griots

culturas africanas

literatura, cultura, violência,
preconceito, racismo, mídias

Organizadoras

Tânia Lima
Izabel Nascimento
Carmen Alveal

griots

culturas africanas

literatura, cultura, violência,

preconceito, racismo, mídias

griots

culturas africanas

literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias

Organizadoras

Tânia Lima

Izabel Nascimento

Carmen Alveal

1ª edição

EDUFRN

Natal – RN

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitora: Ângela Maria Paiva Cruz
Vice-reitora: Maria de Fátima Freire Melo Ximenes
Pró-reitora de pós-graduação: Edna Maria da Silva
Pró-reitora de extensão: Cipriano Maia de Vasconcelos

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Diretor: Herculano Ricardo Campos
Vice-diretora: Maria das Graças Soares Rodrigues

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

Coordenador: Luis Álvaro Sgadari Passeggi
Vice-coordenador: Andrey Pereira de Oliveira

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Chefe: Maria da Penha Casado Alves

Capa, projeto editorial e webmaster: Rosângela Trajano

Revisão: Dos autores

Conselho Editorial

Amarino Queiroz

Carmen Alveal

Conceição Fraga

Derivaldo dos Santos

Ilza Matias

Luis Antônio Valverde

Marluce Pereira

Roberto Pontes

Rosilda Bezerra

Tânia Lima

Zuleide Duarte

Copyright © 2012 by EDUFRN
Natal – RN
Todos os direitos reservados aos autores
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Divisão de Serviços Técnicos

Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Colóquio Internacional de Culturas Africanas (2. : 2011 : Natal, RN).

GRIOTS : culturas africanas : literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias / Organizadores Tânia Lima, Izabel Nascimento, Carmen Alveal. – Natal : EDUFRN, 2012.

775 p.

Evento realizado de 25 a 27 de maio de 2011.

ISBN 978-85-7273-982-5

1. Literatura africana – História e crítica – Congressos. 2. Cultura africana – Congressos. 3. Racismo – Congressos. I. Lima, Tânia. II. Nascimento, Izabel. III. Alveal, Carmen. IV. Título.

CDD 809.896

RN/UF/BCZM 2012/56 CDU 896.09

PREFÁCIO

Sol em vestido de retalhos coloridos brilha no alto. O deserto está habitado por palavras. Conta à vida uns Griots. Baticum de tambor são Griots. *Tuuuumm, tuuuumm, tuuuumm...* O batuque toca em todos na imensidão do continente africano. Um tambor faz pulsar o sangue da memória nos vasos condutores da sabedoria. É a África nossa que fala neste e-book de artigos científicos, ou melhor, livro-griots produzidos por dezenas de pesquisadores dedicados ao estudo da cultura desse continente que margeia e expõe a história de um povo. Áfricas com seus olhos incandescentes de histórias para contar e cantar por trás das estrelas cadentes. Áfricas com suas religiosidades híbridas que se dedicam aos deuses em espaços intervalares entre as obras e os inventores. Entidades da mãe natureza. Orixás múltiplos no infinito. *Evoé, Oxalá!*

Parece misterioso falar de Áfricas, suas culturas, suas memórias, suas tradições orais, seus feitos construídos ao longo dos séculos e que têm atravessado oceanos à procura de um cais especulador, mas não é. O líquen precisa de troncos de árvores para se associar e viver. Escrevem-se aqui sobre culturas religiosas, rezadeiras, capoeiras, ritos e ritmos, da literatura de Miriam Alves a Ondjaki. Artistas/autores que recuperam as identidades e as subjetividades africanas em seus escritos cheios de poesias e prosas de um povo que nos falares veste a alma com o encanto de um pássaro que voa de volta ao ninho como um guardião da tradição. Os trabalhos são de um toque maravilhoso e espontâneo, porque quando se fala de África deve se ter o cuidado de ouvir o simples na voz de ser um súdito diante da amplidão que é o ouvir. Ouvir é sagrado. Dizer é recriar uma nova história. Não temos simplesmente trabalhos no e-book, mas literaturas que evocam griots, os quais sabem o que cantar e como encantar singelezas quentes.

Aqui estão os artigos que melhor representam as temáticas do *II Griots – Culturas africanas, abordando literatura, cultura, violência, preconceito, racismo, mídias*. A quantidade de trabalhos recebida foi muito maior do que o esperado e aqueles não publicados não significam distância ou desenvoltura fora do abordado no colóquio, mas procuramos dá ênfase aos escritos que mais tinham vozes africanas cantando e ouvindo a história que se repete através dos séculos

e que tão bem pôde ser explorada pelos diversos pesquisadores presentes nesta safra.

Vale observar que nosso trabalho é produto não apenas da segunda edição do Colóquio "*Griots*", em verdade, traduz em si novos desafios não apenas envolvendo questões voltadas às literaturas africanas, mas visa ampliar debates sobre a importância de se repensar o discurso da descolonização em torno da luta contra todo tipo de violência, preconceito e racismo. Os artigos reunidos aglutinam as mais variadas falas de pesquisadores das mais diversas linhas de pesquisa. Aqui estamos nós: Áfricas dentro. Se a cada época requisitam-se novas teorias, o que este livro se propõe é, talvez, re-descobrir a dimensão humana dos povos africanos enquanto legado literário e cultural. Pensar e viver entre-culturas, este foi uma das colheitas principais que nos ajudaram a compor o leque de autores para os leitores. Falar de África não é tão complexo quanto se pensa, mas também não é tão simples quanto se apresenta; falar de África são diálogos sobre um tempo-espaço onde as vozes das en-cruz-ilhadas reivindica das margens o hibridismo, o sincretismo cultural. O sincretismo negro dá voz ao que foi silenciado pelo legado da suposta unidade cultural do colonizador. Nesse sentido, o *Griot é* um livro de tradução, de tradição, de reivindicação, que dialoga com os gritos anticoloniais de Zumbi dos Palmares, Patrice Lumumba, Nelson Mandela, Eduardo Mondlane e múltiplas outras vozes efervescentes chegando: "Mesmo que o caminho pareça difícil, ele não deve ser abandonado. Se qualquer um de nós for eliminado, dez outros devem tomar seu lugar. Essa é a marca genuína de nossa luta, e nem a censura nem a simples cumplicidade covarde pode impedir seu êxito." [Edward W. Said]

Sabemos que estamos longe de uma "democracia racial", o racismo evidencia ainda as consequências da opressão exercida por uma cultura dominante, que atinge as comunidades afrodescendentes, pois embrutece as relações humanas, massacra o ser psíquico. Nesse sentido, o livro *Griots* se propõe analisar a violência excedente em um mundo que subverte e altera tanto as coletividades quanto os sujeitos em seu devir pessoal.

Ao abrigar um evento dessa natureza, estamos falando sobre a desigualdade e a redução do sujeito em objeto, da medíocre substituição do ser

pelo ter, estamos falando sobre o apagamento de línguas marginalizadas, estamos falando sobre as consequências dos discursos coloniais em um mundo desprovido de seu maior luxo: as relações humanas e suas gentilezas. Entregamos flores à Iemanjá!

Nessa travessia, o livro *Griots* também analisa a linguagem que nos intoxica pelo discurso da violência, dos preconceitos, do racismo, de modo que Inocência Mata alerta: “os discursos oficiais são sonhos ritualizados, expressões, estereótipos criminosos com que se pretendiam esconder a realidade e erguer respeitáveis fachadas [das figuras públicas] e terríveis máquinas de guerra, que num espaço de um só dia se desmoronou”. Em diversidade, somos sujeitos de nossa história, quando somos atores de nossa história política. “Falar é existir de modo absoluto para os outros. Falar é usar uma sintaxe, é assumir uma cultura, suportar o peso da civilização” [Frantz Fanon]. Falar é contra, pois, escrever também é contra: “Oh, meu corpo, faça sempre em mim um homem que interroga” [Fanon]. E quando não houver mais dúvida, interroga-nos, vigia-nos para não esquecer que até os “bilros de teia/ bordam solidão/enquanto meigos/sussurros de sombra/ no brilhante/ mutismo do/ espelho/ recitam estrofes de poeira” [Noemia de Sousa].

Este livro-cantador é uma homenagem às culturas africanas. Uma singela homenagem feita de maneira livro. Áfricas por si só já se mantêm poesia seja na oralidade, na memória ou na cultura que brota do barro de Nanã Buruquê. Áfricas com seus passos marcados no chão, caminhar distante de quem busca a vida nas memórias que se manifestam no signo do silêncio.

Organizadoras

APRESENTAÇÃO

O africanismo é uma forma de humanismo[1]

Neste texto com um título um pouco provocador, gostaria de reavaliar o africanismo partindo de novos interesses pela África e novos processos de construção de conhecimento sobre as culturas, as línguas, a literatura, o cinema e as artes africanas do lado do Atlântico Negro, mais particularmente no Brasil de hoje. Não quero refazer aqui a revisão metacrítica completa dos africanismos coloniais ou europeus, mas sim, postular outras formas de africanismo que vêm eclodindo ao longo da história recente. Parto do pressuposto que todo africanismo participa de um campo de conhecimentos e de pensamentos construídos diversamente a respeito de um mesmo objeto: a África[2]. Se fizermos uma pequena arqueologia seletiva dos discursos científicos e prosaicos produzidos historicamente sobre a África, nós nos depararemos não só com diferentes definições da África, mas também com interesses divergentes quanto aos motivos de estudar ou conhecer as culturas africanas. Por outro lado, o africanismo sendo uma narrativa (científica ou não), carrega consigo um horizonte de expectativa que pode corresponder ou não com a realidade.

Deste processo cognitivo e narrativo participaram os próprios africanos. Paralelamente ao africanismo colonial e eurocêntrico, pensadores africanos contribuíram para a configuração daquilo que se pode chamar hoje de africanismo africano. Para mim, Cheikh Anta Diop e Amadou Hampatê BA representam as duas figuras emblemáticas deste africanismo local. Suas respectivas definições do homem africano e suas culturas seguem perspectivas diferentes, mas elas são complementares em muitos aspectos. Enquanto Anta Diop se interessa pela busca e comprovação das raízes africanas do Egito, Hampaté BA examina nas culturas peul (fulani) e bambara os modos de funcionamento do que ele chama de

---

[1]Mahomed Bamba - professor adjunto I na Faculdade de Comunicação e no Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas-PósCom da UFBA (Universidade Federal da Bahia). mahobam@hotmail.com

[2]Aqui faço um paralelo entre o africanismo e o orientalismo tal como definido por E. Said. Cf *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. E "Orientalismo reconsiderado" in E. Said, Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp.61-78

"aspectos da civilização africana". O livro *Nations nègres e culture* (1979) é, até hoje, a única e principal referência do africanismo que se afirma e se sustenta na egiptologia. *Aspects de La Civilisation africaine* (1972) de Amadou Hampaté Bâ também se tornou um clássico do africanismo. Neste pequeno livro dividido em quatro capítulos, Amadou Hampaté Bâ começa por apontamentos de cunho quase ontológico sobre a noção de pessoa nas tradições fulani e bambara. Em seguida, ele descreve minuciosamente a cultura e a sabedoria africanas; descrição que ele completa com considerações lingüísticas nas sociedades da África negra. Nas terceira e quarta partes ele consagra uma longa reflexão à religião islâmica e às relações tradicionais do homem africano com Deus. Não existe um "homem africano" que seria representativo de um tipo válido para todo o continente, do norte ao sul, de leste a oeste, diz Hampate Bâ. Apesar do título genérico da obra, Hampaté Bâ explica que seu livro concerne à explicação de costumes e tradições bambara, área cultural que ele conhece melhor. Mas, podemos ver nesses primeiros esforços sistemáticos de pensar o homem africano pelos próprios africanos um caminho trilhado para outras gerações de africanistas do Continente.

De lá para cá, o africanismo africano evoluiu consideravelmente pela participação de uma legião de antropólogos e etnólogos e historiadores de origem africana na tarefa de explicar a África. A afirmação deste africanismo endógena passou também pela crítica do africanismo eurocêntrico e do francês, em particular. Além de ser escrito a partir do ponto de vista do Ocidente e da França, Didier Gôndola critica a ambição que o africanismo francês teve de explicar a África para os próprios africanos[3]. Sendo assim, a "África dos africanistas se tornou algo estranho, até caricatural para os africanos que não se reconhecem nos seus discursos fantasiosos, nos seus clichês cômodos produzidos por uma sociedade de cientistas[4]". A primeira tarefa dos africanistas africanos foi opor outro processo de compreensão e explicação da África, no lugar deste africanismo estrangeiro.

---

[3] Para uma revisão histórica crítica do africanismo francês, ver o livro de Didier Gôndola, *Africanisme: La crise d´une illusion*, Paris: l´Harmattan, 2007, p.39
[4] Ibid, p.39

Paralelamente aos africanismos francês[5], inglês, alemão, americano[6] e africano existiria, por acaso, um africanismo diaspórico e brasileiro? Que tipo de relação com a África se visualiza neste africanismo do lado da cá do Atlântico Negro? Como este africanismo toma corpo e forma na academia e fora das universidades? O que nos revelam os modos de construção de conhecimento sobre a África pela nova geração de pesquisadores brasileiros (nas pesquisas historiográficas, sociológicas, antropológicas[7] e linguísticas). Não pretendo responder exaustiva e detalhadamente a todas estas perguntas que levanto aqui; apenas farei destas questões uma espécie de balizas na reflexão que vou tecer a respeito do lugar que a África ocupa no imaginário brasileiro e nas pesquisas acadêmicas também. Sendo assim, assumo o tom propositalmente ensaístico do meu texto e vou me valer mais de exemplos do que conceitos teóricos para tentar corroborar o postulado da minha argumentação.

Da relação histórica e dialética com a África ao africanismo diaspórico

Falar das diásporas negras e africanas no Brasil e nas Américas é, via de regras, tocar nas questões de "sobrevivências" e da recuperação cultural dos sinais e traços da África no processo de organização sócio-cultural das populações negras no Atlântico Negro. Sendo assim, o africanismo, no meio das demais práticas diaspóricas, concerne às formas como as populações negras do Novo mundo se relacionam com a memória da escravidão e com a memória da terra de origem. As experiências diaspóricas, segundo Glissant, começam no navio negreiro e se prosseguem com diversas práticas de organização cultural, artística e religiosa. Razão pela qual as comunidades diaspóricas mantêm uma relação ontológica e quase visceral com o seu passado (a África), mas também

---

[5] Por mais informações, conferir "*L´africanisme en question"*, dossiê especial de Cahiers d´Études africaines organizado por Anne Piriou e Emmanuelle Sibeud. Neste volume encontra-se uma revisão completa e densa da evolução dos principais africanismos europeus. "L´africanisme en question" in *Cahiers d´Études Africaines*, v.XXXVII, n.3, 1997

[6] Ao criticar e questionar o que chama de "onipotência do africanismo francês" na escrita da história da África "francófona", Didier Gôndola lhe opõe o crescimento de um outro africanismo, o americano.

[7] Cf Os Centros de Estudos africanos da USP e o Centro de Estudos Afro-Orientais- CEAO em Salvador-Bahia, por exemplo, atestam a existência de um real processo de produção de conhecimentos sobre a África e que rivalizam em qualidade com os centros americanos ou europeus.

com o seu presente e com a sua realidade local. O imaginário diaspórico resiste mais às tentativas de apagamento, esquecimento ou sepultamento das memórias como costuma acontecer com as demais memórias. É a partir dessa memória que as populações negras das Américas realizam a tarefa de "conversão do ser" de que fala Glissant nestes termos:

> A Neo-America, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (...) e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do *ser*[8].

A relação da diáspora negra brasileira, caribenha ou norte-americana com a África será sempre uma relação oblíqua, isto é, uma relação que passa por um processo em que se "retrabalha" e se "reinterpreta" a África. Sendo assim, esta "África" reinventada nesta parte do mundo, diz Stuart, é "aquilo que a África se tornou no novo mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial"[9]. É também esta "África" retrabalhada que fornece à diáspora negra "recursos de sobrevivência pelo domínio colonial e as matérias-primas para retrabalhá-las deformas e padrões culturais novos e distintos"[10]. É neste processo que se afirma também a tradução cultural própria à diáspora.

As memórias diaspóricas desempenham, portanto, um papel fundamental no africanismo que se constata no Atlântico Negro. Através delas observa-se a dupla dinâmica da memória: a "recuperação e utilização subseqüente do passado"[11]. Estes dois movimentos, no caso do africanismo, cruzam-se e se completam na operação de escolhas e de mise-en-scène estratégicas de alguns dados extraídos da história da África e das próprias memórias dos afrodescendentes. As histórias das comunidades negras no Atlântico Negro são diferentes de um país ao outro. Mas elas apresentam pontos em comum passando dos USA, Caribe e ao Brasil, por causa da relação oblíqua que cada

---

[8]GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005, p.19, ISBN: 8576261286

[9] Stuart Hall, *Da diáspora: identidade e mediações culturais*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p.40-41, ISBN: 8570413564

[10] Ibid, p.40-41

[11]Todorov, 2004, p.15

comunidade mantém com a memória da África. De um africanismo diaspórico ao outro, o que muda e diferencia um do outro, é o processamento deste duplo movimento mantido com a África e com o lugar de onde se constrói o conhecimento sobre a África. Por exemplo, a relação esquizofrênica dos negros do Brasil e dos Caribes com uma África sonhada e idealizada não tem nada a ver com o tipo de africanismo cultuado pelos africanos-americanos. Sendo assim, a figura da África como terra de origem não terá a mesma recorrência e a mesma força referencial simbólica nas manifestações culturais e artísticas encontradas no Brasil, em Cuba ou nos USA, por exemplo. É nesta relação histórica e dialética do Atlântico Negro com a África que procuro situar e indagar as particularidades do africanismo brasileiro (na suas formas acadêmicas ou prosaicas).

Formas modernas e contemporâneas do africanismo brasileiro

As pesquisas que tomam a África como objeto de investigação, que seja na Europa, na América, na América Latina ou na própria África, têm em comum o fato de seguir uma mesma perspectiva epistemológica, de compartilhar um conjunto de conceitos pré-estabelecidos. Pertencem todos ao mesmo campo de saber. Porém, dizer que existem africanistas brasileiros não equivale a proferir nenhum julgamento de valor, nem apontar para esses pesquisadores como tributários de todas as críticas feitas ao africanismo eurocêntrico. Ao seu modo, os pesquisadores e historiadores brasileiros têm contribuído grandemente ao esforço de compreensão da África. Hoje assistimos à emergência de uma nova geração de pesquisadores que, mesmo não rompendo totalmente com os velhos modelos de construção do saber em antropologia ou em história, em lingüística histórica, vem abrindo outros caminhos, criando assim uma pluralidade de olhares sobre a África. O próprio objeto de investigação “África” se fragmentou; ele é abordado sob diversos aspectos (lingüístico, artístico, cinematográfico, literário, etc.). No âmbito dos estudos em linguística histórica e em sociolinguística, ao longo desses últimos anos, lingüistas africanistas brasileiros buscam resgatar a parte africana na constituição da língua portuguesa do Brasil. Essas pesquisas ganham maior visibilidade graças a congressos e à publicação dos resultados obtidos. É o caso de *África-Brasil: caminhos da Língua portuguesa* (2009), obra coletiva em que historiadores, lingüistas e teóricos da literatura unem seus esforços para

"multiplicarem olhares e deslocarem os pontos de vista sobre as complexas relações estabelecidas na expansão da língua portuguesa e seu embate com as línguas africanas no processo de colonização da África e da América" (tal como afirmam seus organizadores na apresentação[12]). Penso também em "A participação das línguas africanas na constituição do português brasileiro", projeto de cooperação internacional desenvolvido entre 2005 e 2008 e coordenado pela professora Margarida Maria Taddoni Peter. Por outro lado, a obrigatoriedade do ensino da história e das culturas africanas nas escolas brasileiras foi um catalizador nesta diversificação da pesquisa acadêmica sobre a África. Muitos projetos de pesquisa estão trilhando novas direções para responder a esta exigência.

Se o interesse cultural crescente do Brasil pela África se reflete no número de eventos e congressos organizados em quase todos os estados da federação, ele se mede também pelo número de mostras e projetos de pesquisa de pós-graduação dedicados aos cinemas africanos. Com isso, o Brasil se torna não só um novo espaço de circulação/recepção dos filmes africanos, mas também um contexto para sua de reapropriação/ressignificação. Por outro lado, o mercado editorial brasileiro também começou a publicar mais obras de escritores africanos (sobretudo os autores de países africanos de língua portuguesa), permitindo assim uma maior divulgação e conhecimento das literaturas africanas pelo grande público. No campo do audiovisual há também sinais de maior aproximação entre o Brasil e a África. Enquanto algumas redes de TV brasileiras se comprazem ainda em veicular apenas imagens exóticas da África (mimetismo do olhar eurocêntrico?), emergem experiências televisivas em que há uma vocação declarada de querer melhor entender e retratar este continente para o público brasileiro. É o caso da TV Brasil. Com seu programa semanal a "Nova África", este canal de TV pública dedica horas de reportagens e matérias aos diversos aspectos da vida política, social e cultural de alguns países africanos. O programa é produzido via edital por uma produtora independente. No edital da EBC-(Empresa Brasil de Comunicação), pode-se ler que o principal objetivo da série exibida na TV Brasil, "é divulgar a realidade africana, buscando aproximar o Brasil

[12] Charlotte Galves, Hélder Games (orgs), *África-Brasil: caminhos da Língua portuguesa*, Ed. Unicamp, 2009.

e os brasileiros dos povos africanos". Numa entrevista, Luiz Carlos Azenha, o jornalista responsável pela série, reconhece que falar em "África como um todo" é tão impróprio quanto falar em América Latina: "Por isso o nome *Nova Africa*. Uma nova forma de ver a África[13]".

Esses projetos de pesquisa e essas ações artístico-culturais e audiovisuais (que apenas elenquei superficialmente aqui) produzem, cada um ao seu modo, uma forma de conhecimento sobre a África e sobre o próprio Brasil. Vejo no conjunto desses projetos uma forma de africanismo lúcido que não busca apenas reafirmar uma suposta africanidade ou negritude do Brasil: o africanismo brasileiro transcende a questão racial. Mesmo se ele encontra sua primeira justificativa na problemática diaspórica (partir da compreensão da África para melhor estudar as experiências, a memória e a história das populações afrodescendestes), ele se explica fundamentalmente pelo desejo de melhor compreender este continente que é geograficamente tão perto e, ao mesmo tempo, tão distante e com o qual o Brasil mantém uma relação histórica. Concebo, portanto, o africanismo como uma disposição de espírito favorável e respeitosa com relação ao Outro.

É sabido que a globalização, ao aproximar os povos dando-lhes a doce ilusão de formar doravante uma mesma e única aldeia planetária, acirra também as veleidades em cultuar e afirmar ruidosamente as idiossincrasias locais. Num período histórico marcado por novas "guerras de civilizações", pela "guerra de memórias[14]", pelo "abuso de memória[15]", pelo "dever de memória" e, consequentemente, pela defesa de uma concepção sectária da noção de "identidade" (em muitos países da Europa), discute-se da importância da preservação da diversidade cultural. É neste embate entre a adesão ao global e a aderência identitária ao local que o africanismo diaspórico e brasileiro se revela um novo modo de construção e de vivência da alteridade. Ao nos interessarmos pela cultura do "outro", não mais como objeto de curiosidade e de exotismo, passamos a fazer a experiência de alteridade de modo especular, isto é, uma relação dentro da qual nos miramos e nos descobrimos iguais ou irredutivelmente

---

[13] Cf entrevista completa no portal da TV BRSIL, publicada em 18 de setembro de 2009 **:** http://www.tvbrasil.org.br/saladeimprensa/noticia_102.asp

[14] Pascal Blanchard, *Les guerres de memoires: la France et son histoire*. Paris: La Découverte, 2010, ISBN: 9782707160119

[15] Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*. Paris: arléa, 2004, ISBN: 2869594054

diferentes. Passamos, assim, na nova forma de africanismo, de um interesse pelo diferente, pelo exótico para uma espécie de busca de nós mesmos através daquilo que o homem africano e sua cultura teriam de mais particular e, ao mesmo tempo, de mais universal a nos oferecer. Visto assim, o africanismo brasileiro deixa de ser apenas uma estratégia e um modo de encenação da memória diaspórica: afirma-se como uma forma de abertura para o Outro, para o diferente que é ao mesmo tempo considerado próximo e semelhante. No africanismo diaspórico e brasileiro que postulo aqui, operam certamente os modos inegáveis de construção e invenção do Outro. Mas esta representação da África nas artes, no cinema, no audiovisual, na antropologia, etc não impede a co-existência da curiosidade e do interesse real pela descoberta. Além da incontornável e lancinante questão do exotismo que pode embaçar o olhar estrangeiro sobre a África, há o desejo de aproximar-se de uma civilização que fascina, que intriga. É nesta contradição que o africanismo brasileiro afirma o seu humanismo e a sua singularidade. A modo de conclusão, eu termino dizendo que percebo que é a lógica deste africanismo brasileiro lúcido, refletido, respeitoso e desejoso de conhecer o "outro" que está operando na concepção e na organização de um evento como Griot. Este encontro literário e intercultural que ocorre numa cidade no extremo Nordeste do Brasil (Natal/Rio Grande do Norte), dentro de uma universidade federal, expressa, ao meu ver, a vontade de criar um espaço onde os diversos esforços são conjugados a favor das trocas de idéias, de conhecimento e de experiências entre estudiosos africanistas. O evento Griot cria, assim, uma comunhão entre os dois lados do Atlântico Negro e os reúnem naquilo que têm em comum: a oralidade das culturas populares e das literaturas do Brasil e da África.

Referências

ANTA DIOP, Cheik. *Nations nègres e culture.* Paris: Présence africaine, 1979.

BASTIDE, Roger*. Les Amérique Noires*. Paiot, Paris, 1967.

BLANCHARD, Pascal. *Les guerres de mémoires : La France et son histoire*. Paris : Ed. La Découverte, 2010

GALVEZ, Charlotte; GAMES, Hélder (orgs) *África-Brasil: caminhos da Língua portuguesa*, Ed. Unicamp, 2009,

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005,

HALL, Stuart *Da diáspora: identidade e mediações culturais*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p.40-41

HAMPATÊ BÂ, Amadou. *Aspects de La Civilisation africaine.* Paris: Présence Africaine, 1972

PIRIOU, Anne; SIBEUD, Emmanuelle (orgs). "L´africanisme en question" in *Cahiers d´Études Africaines*, v.XXXVII, n.3, 1997

SAID, E.*Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

....."Orientalismo reconsiderado" in E. Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp.61-78

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*. Paris: arléa, 2004

SUMÁRIO

A GUINÉ EQUATORIAL EM SUA LITERATURA: ESPAÇO DE DIÁLOGO IBERO-BANTU
Amarino Oliveira de Queiroz 24

ENTRE AS AMARRAS DA COLONIZAÇÃO EM UMA NAÇÃO CRIOULA
Ana Cristina Pinto Bezerra 39

ULOMMA: LITERATURA AFRO-BRASILEIRA COMBATENDO O RACISMO NO COTIDIANO ESCOLAR
Ana Maria Coutinho de Sales
Maria Rodrigues da Silva 52

SAMBA E APARATO RELIGIOSO AFROBRASILEIRO
Anderson Leon Almeida de Araújo
Leila Dupret 69

A ÁFRICA NA SALA DE AULA: ALÉM DA HISTÓRIA
Andreia Regina Moura Mendes
Fernando Joaquim da Silva Júnior 83

MAIS PESADO QUE O AR E MAIS LEVE QUE O PARAÍSO: SUBJETIVIDADES E TERRITORIALIDADES NA FICÇÃO DE MIA COUTO
Carlos Alberto de Negreiro 96

SIDNEY POITIER NA BARBEARIA DE FIRIPE BERUBERU: O DEBATE RACIAL NO ESPAÇO COLONIAL MOÇAMBICANO
Carlos Vinícius Teixeira Palhares 113

ULOMMA E ININE: OS ENSINAMENTOS DOS CONTOS
Concísia Lopes dos Santos 121

DA ÁFRICA CABO-VERDIANA AO NORDESTE POTIGUAR: O ESCRITOR LUIS ROMANO, INVISIBILIZADA PRESENÇA
Eidson Miguel da Silva Marcos
Amarino Oliveira de Queiroz 138

LIMA BARRETO: O PODER DA LINGUAGEM FORA DO PODER HEGEMÔNICO
Eliã Silva de Jesus 150

CONCEIÇÃO EVARISTO E MIRIAM ALVES: GRIOTES NA DENÚNCIA DO RACISMO E PRECONCEITO PELA POESIA
Elinalva Roseno dos Santos Silva de Abreu 164

TEMPO, SILÊNCIO, ORALIDADE E ESCRITA: UMA LEITURA DA CRÔNICA "AVÓ VS TELEVISOR", DE SULEIMAN CASSAMO
Fabrício Guto Macêdo de Souza
Amarino Oliveira de Queiroz 177

AXIOLOGIA E ÁFRICA: UMA ANÁLISE DAS CHARGES AFRICANAS
Fernanda de Moura Ferreira
Maria da Penha Casado Alves 188

A PROFISSÃO: UM ESPAÇO PARA (RE) SIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA
Francisca Ramos-Lopes 202

RIO DE JANEIRO: DE MACHADO DE ASSIS E DE ÉLE SEMOG. QUANDO O OLHAR GEOGRÁFICO É PREENCHIDO POR CONTOS E POÉTICAS
Geny Ferreira Guimarães 214

A CRIOULIZAÇÃO RELIGIOSA AFRO-BRASILEIRA EM *"O LEQUE DE OXUM"*, DE CARLOS VASCONCELOS MAIA
Guilherme Enéas Lima 232

POLIGAMIA: UMA PRÁTICA ANCESTRAL SOB ÓTICA DIFERENTE – UM ESTUDO DE *NIKECHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA.*
Haissa de Farias Vitoriano Pereira 243

ORÍ-IRUN OBÌNRIN DÚDÚ (CABELOS E CABEÇAS DE MULHERES NEGRAS): CONSTRUÇÕES, (RE) CONSTRUÇÕES E AFIRMAÇÕES INDENTITÁRIAS, A PARTIR DE REFERÊNCIAS E MEMÓRIAS ESTÉTICAS NEGRO-ARICANAS
Hildalia Fernandes Cunha Cordeiro 261

MIA COUTO DA VARANDA DO FRANGIPANI, GEOGRAFIAS BRANCAS E GEGRAFIAS NEGRAS: LINHAS DE ESCOAMENTO, LINHAS DE FUA E DESTERRITORIALIZAÇÕES
Ilza Matias de Sousa 280

NGUNGUNHA: ASCENSÃO E QUEDA DE UM REI AFRICANO
Isabel Barreto 293

OS CULTOS RELIGIOSOS AFRO-INDÍGENAS NA PARAÍBA NA PERSPECTIVA DE FORMAÇÃO DE CONTEÚDOS PARA AS LEIS 10.639/03 E 11.645/08.
Ivonildes da Silva Fonseca 309

A CASA, O LAR COMO REPRESENTAÇÃO PANÓTICA, NA LITERATURA DE MIA COUTO
João Batista Teixeira
Rosilda Alves Bezerra 326

MEMÓRIA E SINCRETISMO RELIGIOSO NAS PRÁTICAS DE ORALIDADE DAS REZADEIRAS
João Irineu de França Neto 337

CAPOEIRA E SUAS CANTIGAS: CULTURA ORAL, MEMÓRIA E FORMAÇÃO DA IDENTIDADE
José Olímpio Ferreira Neto 347

O RACISMO DE MONTEIRO LOBATO EM O PRESIDENTE NEGRO: LEITURAS SOBRE O SUJEITO DISCURSIVO
Josemir Camilo de Melo 362

A LITERATURA ESTABELECENDO PONTES INTERCULTURAIS ENTRE CAMARÕES E BRASIL
Josilene Pinheiro Mariz
Maria Angélica de Oliveira 379

A LITERATURA DA GUINÉ-BISSAU, HOJE: CIRCULAÇÃO, RECEPÇÃO E CONHECIMENTO
Jusciele Conceição Almeida de Oliveira 395

OS FIOS DE LINGUAGENS IDENTITÁRIAS EM *O ANO EM QUE ZUMBI TOMOU O RIO*, DE AGUALUSA
Karla Priscila Martins Lima 410

DEVIR DE GÊNERO E DE IDENTIDADE E SUAS RECUSAS EM UM COPO DE CÓLERA DE RADUAN NASSAR
Luciano Barbosa Justino
Mariene Queiroga 425

TRANSCENDÊNCIA E IMANÊNCIA NA SUPERAÇÃO DO PEQUENO EU: UMA LEITURA DOS ROMANCES *PORTO CALENDÁRIO* E *MARIA FECHA A PORTA PARA O BOI NÃO TE PEGAR*, DE OSÓRIO ALVES DE CASTRO
Luiz Antonio de Carvalho Valverde 435

***OJÓ ORÚKO*: UM REENCONTRO COM A ACESTRALIDADE NEGRA**
Magnaldo Oliveira dos Santos 453

CONSTRUÇÃO EM RUÍNAS: SOBRE AS IMAGENS DO MEDO EM BARROCO TROPICAL
Mahely Barros 470

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CORDEL – LITERATURA PRESENTE TAMBÉM EM SALA DE AULA
Maria Suely da Costa 491

PROVÉRBIOS, ADÁGIOS, DITOS E DITADOS: A ORALIDADE N'*O MALHADINHAS*
Marília Angélica Braga do Nascimento
Ana Marcia Alves Siqueira 506

FLORA GOMES E A ESSÊNCIA DA IGUALDADE
Marta Aparecida Garcia Gonçalves 520

MANIFESTAÇÕES DO ESPAÇO NA LITERATURA DE MIA COUTO: LER *O FIO DAS MISSANGAS*
Pedro Fernandes de Oliveira Neto 529

COMIDAS DE SANTO: OFERENDAS PARA EXU
Rafael Jose de Melo 547

VENTOS DO APOCALIPSE A MEIO SOL AMARELO: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS OBRAS DE PAULINA CHIZIANE E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE
Rafaella Cristina Alves Teotônio 566

DOS RITOS E RITMOS "DO" E "SOBRE" OS CORPOS NEGROS NAS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS CURRICULARES: RE-INTERPRETANDO PRÁTICAS DISCURSIVAS NAS SALAS DE AULA DO ENSINO MÉDIO.
Ramon de Alcântara Aleixo
Patrícia Cristina de Aragão Araújo 584

A POÉTICA DO JONGO: TRADIÇÃO E REINVENÇÃO
Renato de Alcântara
Cláudia Cristina dos Santos Andrade 599

A TRADIÇÃO JUREMEIRA E SUAS RELAÇÕES COM OS RITUAIS DE CANDOBLÉ E UBANDA NA CASA ILÊ AXÉ XAGÔ AGDÔ
Rodrigo Melo 618

IDENTIDADES SOCIAIS FRAGMENTADAS: ASPECTOS DA POLIGAMIA EM *NIKETCHE* E *BALADA DE AMOR AO VENTO*
Rosilda Alves Bezerra..... 636

LAZER: RESISTÊNCIA E IDENTIDADE NO QUILOMBO URBANO DE CAJAZEIRAS: SALVADOR-BAHIA
Rosivalda dos Santos Barreto.....653

CIDADANIA E IDENTIDADES NEGRAS NAS ESCOLAS: OS CONTEÚDOS DE HISTÓRIA, CULTURA AFROBRASILEIRA E AFRICANA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES (AS) NO MUNICÍPIO DE ALAGOA GRANDE-PB
Ruth Maria Franco da Silva
Waldeci Ferreira Chagas 671

***O SÉTIMO JURAMENTO:* FEITIÇARIA E MAGIA NA NARRATIVA DE PAULINA CHIZIANE**
Sávio Roberto Fonseca de Freitas 683

O DISCURSO DA MULHER NEGRA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI – O CASO DE MIRIAN ALVES E ESMERALDA RIBEIRO
Severino Lepê Correia 691

MEMÓRIAS E REMANESCENTES QUILOMBOLAS: UMA ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA E IDENTITÁRIA
Silvano Fidelis de Lira
Maria Lindací Gomes de Souza 698

COMO UMA ONDA NO MAR: SIMBOLOGIA DAS ÁGUAS EM JORGE BARBOSA
Stélio Torquato Lima 711

BATICUM TAMBOR – BATICUM GRIOTS: MARACATUS PSICODÉLICOS
Tânia Lima 733

A REITERAÇÃO DA ORALIDADE ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL: UMA ANÁLISE DO FILME *KEITA! L'HERITAGE DU GRIOT*, DE DANY KOUYATÉ
Toni Edson Costa Santos 746

AS REPRESENTAÇÕES DA CULTURA AFROBRASILEIRA EM LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA
Waldeci Ferreira Chagas 763

A GUINÉ EQUATORIAL EM SUA LITERATURA: ESPAÇO DE DIÁLOGO IBERO-BANTU

Amarino Oliveira de Queiroz [16]

RESUMO

O panorama das literaturas produzidas em espanhol e português no continente africano pode ser avaliado a partir de algumas particularidades que ora aproximam ora distinguem o labor artístico dos países que adotaram ambos os idiomas ibéricos como veículos de comunicação e expressão. Iniciado antes mesmo das independências nacionais e da subseqüente oficialidade lingüística do português em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, ou do castelhano na Guiné Equatorial e no Saara Ocidental, observamos que nos últimos anos este processo vem revelando certa tendência de expansão do idioma espanhol como língua de literatura em outras áreas daquele continente, sobretudo algumas cujos domínios lingüísticos são predominantemente arábicos (caso do Marrocos e dos acampamentos de refugiados saarauis em Tinduf, Argélia), francófonos e bantus (Costa do Marfim, Camarões), além de perpetuar-se em territórios ainda controlados politicamente pelas antigas metrópoles espanhola (Ceuta, Melilha, Canarias) e portuguesa (Madeira). Descoberta e ocupada inicialmente pelos navegadores lusitanos, a antiga Guiné Espanhola e atual República da Guiné Equatorial representa, dentro do atual panorama cultural da África de colonização ibérica, uma área de particular interesse nesta nossa discussão, aqui recortada em sua produção literária híbrida de aspectos ibéricos e bantus.

Palabras-chave: Literaturas africanas hispanas, Guiné Equatorial, hibridação.

A trajetória das literaturas africanas não veiculadas em línguas autóctones ou crioulas nem no idioma árabe, ou seja, daquelas literaturas produzidas em línguas europeias como o francês, o inglês, o espanhol e o português desperta ainda, em vários setores ligados à criação e à pesquisa acadêmica alguns questionamentos formais, dividindo opiniões e alimentando polêmicas. No que diz respeito à presença colonizadora ibérica na África, sabe-se que a mesma remonta ao final do século XV, apoiando-se tanto em conflitos armados como em tratados internacionais assinados entre as coroas portuguesa e espanhola. No caso dos espanhóis, tal penetração se deu a partir do Marrocos

[16] Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, com tese sobre as literaturas africanas de língua espanhola e portuguesa (Guiné Equatorial, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, Bahia, com dissertação sobre poéticas da oralidade afro-descendente (rap e cantoria de pandeiro – coco de embolada). Bacharel em Letras pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atuando, sobretudo, junto à área de literaturas , línguas e culturas no Departamento de Ciências Sociais e Humanas do campus de Currais Novos – RN.

em 1497, com a tomada da cidade de Melilha, estendendo-se progressivamente desde as Canárias e o antigo Saara Espanhol até o golfo da Guiné, área onde se encontra a atual República da Guiné Equatorial.

Quanto à presença da língua castelhana no continente e, por conseguinte, à suposta composição de um universo literário que desde já se pudesse classificar como ibero-africano por agrupar a produção em língua espanhola, em língua portuguesa e nas línguas crioulas delas derivadas [17], a realidade parece não dispor de elementos mais consistentes para uma caracterização satisfatória, nem seria exatamente este o nosso propósito aqui. Frente à concreta realidade que delimita o espanhol, o português e alguns idiomas crioulos formatados a partir destes como línguas de comunicação e de literatura correntes na África, tal categorização estaria comprometida por razões outras que envolvem a própria circulação oficial do castelhano em terras africanas, concentrada praticamente, como veremos, na região mais setentrional, ou mesmo sua inserção oral e escrita em áreas de concomitante expressão literária arábica, francesa e berbere, por exemplo. Não obstante, no que diz respeito às criações literárias africanas desenvolvidas nessas línguas de empréstimo, o pesquisador Patrick Chabal teceu a seguinte observação:

> grande parte da literatura africana moderna é escrita numa língua européia. As razões desta situação são por demais evidentes (...). 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. Testemunha disso são a vitalidade e a originalidade das literaturas latino-americanas em espanhol e português um século e meio depois das independências. Ou a prosperidade surpreendente da literatura nigeriana em inglês trinta anos pós-independência. Mesmo na Índia, com uma história de culturas indígenas literárias muito mais antigas do que as europeias, a literatura em língua inglesa está bem viva e para continuar. Aliás, há quem afirme que a melhor e mais inovadora literatura atual em língua inglesa provém das antigas colônias (Austrália, Canadá, Índia, África do Sul, Nigéria, etc.). (CHABAL, 1994, pp. 17-18).

[17] Expressões como “crioulo” ou “idiomas crioulos” serão aplicadas aqui em seu sentido lingüístico, ou seja, como alternativa de nomeação, ainda que precária, de algumas línguas vernáculas africanas formatadas a partir do contato entre idiomas autóctones e a língua do colonizador, muitas vezes tratadas na condição de variantes dialetais. Sabe-se, porém, que o vocábulo em questão abre um espaço interpretativo muito mais amplo.

Por este motivo, apoiando-se concretamente em experiências literárias como a brasileira em português, ou ainda como a mexicana, a cubana, a peruana ou a argentina em espanhol, das quais podemos extrair resultados práticos que também subsidiam o desenvolvimento desta linha de raciocínio, torna-se plausível afirmar que as línguas européias

> se tornaram parte das culturas africanas e que continuarão a florescer enquanto línguas de literatura - mesmo se entretanto apareçam (como vem acontecendo) muitas outras literaturas em línguas africanas. Tal como aconteceu na América Latina, Índia e outros países, as línguas europeias serão apropriadas pelas culturas locais e remodeladas a fim de servirem a necessidades culturais e lingüísticas locais. Assim, é de se esperar que um século e meio pós-independência a língua europeia seja tão importante na literatura africana como é atualmente na literatura latino-americana. (CHABAL, op.cit., p. 18).

Descoberta e ocupada inicialmente pelos navegadores lusitanos, a antiga Guiné Espanhola e atual República da Guiné Equatorial representa, por isso mesmo, dentro do atual panorama cultural da África de colonização ibérica, uma área de particular interesse nesta nossa discussão, aqui recortada em sua produção literária híbrida de aspectos ibéricos e bantus. Em 13 de julho de 2007 o país decretou o idioma português como sua terceira língua oficial ao lado do espanhol e do francês, mas tal decisão foi recebida com estranhamento e reserva por parte da comunidade lusófona internacional, que em significativa proporção se indispôs imediatamente à ideia.

Pese aos laços que unem a Guiné Equatorial à antiga África colonial ibérica - uma vez que, como vimos, suas terras foram descobertas e ocupadas pelos portugueses e repassadas à coroa espanhola em troca do que viriam a ser Santa Catarina e o Rio Grande do Sul, para muitos observadores políticos o episódio revelaria uma manobra de motivação meramente econômica, da mesma maneira como havia acontecido com a oficialização do francês, atrelada às conveniências para ingresso no mercado econômico comum formado pelos países francófonos do entorno. Esta necessidade de oficialização da língua portuguesa teria sido desencadeada a reboque da recente descoberta de grandes jazidas de petróleo ao longo de todo o Golfo da Guiné, fato que atrairia os

interesses comerciais de vários países investidores, dentre eles o Brasil. Coincidentemente ou não, o governo brasileiro promoveu no ano de 2010 a primeira visita oficial de um Chefe de Estado àquele território.

Antes de avançarmos por algumas características da experiência literária guinéu-equatoriana em língua espanhola, torna-se necessário situá-la em seu contexto cultural mais amplo, de conformação ibero-bantu, uma vez que o panorama das literaturas produzidas em espanhol e português no continente africano pode ser avaliado a partir de particularidades que ora aproximam ora distinguem o labor artístico dos países que adotaram ambos os idiomas ibéricos como veículos de comunicação e expressão. No que diz respeito ao continente africano, sabe-se que existem literaturas em língua espanhola desde as antigas possessões coloniais das Canárias e os enclaves de Ceuta e Melilha, já em território marroquino, passando pelo próprio Reino de Marrocos, o Saara Ocidental, a região dos acampamentos para refugiados saarauis em Tinduf, Argélia e pela República da Guiné Equatorial até atingir, mais recentemente, as zonas oficialmente francófonas da Costa do Marfim e dos Camarões. Cada um desses espaços representa um contributo à parte para a expansão do próprio conceito de hispanidades, pluralizando-o culturalmente e expandindo suas fronteiras através da emergência dessas culturas e literaturas em diálogo.

Por outro lado, a ocorrência dessas literaturas veiculadas originalmente em castelhano fora do circuito Península Ibérica/América Hispânica constitui ainda um tema pouco visibilizado e discutido no meio acadêmico brasileiro. A invisibilização de tais experiências é acentuada pela dificuldade de acesso às obras poéticas e ficcionais publicadas, bem como pela falta de divulgação dos estudos acadêmicos voltados para o tema. Outro grave problema diz respeito à própria elaboração dos currículos dos cursos de Letras com Espanhol no Brasil: em grande parte, os conteúdos ofertados das disciplinas de literaturas de língua espanhola privilegiam a experiência peninsular e a dos autores canônicos do universo hispano-americano, alienando outras possibilidades como o estudo da literatura em espanhol das Filipinas, a criação em spanglish oriunda das literaturas nuyorican (porto-riquenha/nova-iorquina) e chicana (mexicana-estadunidense) ou a experiência literária do ladino em Israel, além das literaturas africanas de língua espanhola.

Na tentativa de mapear criações literárias em língua espanhola como aquelas que se verificam na experiência africana, buscaremos desenvolver ao longo deste estudo um percurso mais ilustrativo do que analítico das obras, trazendo para o debate alguns de seus autores representativos. Optaremos aqui por reinterpretar e redimensionar essas literaturas numa perspectiva cultural e política, por entender que esse conjunto de textos africanos, originalmente escritos e veiculados em língua castelhana, de há muito ultrapassaram os espaços convencionados das fronteiras nacionais e/ou das oficialidades lingüísticas, avançando e interagindo em territórios culturais diversos, quais sejam:

a) As possessões espanholas das Canarias, Ceuta e Melilha, cuja**s** expressões literárias são enquadradas e assimiladas como "literatura espanhola";

b) Os territórios afro-arábico-francófonos do Marrocos e da Argélia (na região de Tinduf, sede dos acampamentos para refugiados políticos do Saara Ocidental), onde tanto a prosa como a poesia são fortemente influenciadas pelas culturas árabes e berberes;

c) Os territórios oficialmente hispanófonos do Saara Ocidental e da Guiné Equatorial, onde há uma expressiva convivência dos diversos gêneros com as literaturas orais e escritas em línguas vernáculas (árabe hassania, no caso do Saara, e fang, bisio, bubi, no caso da Guiné); e, por fim,

d) Os países bantos de colonização francesa como a República dos Camarões e a Costa do Marfim, territórios em que, por motivação política, profissional ou estética, é ascendente a utilização do castelhano como língua original de criação literária.

A mobilidade espacial, lingüística e cultural de que se alimenta a escrita produzida nesses espaços remete-nos naturalmente à própria experiência literária da Guiné Equatorial, notadamente por alguns traços que lhe são bastante peculiares: a problemática do exílio, a simbiose entre as culturas banta e ibérica, o labor com a memória e o vínculo estabelecido entre a oralidade e a escrita. A designação hispano-africana, utilizada para classificar a literatura produzida neste

país em particular, aparece aqui como elemento de distinção frente à idéia de uma literatura afro-hispana, pois, de acordo com a caracterização pretendida por Jorge Salvo (2003:1), que passamos a adotar, o hispano-africano, ou hispano-negroafricano compreende, em linhas gerais, o conjunto cultural expresso em língua espanhola na Guiné Equatorial, enquanto que o afro-hispano serve como referência para as culturas desenvolvidas pelos povos afro-descendentes no âmbito continental da América hispânica, incluindo-se aí suas manifestações literárias.

Limitando seu território com os Camarões, a Nigéria, o Gabão, São Tomé e Príncipe e o oceano Atlântico, a República da Guiné Equatorial se estende por uma superfície descontínua de cerca de 28.051 km 2, conformando duas distintas regiões. A primeira delas, predominantemente continental, corresponde à antiga colônia espanhola de Río Muni, atual Mbni, além das ilhas de Corisco, Elobey Grande, Elobey Chico e alguns ilhéus menores; a segunda, totalmente insular, abrange as antigas ilhas de Fernando Poo, atual Bioko, e de Annobón, também conhecida como Ano Bom ou Pagalu. Já vimos que os primórdios da história colonial guinéu-equatoriana remetem-nos diretamente ao comando lusitano, que durou cerca de três séculos, após o que suas terras foram cedidas à Espanha em troca de terras hispânicas situadas na América do Sul, as quais acabariam, posteriormente, anexadas ao Brasil para comporem parte de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul. Na cidade de Malabo está sediada a capital do país, assim denominada para homenagear a memória de um de seus antigos reis e, principalmente, para substituir o antigo nome Santa Isabel conferido pelos colonizadores em honra de Isabel II da Espanha. Em termos genéricos, os mais de 500.000 habitantes residentes na Guiné Equatorial dividem-se fundamentalmente em cinco principais grupos étnicos, todos da grande família lingüística bantu:

a) Os fang, compondo quase 86% da população nacional, distribuídos em sua maioria na região continental;

b) Os bubi, em torno dos 6,46%, concentrando-se na ilha de Bioko, área em que está situada a capital;

c) Os ndowes ou combes, que habitam principalmente a costa continental e perfazem algo em torno de 3,55%;

d) Os bisio ou bujeba, 1,14% dessa população, compartilhando com os ndowes e os fang a zona litorânea;

e) Os annoboneses ou pagalos, da ilha de Pagalu ou Ano Bom, figurando a parcela de 1,64% do total de guinéu-equatorianos.

Motivadas por um intenso fluxo migratório interno e externo, essas estatísticas vêm sofrendo constantes alterações ao longo dos últimos anos, representando os mestiços e estrangeiros menos de 2% do contingente populacional do país. O conjunto representado pelos chamados fernandinos, constituído por mestiços da ocupação britânica de Serra Leoa, destaca-se como um grupo expressivo neste último percentual. O uso das línguas vernáculas é basicamente limitado à etnia correspondente, motivo pelo qual o castelhano, adotado pelo sistema educativo, se converteu no idioma mais falado em todo o território nacional e o principal recurso lingüístico de comunicação interétnica e literária, o que reproduz também o velho conflito entre identidade cultural, nacionalidade e oficialidade lingüística, fatores que colocam em cheque a consistência do conceito de língua oficial no contexto dos países colonizados.

A segunda metade do século XX marca um período particularmente complexo para a sociedade equato-guineana. Vivendo sob um regime político que se auto-proclama democrático, há mais de trinta anos a Guiné Equatorial é conduzida por um mesmo mandatário graças ao golpe militar perpetrado contra a ditadura que ali se instalou poucos meses após a sua independência política da Espanha, ocorrida em 12 de outubro de 1968. Tendo o castelhano como primeira língua oficial, em realidade a Guiné Equatorial configura um intricado mosaico lingüístico onde convivem diversos idiomas autóctones, a exemplo daqueles utilizados pelos povos bubi, combe, bisio e fang, bem como o anobonês, crioulo de base portuguesa falado na ilha de Ano Bom, bastante assemelhado à língua forro de São Tomé e Príncipe e um dos argumentos utilizados para a sua até aqui malograda adesão à Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa. Ocorrem ainda uma variante crioula do inglês, que se estende através da ilha de

Bioko, e o francês, nas transações comerciais realizadas com países africanos oficialmente francófonos que partilham de comunidade financeira e monetária comum.

A história literária da Guiné Equatorial marcará por volta de 1953 o aparecimento da primeira obra impressa de sua literatura, um romance assinado por Leoncio Evita: *Cuando los combes luchaban*. Publicado em 1962, um segundo título romanesco registraria os primórdios da literatura escrita naquele país: *Una lanza por el Boabí,* de Daniel Jones Mathama. O final da década dos 60 do século passado assinalaria a independência política do país, ainda em plena vigência da ditadura franquista na Espanha. Este episódio não teria como resultado a conseqüente autonomia e autodeterminação da Guiné Equatorial, uma vez que apenas quatro meses e meio depois começaria a ser implantado um regime de força chefiado pelo militar Francisco Macías Nguema. No ano de 1970, Macías Nguema proclamou-se presidente vitalício, mas sua permanência no poder não iria durar mais do que onze anos, deposto que foi através de golpe perpetrado, em 1979, pelo seu próprio sobrinho e ministro da Defesa, Teodoro Obiang Nguema Mbasogo.

No período ditatorial de Macías, entre tantas outras alterações, ficou proibido o ensino e o uso oficial do espanhol, taxado na altura como língua imperialista, o que repercutiria, conforme veremos, sobre a criação artística e literária nacional. Julgado por traição e genocídio da população, Macías foi condenado e sumariamente executado no mesmo ano do golpe militar que lhe interrompera um mandato pretensamente vitalício. Os chamados anos de silêncio que acompanharam o período mais sanguinolento da ditadura Macías veriam surgir, no entanto, algumas obras literárias no exílio, abrindo espaço para um momento de ruptura que por sua vez daria lugar a uma fase mais ascendente: nela revelar-se-iam autores como o Donato Ndongo-Bidyogo e Francisco Zamora Loboch. A experiência do exílio, a busca de uma identidade hispano-negro-africana e o trabalho com a memória constituem algumas das características comuns às obras assinadas por estes dois autores.

Radicado na Espanha, para onde se havia transferido com o objetivo de realizar estudos universitários ainda durante o período colonial, e impedido de retornar à terra natal por razões políticas, o poeta, jornalista, compositor, músico e ensaísta Francisco Zamora Loborch apresenta como uma de suas principais

características a condição de exilado involuntário. Em seu depoimento poético, a recorrência temática aos traumas sofridos durante essa prolongada e dolorosa experiência do exílio passa a registrar como conseqüência os conflitos de identidade daí resultantes. É certo que o impasse causado por tal situação lhe marcaria definitivamente a vida pessoal, mas é igualmente verdadeiro que este mesmo problema se converteria, ao longo dos anos, num importante elemento mobilizador de sua força criativa através da militância política, jornalística e literária, distribuída em registros como a prosa ensaística encontrada em *Cómo ser negro y no morir en Aravaca*, de 1994, onde se detém sobre um episódio real envolvendo o assassinato por racismo de um imigrante na Espanha.

Já em *Memoria de laberintos*, livro de poesias publicado em 1997, movido por forte influxo lírico, Zamora evoca a infância e a primeira juventude vividas em Malabo, os conflitos do exílio experimentado pela população guinéu-equatoriana chegada à Espanha, o choque cultural advindo dessa experiência e os conseqüentes traumas de identidade. As marcas de sua condição hispano-guinéu-equatoriana dentro da realidade hispânica peninsular, a situação de exilado involuntário e a reconstrução da memória constituem, por excelência, os fios condutores dessa coleção de poemas. É o que poderá ser flagrado em momentos como este, de "Prisionero de la Gran Vía", onde o sujeito poético, dirigindo-se à figura materna desde a concreta realidade de exilado num rigoroso inverno madrilenho, evoca nostalgicamente a lembrança de um tempo idílico na infância:

(...) Si supieras
Que tengo la garganta enmohecida
porque no puedo salirme a las plazas
y ensayar mis gritos de guerra.
Que no puedo pasearme por las grandes vías
el torso desnudo, desafiando al invierno
y enseñando mis tatuajes
a los niños de esta ciudad.
Si pudieras verme
fiel esclavo de los tendidos,
vociferante hincha en los estadios,
compadre incondicional de los mesones.
Madre, si pudieras verme.

(ZAMORA in NDONGO-BIDYOGO, 1984, p. 131)

Nascido na Guiné Equatorial em 1950 e igualmente impedido de regressar a seu país por razões políticas, o também historiador e jornalista Donato Ndongo-Bidyogo revelou-se um escritor bastante prolífico, publicando diversos artigos, ensaios e livros dedicados a temas de interesse histórico, político e literário, além de enveredar pela ficção, notadamente o romance. Foi o autor da primeira antologia da literatura guinéu-equatoriana, tornada pública na Espanha apenas no início da década de 80 do século passado e pela qual arrebatou uma coleção de elogios e críticas. Acusado por seus detratores de estar inventando uma literatura escrita inexistente, em balanço realizado cerca de vinte e dois anos após esta primeira edição, Ndongo- Bidyogo afirmou categoricamente que o livro

> fue tan novedoso que los medios culturales españoles lo acogieron con la indiferencia de la incredulidad, aunque, en rigor, no iba dirigido fundamentalmente a ellos, sino a mis propios compatriotas. (...) Cumplido este deber de justicia, permítanme decir que ese libro pionero cumplió sobradamente sus objetivos, el primero de los cuales era, claro está, dar a conocer las por entonces escasas manifestaciones literarias de mi país, lo cual permitía insertarlo definitivamente entre los países hispánicos, conservando plenamente su peculiaridad afrobantú. Dicho de otra manera, y sin por ello menospreciar la oralidad de la que somos los escritores africanos claramente herederos, quise situar a Guinea Ecuatorial dentro del marco de la modernidad cultural, pues habíamos abandonado, o estábamos alejándonos paulatinamente, de los modos y modelos ancestrales para adecuarnos a nuevas formas de creación y de expresión cultural. Acabo de afirmar que el escritor africano actual es el heredero genuino de los narradores de la tradición oral, de los griots, y esa era, efectivamente, otra de mis propuestas esenciales: puesto que, por una serie de circunstancias, las culturas tradicionales de los pueblos guineanos ya no podían circunscribirse fundamental y exclusivamente a sus formas precoloniales, era obligado adecuar nuestra creación a los tiempos nuevos, modernizando al mismo tiempo tanto los contenidos como los modos de expresión, para romper el círculo cerrado en que podríamos haber quedado atrapados si nos conformábamos con los caminos trillados de la tradición, renunciando a la tarea de acometer las transformaciones y resituar nuestras culturas, para que fueran acordes con las exigencias de nuestra realidad presente. (NDONGO-BIDYOGO, 2006, pp. 1-2).

A publicação desta primeira coleção de textos poéticos e narrativos da literatura nacional representaria, ainda em palavras de Ndongo-Bidyogo (2006), a afirmação de que, por não rechaçar os aportes essenciais de outras civilizações como a técnica, a escritura e a língua, a Guiné Equatorial, pelo contrário, podia demonstrar que não apenas estava incorporando positivamente estas contribuições, mas também as disponibilizava em seu próprio benefício: vertendo-as em instrumentos de liberação e de projeção rumo àquilo que o Ocidente costuma chamar de "universalidade".

Prosseguindo com a apreciação cronológica da trajetória literária guinéu-equatoriana, vamos verificar que no período compreendido entre as três últimas décadas do século passado, após uma estreia baseada no conto e no romance, vieram à tona textos poéticos e ficcionais produzidos por, entre outros autores, Ciriaco Bokesa, Constantino Ocha´a, Juan Balboa Boneke, da primeira romancista guinéu-equatoriana, María Nsue Angüe, (*Ekomo*, 1985), e de Raquel Ilonbé, responsável pela publicação do primeiro livro de poesias assinado por uma autora nacional (*Ceiba*, 1978). Às investidas dos autores guinéu-equatorianos mencionados vêm se somando, ao longo dos últimos anos, nomes como os de Marcelo Ensema, Julián Bibang, Anacleto Oló, Carlos Otong, Antimo Esono, Ana Lourdes Sohora, Bienvenido Esua, Trinidad Morgades Besari, Jerónimo Bomabá e Remei Sipi. Ou ainda: Juan Manuel Jones Costa, Desiderio Mbomio, Pancracio Esono, María Caridad Riloha, Gerardo Behori, Joaquín Bacheng, Maximiliano Nkogo, Justo Bolekia, Mercedes Jora, Eugenio Ondó, José Siale, Juan Tomás Ávila Laurel, Guillermina Mekuy, J.M. Davies e Paloma Loribo.

Se comparado ao percurso histórico de outras literaturas africanas produzidas em línguas europeias, o exercício ficcional em prosa configura um aspecto diferenciador relevante na produção hispano-negro-africana da Guiné Equatorial. Ao contrário de São Tomé e Príncipe, da Guiné-Bissau ou dos países francófonos, por exemplo, a literatura guinéu-equatoriana encontrou sua estréia no conto, seguido de perto pelo romance, tendo a expressão poética tomado maior vulto somente a partir dos anos 60 do século XX. Em contrapartida, diferentemente das investidas literárias anticolonialistas que tiveram lugar nas antigas colônias africanas anglófonas, francófonas e lusófonas, sua produção colonial não foi marcada pelo registro de uma literatura de resistência, na qual a

criação literária e a militância político-social caminhassem estreitamente relacionadas.

Uma postura reinvidacatória e contrária aos rumos políticos do país foi assumida, por parte da grande maioria desses autores, justamente a partir do período de pós-independência e da subseqüente experiência ditatorial, como bem o ilustra o poema “Silencio, silencio”, de Juan Tomás Ávila Laurel:

Un minuto de silencio
vale más que un siglo
de aplausos. Silencio.

Cierras los ojos y ante ti ves
pasar siglos de historia
cargados de bromas
que los hombres hicieron.
Unos que pasaron por reyes infelices,
otros por felices tenderos, todos exhiben la inocente tristeza
de hombres que no merecen lo que tuvieron.

Cierras los ojos y con ello comprendes
que la historia sólo pretende una cosa:
Aún no sea fácil tarea,
dejar al culpado por inocente
y sin pecado al que tuvo
una cadena de errores.
Pero a los buenos se les entierran vivos
para que no pequen.

(LAUREL, 1994)

Guardando-se as devidas peculiaridades, atitudes como esta permanecem até os dias atuais na forma de uma expressão literária claramente ideologizada e vigilante onde repercute, de forma bastante evidente, o compromisso efetivo que muitos dos escritores guinéu-equatorianos assumiram com o seu país, sobretudo após a ruptura política, o banimento e o exílio, uma vez que, de acordo com as palavras de Donato Ndongo,

> como los juglares de nuestra tradición, somos los dueños del verbo, de la palabra, los intermediarios por excelencia entre esa palabra y la acción. Hurgamos en nuestras almas para

> exteriorizar las necesidades del cuerpo social, para hacer explícitas tanto las carencias como los anhelos, para proponer, como vehículos del cambio, esas transformaciones necesarias para la evolución, e incluso para la subsistencia. (NDONGO-BIDYOGO, 2006, p. 7).

No trabalho desenvolvido pela maioria desses autores revela-se uma aproximação entre elementos bantos e hispânicos, possibilitando assim um fértil encontro do verbo com a palavra escrita mediado pela memória. É nesta direção, pois, que se vem formatando significativa amostra de sua literatura contemporânea, procedimento que, já o sabemos, alinha a experiência desenvolvida por autores guinéu-equatorianos a grande parte daquela produzida em países africanos de língua oficial portuguesa.

O escritor e crítico Donato Ndongo-Bidyogo chama a atenção para o fato de que o universo literário em língua espanhola estaria começando a encontrar, especificamente nessa produção africana da Guiné Equatorial, a convergência para o terceiro vértice de um eixo que configura, na atualidade, a geografia lingüística de um idioma oficialmente partilhado por europeus, americanos e africanos. Isto se não quisermos considerar, diga-se de passagem, a expressão asiática conformada na vasta e igualmente ignorada literatura filipina em espanhol, que após uma fase de apogeu entrou em franco declínio mas que, nos últimos anos, por empenho de alguns novos representantes e alentada pelo retorno do castelhano à condicão de idioma co-oficial no país, vem dando sinais de recuperacão.

A aposta de Ndongo-Bidyogo é a de que a literatura guinéu-equatoriana cumprirá o seu papel na tarefa de revitalizar a língua e a cultura em língua espanhola, uma vez que tanto uma como a outra já não poderão ser compreendidas se as dissociarmos do aporte afro. Seguindo o mesmo raciocínio, entendemos que em cada um desses territórios africanos em que se faz presente como língua de comunicação, de educação e/ou de literatura, o castelhano apresenta características que certamente tanto o aproximam como o distinguem da realidade peninsular e mesmo da hispano-americana, e que, ao lado da experiência da Guiné Equatorial, urge a necessidade de incremento desse diálogo ibero-bantu. É, pois, na perspectiva de abertura e de ampliação dos caminhos já

trilhados que aqui nos posicionamos, esperando que o estudo das produções literárias africanas de língua espanhola e suas implicações culturais, pedagógicas, artísticas e políticas também não permaneça relegado à obscuridade, ocupando efetivamente um merecido lugar dentro dos estudos afro-ibero-americanos desenvolvidos no Brasil.

REFERÊNCIAS

EVITA, Leoncio. *Cuando los combes luchaban* (Novela de costumbres de la Guinea Española). Madrid: Instituto de Estudios Africanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas* - Literatura e nacionalidade. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994, 1a ed.

ILONBÉ, Raquel. *Leyendas guineanas*. Madrid: Doncel, 1981.

ILONBÉ, Raquel. *Ceiba*. Madrid: D.L.,1978.

LAUREL, Juan Tomás Ávila. *Poemas*. Malabo: CCHG, 1994.

LOBOCH, Francisco Zamora. *Memoria de tus laberintos*. Madrid: Sial, 1997.

LOBOCH, Francisco Zamora. *Cómo ser negro y no morir en Aravaca*. Barcelona: Ediciones B, 1994.

MATHAMA, Daniel Jones. *Una lanza por el boabí.* Barcelona: Casals, 1962.

NDONGO-BIDYOGO, Donato. *Literatura guineana*: una realidad emergente. Conferencia en Hofstra University. 3 de abril, 2006. Disponível em: http://www.hofstra.edu/PDF/lacs_event_040306.pdf. Acessado em: 5 mai 2006.

NGOM, Mbaré. Literatura africana de expresión española. In: *Cuadernos*, n.º 3. Centro de Estudios Africanos de la Universidad de Murcia, 2003, pp. 111-135.

NDONGO-BIDYOGO, Donato; NGOM, Mbaré. *Literatura de Guinea Ecuatorial* (Antología). Madrid: Sial Ediciones, 2000.

NSÚE, María. *Ekomo*. Madrid: UNED, 1985.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Otras literaturas hispánicas*: las letras negroafricanas de Guinea Ecuatorial. In: I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas / V Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2008, Belo Horizonte. Caderno de Resumos Expandidos. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscrituras do verbo*: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Tese de doutorado. Recife: UFPE/Pgletras, 2007.

SALVO, Jorge. *La formación de identidad en la novela hispanoafricana*: 1950-1990. Miami: Florida State University, College of Arts and Sciences, 2003. Tesis doctoral.

ENTRE AS AMARRAS DA COLONIZAÇÃO EM UMA *NAÇÃO CRIOULA*

Ana Cristina Pinto Bezerra[18]

RESUMO

As leituras do cenário africano há muito revelam um olhar sobre o contexto de colonização e com isso a percepção violenta do processo de escravização feito do povo africano. Nesse sentido, no universo ficcional construído pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa tais impressões se fazem sentir pela forma bem urdida com a qual revela as metáforas de um sistema que aprisionou o homem africano desde o momento que o colonizou, desenraizando esse ser do seu habitat. De modo que o negro em seu lugar de nascença sente-se um estranho, alguém a quem foi negado o espaço, a voz, a consciência. É sobre esse processo brusco sentido nas letras de Agualusa, sobre a violência dessa ação vivida até os dias atuais em África a que esta análise se pretende. Para tanto, parte-se da leitura do romance *Nação Crioula* (AGUALUSA, 2009) em que o enredo conjuga na sua forma epistolar um recorte temporal da vivência africana. Dialogando com as instigantes concepções sobre o negro em Fanon (1983, 2005), além das considerações de Glissant (2005) entre outras leituras pertinentes para esse estudo.

Palavras-chave: Violência; África; Agualusa; Colonização; *Nação Crioula* (2009).

> ‘A vida de um escravo’, disse-me, ‘é uma casa com muitas janelas e nenhuma porta. A vida de um homem livre é uma casa com muitas portas e nenhuma janela’
>
> (Agualusa, em *Nação Crioula*)

O romance *Nação Crioula*[19], do escritor angolano José Eduardo Agualusa, (publicado inicialmente em 1997) caracteriza-se como uma narrativa epistolar, que pelo trânsito das cartas possibilita a relação entre os espaços da metrópole, Portugal, e as colonizadas Angola e Brasil, através do diálogo estabelecido entre a ficção de Agualusa e o cenário histórico em que se vivifica o contexto de colonização africana, mais precisamente o processo de escravização dos negros africanos. Resvalando entre as fronteiras do discurso histórico na análise do

[18] Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, com área de concentração em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

[19] AGUALUSA, José Eduardo **Nação Crioula**: a correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus; Brasília, DF: PNBE, 2009. A partir desse momento como se faz referência apenas a essa edição, citaremos: N.C. para fazer menção ao romance, seguido da devida indicação das páginas.

comércio humano, que sustentava a economia do colono ao tornar o negro como um objeto, uma mercadoria, ao retirá-lo de sua pátria nas imagens dos navios negreiros que são aludidos no romance, e as leituras da ficção de Eça de Queiroz, é que se constrói a narrativa de Agualusa, posta assim, como um híbrido a sugerir a reflexão sobre os rastros de uma colonização violenta e suas marcas na visão do "ser" negro atualmente.

De modo que, a partir do personagem protagonista, remetente oficial de praticamente todas as cartas existentes no romance (salvaguardo a última), na figura do aventureiro Carlos Fradique Mendes em sua travessia em busca do exótico, do mistério e sua história de amor secreto com a filha de escrava Ana Olímpia, mulher que se tornou parte da burguesia angolana, compreende-se no final do século XIX o processo violento que envolve a visão do escravo e assim da sua colonização. Fradique Mendes é uma personagem tomada de empréstimo do autor Eça de Queiroz do livro *A correspondência de Fradique Mendes*, publicado inicialmente em 1900, em que a imagem do aventureiro português e modelo de homem lusitano é reconstruída no romance angolano. Fradique dá notas as suas viagens em África, vivenciando profundamente o lugar, diferentemente do olhar que este personagem possuía do cenário africano pelas letras *queirosianas*, como o Fradique aos moldes de Eça[20] revela: "Não vi nada de interessante na África, que os outros não tivessem já visto" (QUEIROZ, p. 104).

Nessa medida, no romance de Agualusa, Fradique revela ironicamente o que teria visto em África, sentindo o processo de colonização e escravismo comandados pelo colono – modelo arquétipo do europeu de Fradique – e é essa condição que o coloca de uma forma superior à imagem do negro mesmo quando este último pertence à burguesia, pois continua colonizado. Assim, em um período de 32 anos – tempo em que decorrem as cartas – de 1868 a 1900, o aventureiro português relata a sua inserção no cenário africano e o quanto a visão deste espaço o transforma, pois das frivolidades da corte trocadas com sua madrinha Madame de Jouarre, passa a se ocupar de uma leitura crítica da esfera política e econômica que dirige o mercado de escravos, transformando o tom das suas

[20] A referência completa da obra em questão de Eça de Queiroz encontra-se no final desta leitura, faz-se a ressalva de que não foi mencionado o ano de publicação na citação devido à ausência de tal dado na obra referida.

cartas em análises sociológicas que questionam a sua própria imagem de colonizador, sustentada pela cor.

O jogo ficcional de Agualusa além de tomar de empréstimo a personagem de Eça (visto por alguns críticos como um heterônimo desse escritor português), o próprio Eça de Queiroz torna-se personagem à medida que também é um destinatário das correspondências de Fradique. No final do romance, ao escritor português será delegado reunir as cartas de Fradique o que resultará no livro *A correspondência de Fradique Mendes* em que a ficcionalização desse herói conduz ao testamento da veracidade de Fradique, ficcionalizando o que poderia ser uma personagem real, imagem de uma personagem histórica.

Seguindo as travessias empreendidas por Fradique Mendes que como "descobridor" revela essa África, que descrita por muitos como um lugar do exotismo, surge como signo de um contexto desolador, retratada por Fradique como um lugar que lhe parece inicialmente de esquecimento e morte, revestido do discurso do colonizador, o aventureiro declara:

> Desembarquei ontem em Luanda às costas de dois marinheiros cabindanos. Atirado para a praia, molhado e humilhado, logo ali me assaltou o sentimento inquietante de que havia deixado para trás o próprio mundo. Respirei o ar quente e húmido, cheirando a frutas e cana-de-açúcar, e poupo a pouco comecei a perceber um outro odor, mais subtil, melancólico, como de um corpo em decomposição. É a este cheiro, creio, que todos os viajantes se referem quando falam de África (NC, p. 11).

Diante desse cenário, Fradique observa, na sua narração epistolar, o contexto escravista que mesmo perante as restrições para com o tráfico negreiro em fins de século XIX, ainda encontra forças e determina quem é quem na sociedade angolana. Luanda configura esse lugar caótico em que o negro é desconstruído e desconstrói-se no contato com o colono que o violenta. Assim, o romance caminha nessa visão bipartida entre o negro e o branco, em que o discurso da hegemonia colonizadora povoa a fala dos próprios negros, muitas vezes convencidos da sua inferioridade, uma vez dominados na sua própria terra. A linguagem simboliza esse duplo que ao se tocar, se agride, o negro é o pé descalço, é o não-civilizado, é aquele a quem é "natural" trabalhar:

> Trabalhar ninguém trabalha em Luanda a não ser os escravos; e fora da cidade trabalham os, assim chamados 'pretos boçais'. Trabalhar representa portanto para o Luandense uma actvidade inferior, insalubre, praticada por selvagens e cativos. 'Fulano vem de uma família trabalhadora', ouve-se dizer às vezes em voz baixa, venenosa, à mesa sombria de um café. É uma insinuação cruel, capaz de destruir reputações, pois sugeres que o visado só há pouco tempo comprou o primeiro par de sapatos e que provavelmente descende de escravos (NC, p. 16).

A violência torna-se algo justificável e ainda mais tenebrosa, quando admitida e defendida pelo próprio negro. O curioso nas relações tecidas pelo aventureiro Fradique, é que este como legítimo português desconcerta-se em face da sociedade por ele observada, com idéias avançadas para a situação, povoa o pensamento de Fradique inquietações libertárias que questionam a própria fala naturalizada e colonizada do negro colonizado. A ironia de Agualusa presentifica-se na filosofia do humanista Fradique perante o sentimento escravagista de um filho da terra, filho de uma preta retinta na imagem de Arcénio de Carpo:

> Nas suas palavras [de Arcénio de Carpo] os pretos do mato constituem grande obstáculo à rápida transformação de Angola num país moderno uma vez que não têm sequer uma ideia de Estado, recusam-se a falar português e permanecem cativos de toda a espécie de crenças e superstições. Disse-lhe que os Ingleses, franceses e Alemães também se recusam a falar o português, e recordei-lhe que a Rainha de Espanha acredita nas virtudes purificadoras do suor impregnado nas vestes menores de uma freira. E qual a diferença, afinal, entre um manipanso cravejado de duros pregos e a estatueta de um homem pregado numa cruz? Antes de forçar um Africano a trocar as peles de leopardo por uma casaca do Poole, ou a calçar umas botinas do Malmstrom, seria melhor procurar compreender o mundo em que ele vive e a sua filosofia (NC, p. 17).

A separação é evidente e buscada pelos dois lados em conflito, já que uma vez aproximado da imagem do colonizador, o negro busca o distanciamento do reflexo colonizado, "o mundo colonial é um mundo compartimentado" (FANON, 2005:54). Nesses liames, Fradique transita entre tais fronteiras impostas pela colonização, em um mundo que os ditos irmãos em suas tribos, no cenário africano, rejeitam-se porque se vêem distantes no mesmo espaço: "Os mulatos, confidenciou-me Arcénio de Carpo, 'desprezam todos os povos do interior porque

trabalham, e ainda mais os desprezam porque sendo negros querem continuar assim" (NC, p.16). Essa visão da dominação impõe a desordem e nessa medida, a violência, pois: "Assim como o colonizador é tentado a aceitar-se como colonizador, o colonizado é obrigado, para viver, a aceitar-se como colonizado" (MEMMI, 2007:127).

Assim, perfaz-se a imagem do negro que se vê agachado diante do colonizador, mas como coloca Fanon (2005) esperando o momento de reagir, e essa reação, um contra-terror, só pode ser violenta, diante da ação devastadora que compreende o "mundo compartimentado" do colono assimilado pelo colonizado e assim, visto como natural. Dessa forma, a violência instaura um processo de continuidades, na medida em que o colonizado espera o momento de tomar o lugar do colono. É assim que pode ser percebida a personagem Gabriela Santamarinha que, revestida da sua composição grotesca, representa a imagem do monstro, do desumanizado, uma negra que possuidora de ganhos financeiros é descrita pelos versos racistas de Gregório de Matos por Fradique Mendes:

> Ao vê-la recordei-me de uns versos do poeta brasileiro Gregório de Matos, descrevendo uma negra crioula: 'Boca sacada com tal largura / que a dentadura/ passeia por ali/ desencalmada'. A senhora Gabriela Santamarinha é de uma fealdade natural, sem artifícios nem retórica, e exerce-a em cada gesto, em cada frase, no odor corporal, na forma bestial como caminha (NC, p. 22).

Compreende-se a figuração da personagem de um modo hiperbólico, ressaltando a imagem da negação, fruto desse universo de ruínas em que se formam os pilares da colonização. Gabriela Santamarinha representa a antípoda da imagem feminina endeusada por Fradique – correspondente à negra Ana Olímpia -, seus traços convergem para a animalização do ser humano e engendram um dos centros irradiadores da violência no romance como resposta inconsciente ao sentimento colonizador, fato promovido pela escolha que a senhora Gabriela faz de seus escravos:

> - Soube que viaja sempre na companhia de um escravo inglês – disse, tirando-me o fôlego. – Em minha casa sirvo-me apenas de escravas albinas e disseram-me que no Brasil é possível comprar por um bom preço cativas brancas ou quase brancas. Mas

> ignorava que houvesse ainda escravaria na Europa. Não me vende o seu? (NC, p. 23).

A leitura de Gabriela Santamarinha corresponde ao que Fanon assevera como "linguagem zoológica" (2005:59), tudo que emana da personagem é fétido e horrendo, singularmente oposto à civilizada e culta Ana Olímpia - personagem que em dados momentos da narrativa compreende a imagem da idealizada senhora europeia, por assim dizer branqueada[21]. Fradique absorve, então, o imaginário do colono diante do atraso da humanidade que vê materializado na senhora Santamarinha e recorre assim, para caracterizá-la ao que Fanon delimita como imagens do "bestiário" impressas ao colonizado (2005:59).

As cartas de Fradique Mendes reportam o leitor ao contexto de "contra-terror" de que fala Fanon (2005), uma vez que para conquistar a tão almejada liberdade seria necessário aos negros responder com violência, não só para com os brancos, mas também para com seus próprios irmãos que já não imaginariam outra vida que não a escravizada. Nesse sentido, Fradique analisa o porquê das derrotas dos escravos em solo brasileiro:

> Os Africanos tiveram de se confrontar não apenas com a força dos brancos, mas, pior do que isso, com a desconfiança dos negros já nascidos neste país, os negros crioulos, para os quais o Brasil é a verdadeira pátria e a vida em escravidão a única existência que conhecem (NC, p. 88).

Diante da leitura que vem sendo tecida, a violência é a força motriz que provoca o desencadeamento das ações na narrativa, projetando os espaços de cidade colonizada em Luanda para o aspecto coronelista das fazendas no Nordeste brasileiro, situando as epístolas historicamente de acordo com as determinações sobre o fim do tráfico negreiro e as lutas pela abolição e ademais, provoca a transformação das personagens, principalmente do aventureiro Fradique que desliza de "um *touriste* de fato de linho branco em busca de exotismo e emoções fortes" (NC, p. 56, grifo do autor) para um abolicionista engajado com questões sociais após a prisão violenta de Ana Olímpia enquanto escrava de Gabriela Santamarinha.

[21] Vale ressaltar que tal leitura de Ana Olímpia é desfeita quando esta passa de senhora de escravos à escrava de Gabriela Santamarinha e volta a sentir o horror da escravidão.

A questão da violência, no romance, é definida também pela imposição do poder que separa em classes estratificadas os indivíduos, definindo entre os personagens os estereótipos em uma pirâmide de riquezas sustentada pela ideologia colonizadora. Destarte, na base estão os negros subjugados, escravos; em uma faixa intermediária estão os negros detentores de poder econômico como Ana Olímpia, Gabriela Santamarinha, mas de alguma forma sujeitos ao sistema "embranquecedor" e no topo está o modelo de europeu civilizado e com posses para transitar entre os espaços e ser sempre aclamado na figura de Fradique Mendes, como esse mesmo observa no enfoque da estrutura governamental do sertão nordestino brasileiro:

> Eis-me pois transformado em senhor de engenho, os quais por estes vastíssimos sertões, entre Salvador e Pernambuco, exercem desde há séculos a única autoridade, tanto maior e mais temida quanto é certo que ninguém aqui conhece o Imperador D. Pedro II, nem sequer por gravura. Para a pobre escravaria os grandes latifundiários são a imagem mais próxima de Deus que conseguem conceber. Tratam-nos em conformidade, com um terror reverencial (os seus senhores chamam-lhe respeito) e, uma espécie de devoção que, vendo de mais perto, não é outra coisa senão a estranha mistura entre o ódio e a impotência (NC, p. 88).

Fradique descreve, ainda, esse cenário separatista e que só acirra o contexto que só pode ser interpretado como violento, pois o signo da violência manifestado no romance vai muito além de uma ação física, como ficou elucidado até o momento nessa escrita. Com ares de analista sociológico e com uma sobriedade de um homem lúcido que não consegue absorver a contextura social apresentada como natural Fradique lança-se como um vanguardista a colher os descaminhos dessa "modernidade" que não chega para todos, observando os planos desiguais da sociedade de Olinda:

> Nas ruas respira-se o mesmo odor melancólico que me surpreendeu em Luanda, um entorpecimento que se transmite das pessoas para as casas, como se toda a população estivesse já morta e a cidade em ruínas. E no entanto há aqui bairros opulentos. Os ricos são odiosamente ricos e ainda mais ricos e odiosos parecem ser por contraste com a extrema miséria do povo. Em Santo Antônio os palacetes ocultam jardins exuberantes, onde à noite se dançam românticos bailes, enquanto os negros dormem exaustos em casebres de palha (NC, p.79).

As cartas conduzem no decorrer da narrativa ao entrecruzamento da História com o enredo ficcional, em que a ficção se encarrega de transgredir a vida ao conduzir o leitor ao projeto abolicionista pelo discurso literário. Outrossim, traveste-se o discurso histórico ao inserir personagens reais dentro do universo ficcional como personagens defensores do abolicionismo com José do Patrocínio, o advogado Luís Gama, o baiano Manuel Querino. Tais indivíduos "deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, sêres que sabem dizer 'eu' (ROSENFELD, 1976:26), tornando as "mentiras" contadas no romance, segundo as observações de Vargas Llosa (2007), um simulacro da realidade de luta pela libertação dos negros, tornando mais vívido o sentimento dessa realidade escravista e a existência dessa figura imponente a transitar por narrativas que é o português Fradique Mendes. Nessa medida, é válido relembrar as considerações de Vargas Llosa (2007) sobre "as verdades e as mentiras" do romance à vista da atividade de Agualusa, quando este recupera personagens históricos, que recebem novos tons ao transformarem-se em sujeitos ficcionais, além da releitura do personagem Fradique tão expressivo e vivo em tantas referências literárias[22]: "De fato, os romances mentem – não podem fazer outra coisa -, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é" (VARGAS LLOSA, 2007:12).

Entre os meandros das "amarras" entre a História e o texto literário aqui analisado, simboliza-se uma luta dos negros na sua tentativa de libertação, mas como sente Fradique parece muito mais uma "luta" a ser desencadeada pelos brancos o que suscitaria a reflexão entre uma liberdade conquistada e uma liberdade cedida que não retiraria o negro de sua condição de inferioridade[23], como Fradique analisa em sua discussão com Ana Olímpia sobre tal sistema:

---

[22] Fradique Mendes apresenta-se anteriormente ao *Nação Crioula* de Agualusa, primeiramente como heterônimo coletivo criado entre 1868 e 1869 por Jaime Batalha Reis, Antero de Quental e Eça de Queiroz. Em seguida, surge episodicamente em *O mistério da estrada de Sintra* (1870) de Eça de Queiroz em parceria com Ramalho Ortigão, e finalmente é retomado individualmente por Eça de Queiroz com a obra *A correspondência de Fradique Mendes* em 1900.

[23] A leitura dessa liberdade cedida e assim, questionada acha-se presente também em outras escritas de Agualusa, por exemplo, no conto "Passei por um sonho" no livro *Manual prático de levitação* (2005), em que a figura mítica do pássaro branco cede a liberdade ao enfermeiro Justo Santana, desencadeando a questão: em que medida se está livre quando alguém lhe concede sua liberdade.

> É evidente para mim que o sistema escravista há-de ser derrubado pelos filhos dos escravocratas, da mesma forma que foram os filhos dos colonos, e não os índios, a proclamar a independência (aqui, no Brasil, e em todas as restantes nações americanas). José do Patrocínio, porém, entende que devem ser os negros e os mulatos a dirigir esta revolução e Ana Olímpia pensa como ele. Ontem disse-me: "se forem os brancos a oferecer a liberdade aos pretos nunca mais seremos realmente livres. Temos de ser nós a conquistar a liberdade para que possamos depois olhar para vocês de igual para igual (NC, p. 129).

A esta altura vale a pena salientar de forma mais atenta a imagem paradoxal que é sugerida do personagem Fradique Mendes, que filho de uma "velha e rica família dos Açores" (QUEIROZ, p.15) transmutado no romance angolano, age entre as linhas do movimento abolicionista ao mesmo tempo em que é pressionado pelas máquinas oligárquicas e escravagistas do país (Brasil), revela os anseios de libertação dos negros, mas como identidade que lhe toma a voz situa-se como colonizador que não deseja ver Portugal fora do espaço de Luanda. Em seu íntimo, a sua pátria necessita de colonizar, afinal, "Todo ser vivo é imperialista. Viver é colonizar" (NC, p. 133), sua discordância é que o faça de modo impensado, em que Portugal segue "montado em África. Montado, não, depositado" (NC, p. 132), reflexos que o conduzem a uma crítica, não à colonização em si, mas como esta foi empreendida por Portugal:

> O que é que nós colonizamos? O Brasil, dir-me-ás tu. Nem isso. Colonizamos o Brasil com os escravos que fomos buscar a África, fizemos filhos com eles, e depois o Brasil colonizou-se a si próprio. Ao longo de quatro demorados séculos construímos um império, vastíssimo, é certo, mas infelizmente imaginário (NC, p. 133).
> Desgraçadamente Portugal espalha-se não coloniza. Somo assim, enquanto nação, uma forma de vida mais rudimentar que o Bacilo de Koch. Pior: uma estranha perversão faz com que os portugueses onde quer que cheguem, e temos chegado bastante longe, não só esqueçam a sua missão civilizadora, isto é colonizadora, mas depressa se deixem eles próprios colonizar, isto é, descivilizar, pelos povos locais (NC, p. 134).

Assim, mesmo com a leitura sóbria da realidade, vivenciando o processo de colonização e consequente escravismo, registrando-o em suas cartas, a imagem do colonizador ainda lhe fala, fazendo-lhe "escravo de sua brancura" (FANON, 1983:11). O turista português não sente as agruras violentas

dessa colonização impressa pela sua própria cor, da qual não se pode fugir, esse sentir é respirado através do olhar da personagem Ana Olímpia, que mesmo em alguns momentos deveras embranquecida como senhora escravocrata, assume a voz, suplantando o estigma da mulher negra enquanto objeto de prazer do branco, e se faz ouvir ao defender a libertação dos seus irmãos, em seu discurso, segundo Fradique: "brilha a luz esplêndida da verdade, enquanto que na boca dos nossos bem intencionados filantropos arde apenas a frágil lamparina da retórica" (NC, p. 122). Ana Olímpia, assim como outras personagens femininas de Agualusa[24], não se deixa colonizar, guarda a consciência de sua identidade, compreendendo a dor de seu povo ao se ver também escravizada.

No entanto, as amarras desse cenário escravista prendem o personagem Fradique que de aventureiro despretensioso passa, como já visto, a indivíduo revolucionário. O português começa a interagir com a ideia de *crioulização*[25] do território africano e brasileiro, já que diante da relação, mesmo esta sendo desigual, entre os povos, não há, por exemplo, como impedir a entrada de elementos culturais do colonizador na cultura dominada, assim, aos nascidos dessa realidade não há como perceber-se com uma identidade una. Pelo contrário, a leitura dos seres nessa situação nasceria da diversidade de suas relações, de acordo com o pensamento de Glissant (2005) em que a identidade não existe como uma raiz única e assim, estabelecida pela diferença para com as demais, mas sim é construída nas e pelas relações com os outros seres, ou seja, a identidade edificar-se-ia na diversidade.

Tal concepção interessa no enfoque da obra de Agualusa pelo olhar sobre as relações tecidas no seio dessas sociedades que se formam do processo abrupto de colonização, para exemplificar, toma-se o olhar dos negros trazidos para o solo brasileiro e a construção da identidade a partir dos "resíduos" (GLISSANT, 2005:19) de sua terra natal e as relações tecidas naquele novo espaço, nas palavras de Ana Olímpia para os negros a vida que encontravam na América ou no Brasil surgia como um "renascimento" (NC, p. 157). Além disso, a formação de nações a partir do aspecto colonialista sugere o título do romance

[24] As imagens femininas de Agualusa, no cenário africano, roubam a voz e não se deixam intimidar diante da figura masculina e branca, tais exemplos podem ser percebidos na personagem Ângela Lúcia em *O vendedor de passados* (2004), como também a cantora Kianda, a qual é um dos narradores do romance *Barroco tropical* (2005).

[25] Sobre esse conceito ver também em: BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

que narra entre outras relações a ligação amorosa entre o branco Fradique e a negra colonizada Ana Olímpia, da qual nasceria Sofia em terras brasileiras, filha da *crioulização*, bem como o sugestivo título do último navio negreiro: "Nação Crioula", no qual Fradique e Ana Olímpia fogem para o Brasil, relembra as marcas da crioulização surgidas a partir dos resíduos que surgiram do apagamento da cultura da terra natal no interior do navio sublinhada por Glissant (2005:19):

> [...] os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e, sobretudo, de sua língua.

Desse modo, a crioulização, definida por Glissant (2005), é uma das "amarras" do processo de colonização, a reconstrução da identidade é necessária e conduz a busca de si, atravessando o mar que em muitos dialetos africanos tem o mesmo nome que a morte: "o calunga" (NC, p. 157) e "catar os resíduos" da existência africana, reinscrevendo-a com signos crioulos. Tal imagem é trazida no romance de Agualusa pelo personagem Cornélio, um ancião da tribo dos *hausas*[26] que deseja recuperar a memória africana anterior à colonização, desconstruída pelo processo de violência de que foi vítima, na tentativa de vencer a "empresa da cor" que marca um estigma, uma prisão nas palavras do negro Luís Gama:

> "Em nós", disse-me Gama, "até a cor é um defeito. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime. Mas nossos críticos se esquecem que essa cor está na origem da riqueza de milhares de ladrões que nos insultam; que essa cor convencional da escravidão, tão semelhante à da terra , abriga sob sua superfície escura vulcões onde arde o fogo sagrado da liberdade" (NC, p. 97)

Por conseguinte, as letras de Agualusa revelam, nesse cenário violento, que coligem memórias inventadas, o sentimento trágico africano, trazendo a livre sugestão sobre o olhar da literatura no cenário global, no

[26] Os hausas correspondem aos diversos grupos sudaneses que vivem na savana ao norte da Nigéria do Chade de Níger e de Burkina.

repensar dos papéis, no olhar sobre o preconceito. Sugere-se, portanto, a partir dessa imagem cinzenta e dolorosa nas ruínas da cidade colonizada, a figura do negro colonizado, que ao começar a perceber-se como um ser humano tal qual o colono, não aceitará mais sua dominação. De tal modo como explica Fanon (2005) voltar-se-ia ao contexto da violência como única forma de minar o regime propagado pelo colono. O colonizado desejaria então, não mais ser denominado segundo rótulos inferiorizantes, engajado em uma busca laboriosa. Assim, a busca dos vestígios do "ser" africano não se faz à toa pelo velho Cornélio em *Nação Crioula* (2009), repercutindo a tradição angolana, marca o desejo de voltar a sua terra, visto que era escravo no Brasil, o que é observado por Fradique:

> Partiu ontem, serenamente, numa falua que todas as semanas liga esta vila a Salvador. Ana Olímpia ainda tentou dissuadi-lo [...]. "Na terra dos hausa", disse-lhe a minha amiga, "já ninguém se lembra de si". O velho encolheu os ombros: "Não vou à procura dos outros", respondeu, "vou à procura de mim" (NC, p. 96).

É nessa "busca de si", da volta da condição de "ser" que se almeja a atuação africana, a partir da formação de uma consciência perante a situação violentadora imposta pelo colono, o sentimento de um despertar que compreende os artifícios de um discurso de poder e ergue-se para lutar contra ele. Pelas letras de Agualusa essa violência é sugerida e por detrás de suas metáforas, ela é desconstruída, ouso dizer "descolonizada".

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Nação Crioula**: a correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus; Brasília, DF: PNBE, 2009.

_____. **Manual Prático de levitação**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

_____. **O vendedor de passados**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

_____. **Barroco tropical**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Trad. Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983. (Coleção Outra Gente, v. 1)

_____.**Os condenados da terra**. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. (Coleção Cultura, v. 2)

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005. (Coleção Cultura, v. 1)

MACÊDO, Tania**.** **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP; Luanda (Angola): Nzila, 2008 (240 p.).

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2 ed. Niterói: EDUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

QUEIROZ, Eça. **A correspondência de Fradique Mendes**. In: Obras de Eça de Queiroz, 4 ed. Lisboa: Livros do Brasil, {s.d.}

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 11- 49.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2007.

ULOMMA: LITERATURA AFRO-BRASILEIRA COMBATENDO O RACISMO NO COTIDIANO ESCOLAR

Ana Maria Coutinho de Sales[27]

Maria Rodrigues da Silva[28]

RESUMO

O objetivo central deste trabalho é analisar a relevância social da literatura afro-brasileira como meio de combater o racismo no cotidiano escolar, tendo em vista que é inegável a herança africana na formação do povo brasileiro, tanto pelos costumes culturais quanto pela pluralidade religiosa, legados a nossa nação. Apesar de toda riqueza da cultura africana, em pleno século XXI a discriminação racial ainda é notória no cotidiano escolar. Mesmo com a Lei 10.639/2003 ainda se observa no cenário atual dos currículos, no Ensino Fundamental e Médio das escolas públicas, o mínimo de conteúdos específicos sobre a África e a falta de práticas educativas que contemplem e valorizem a população afrodescendente. Negar a história da África é negar a história do povo brasileiro. É necessário desenvolver outras pesquisas que possam valorizar ainda mais a presença e a participação da mulher negra na história do Brasil e práticas educativas transformadoras que possam combater qualquer tipo de discriminação racial.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira, Educação, Racismo.

A inserção desses conteúdos nos currículos, assumida pelo Ministério da Educação, tem como objetivo corrigir injustiças, eliminar discriminações, promover inclusão e a cidadania para todos no sistema educacional brasileiro, o que consta nas Diretrizes Curriculares Nacionais/2005. Daí a urgente necessidade de trabalharmos a literatura afro-brasileira como uma possibilidade de desenvolver práticas pedagógicas transformadoras que promovam relações de convivências permeadas de atitudes de ética e de respeito. Neste sentido, o conto ULOMMA, do escritor nigeriano Sanny, contribui para redesenhar uma nova história da mulher negra na sociedade contemporânea, destacando a sua contribuição como sujeito histórico na educação do nosso país através da sua presença significativa

[27] Profª Drª em Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, Profª do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba e Profª do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB. Email: anamcoutinho@gmail.com.

[28]Graduada em Ciência da Informação e Mestre do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: maroca-rodrigues@hotmail.com.

nas mais diversas manifestações culturais como a dança, a música, a poesia e a literatura.

É evidente que a mulher, em especial a negra, ao longo da história, vem lutando para conquistar novos espaços relevantes na sociedade, seja na literatura, nas artes, na academia, na política. Tal luta vem problematizando a imagem da mulher negra para além de ser-a-serviço-dos outros, da satisfação sexual e da reprodução. O lugar de submissão da mulher negra na história como ama de leite, cozinheira, empregada doméstica ou trabalhadora subserviente foi denunciado em um dos poemas de Conceição Evaristo:

> A voz de minha bisavó ecoou
> criança
> nos porões do navio.
> Ecoou lamentos
> de uma infância perdida.
> A voz de minha avó
> ecoou obediência
> aos brancos-donos de tudo.
>
> A voz de minha mãe
> ecoou baixinho revolta
> no fundo das cozinhas alheias
> debaixo das trouxas
> roupagem suja dos branco
> pelo caminho empoeirado
> rumo a favela.
> (EVARISTO, 2009)

Esse poema mostra a história dos negros escravizados trazidos para o Brasil, ecos de lamentos que simbolizam a perda do lar - lugar de origem. A imagem da avó retrata a obediência aos brancos, porém, a imagem da mãe, revela-se semelhante a tantas outras mulheres afro-brasileiras, que trabalham de serventes, lavadeiras, cozinheiras e depois de um dia de trabalho têm seu lugar de volta a uma favela que, para Conceição Evaristo, é a representação da senzala na contemporaneidade, lugar de pobreza, sofrimento e muita resistência focada nos ecos de uma mãe.

No espaço da educação e das letras, a mulher, principalmente a negra, teve seu tempo extremamente reduzido, ou melhor, nem tinha esse tempo. Isto

porque suas funções não requeriam conhecimento letrado. As mulheres, de um modo geral, foram silenciadas no processo da educação e das letras, seja no Brasil ou na África.

Sunny autor do referido conto, traz à tona um paralelo. Quando o rei manda embora uma das esposas para longe do palácio, podemos fazer uma relação com muitas meninas da contemporaneidade que saem de suas cidades muito cedo para trabalhar em casa de família e deixam de estudar, sem perspectivas de futuro e a única saída é um casamento para procriar.

Walter Fraga, em seu livro: *Uma História de Cultura Afro-Brasileira* coloca que se durante a escravidão as chances de negros frequentarem a escola eram bem pequenas, para as mulheres negras eram ainda menores. Por isso é tão importante destacar uma mulher que, embora pouco conhecida, foi uma das pioneiras na literatura feminina afro-brasileira: Maria Firmina dos Reis. Ela nasceu no Maranhão em 1823 e foi escritora, poeta e educadora. Prestou concurso para professora e entre 1847 e 1881 lecionou na cidade de Guimarães, no Maranhão. Em 1859, publicou o romance *ÚRSULA*, considerado o primeiro livro abolicionista escrito por uma mulher.

Nesse romance, os personagens fazem parte do mundo escravista e falam sobre os problemas que os escravos e libertos enfrentavam no Brasil. Um deles era Mãe Susana, que conta sobre a vida na África, a captura, a escravização e a difícil sobrevivência na travessia do Atlântico no porão de um tumbeiro. Tendo sido escrito há menos de dez anos do fim do tráfico, o romance “Úrsula” denuncia os horrores de uma sociedade escravista.

Naquela época, a produção literária era algo masculino, por isso Maria Firmina usou o Pseudônimo “uma maranhense.” Era uma forma de se proteger do preconceito, já que era mulher e mulata. Apesar de sua importância, Úrsula só passou a ser conhecido em 1962, quando um exemplar foi descoberto em um sebo carioca (FRAGA, 2009, p.83-84).

No Brasil, nessa perspectiva escolar, a mulher negra não tinha garantia desse espaço, uma vez que suas ocupações não necessitavam de tais letramentos: ser cozinheira, babá, ama de leite, lavadeira entre outras atividades. E, se tivesse oportunidade ao espaço escolar não teria a segurança de fazer uso desse conhecimento; algumas tiveram de usar pseudônimo para atuar como escritora.

Sales (2005), em sua tese de doutorado, destaca a fotografia da Mãe Preta e abre um espaço para revelar a presença de uma personagem importante na história do Brasil, tornada invisível. Assim, esse retrato pode funcionar como meio facilitador para o debate e a socialização de novas imagens da mulher negra escravizada, como reconhecimento da participação significativa da Ama de Leite na nossa formação cultural.

Poetas cantam em seus versos o sentimento de estar se apossando do que era a outro destinado, o leite dos filhos: "furtei o peito que dava leite para tua filha". É por demais expressivo esses versos de Augusto dos Anjos, para denunciar a venda ou aluguel de uma Ama de Leite, como podemos observar também em vários anúncios de jornais como este: "Vende-se uma preta moça de muito boa conduta, parida de três meses, sem filho, com muito bom leite, e que sabe cozinhar bem o diário de uma casa, engomar liso, lavar de sabão e varela [...]". Anúncios dessa natureza podem ser encontrados às centenas nos jornais da época. Alguns deles oferecem uma Ama de Leite com sua cria, mas também aparecem Mães Pretas separadas dos filhos.

Nessa mesma vertente, Pereira (2007) faz menção a respeito de Carolina de Jesus:

Carolina Maria de Jesus[29] (1914-1977) aliou criação e experiência de vida para compor uma obra que revela a dura realidade das populações afrodescendentes no Brasil. *Quarto de despejo* (1960), sua obra mais conhecida, alcançou repercussão internacional, revelando uma população de caráter documental e de contestação social. Seus livros seguintes foram *Pedaços de fome* (1963) e *Diário de Bitita* (1986). A carreira literária de Carolina Maria de Jesus teve como pano de fundo uma vida marcada pela miséria. Os dados bibliográficos presentes em seus textos ultrapassam o tom confessional para identificar a luta do indivíduo que procura superar a opressão social. A diferença entre ricos e pobres e a consequente submissão destes àqueles, permeada por ritos de paternalismo e obediência- é um tema constante na prosa de Carolina Maria de Jesus, fato que demonstra a gravidade da má distribuição de renda entre a população brasileira (JESUS, 1986, p.41).

[29] Carolina Maria de Jesus foi catadora de papel e viveu na favela do Canindé. É a condição humana dos miseráveis, um exemplo autêntico de literatura-verdade.

São evidentes as dificuldades que as escolas em todo o Brasil, principalmente no Nordeste, ainda enfrentam por causa da falta de material adequado como livros didáticos, paradidáticos e material áudio visual que contemplem as mudanças de forma comprometida do ponto de vista do ensinar e aprender, como também uma política de formação para os professores, no sentido de se tornarem multiplicadores desse conhecimento e dinamizarem suas salas de aula.

Acerca dessa questão, Chagas, em seu Artigo: *Por dentro da História: Formação docente e cultura afro-brasileira*[30], alerta aos professores e professoras que ao trabalharem com a temática cultura afro-brasileira devem atentar para não reproduzir a ideia de inferioridade da África, dos africanos e dos negros brasileiros. Este princípio foi reiterado por Nunncy, autor do conto de nossa pesquisa. Quando foi entrevistado pela imprensa brasileira, o escritor justifica que a "sensação de inferioridade que a escravidão gerou entre os negros acabou conferindo um caráter pejorativo a quase tudo o que se refere à África".

Nesse sentido, Chagas acrescenta: A perspectiva é a de que aguce nos estudantes o senso crítico de que outra imagem seja construída. Por outro lado, também é necessário que atentem para o fato de que a inclusão dessa temática na sala de aula não pode ser encarada como uma mera obrigação imposta pelo Estado, mas uma decisão política e pedagógica do (a) professor (a), uma vez que ele (a) não só estará colaborando na desconstrução dos estereótipos negativos com relação aos negros (as), mas, sobretudo, possibilitando aos estudantes negros (as) e não negros (as) elementos indispensáveis à construção de outra imagem de si e do seu semelhante.

Logo, não basta inseri-la no currículo escolar, é necessário atentar para a abordagem que se vai trabalhar, uma vez, que o (a) professor (a) poderá reproduzir o preconceito, os estereótipos e reforçar a ideia de superioridade do branco e inferioridade do negro.

Todavia, inserir a temática cultura afro-brasileira nos currículos do ensino fundamental e médio não significa substituir a história dos europeus pela dos africanos, mas representa legitimar na sala de aula mediante os conteúdos, a diversidade cultural que caracteriza o Brasil. Logo, é trabalhar a cultura e atentar

[30] Revista África e Africanidade- Ano I- n-3 – Nov.. 2008 – ISSN 1983-2354 www.africanidades.com

para sua diversidade étnica, perceber os africanos e os negros como protagonistas e não como coadjuvantes da história como sempre foram tratados e, por fim, desconstruir a ideia de passividade histórica dos negros e de que a África é um continente sem história. Enfim, quebrar com a hierarquização dos conteúdos (CHAGAS, 2008).

Nessa mesma direção, Munanga (2001) faz uma abordagem a essa temática no sentido de alertar para o resgate da memória coletiva da comunidade negra que não interessa apenas aos alunos de ascendência negra. Interessam também aos alunos de outras ascendências étnicas, uma vez que recebem uma educação envenenada pelos preconceitos, também tiveram suas estruturas psíquicas afetadas. Afirmando que a memória não pertence apenas aos negros, faz parte de toda uma estrutura, de todas as sociedades.

Não existem leis que possam reverter um quadro preconceituoso que prejudique a formação humana. Entretanto, acredita-se que o espaço escolar seja o ambiente por excelência que gera mudanças atitudinais, capazes de reconstruir valores para uma nova sociedade mais solidária e sem preconceitos. No entanto, como bem menciona Munanga, não é só o aluno que carrega esse preconceito. O educador também incorporou em seu currículo uma gama de preconceito, e por isso, muitas vezes tem dificuldade de trabalhar nessa vertente da diversidade cultural.

> Quantas vezes ouvimos pronunciar, até por pessoas supostamente sensatas, a frase segundo a qual as atitudes só existem na cabeça das pessoas ignorantes, como se bastasse freqüentar a universidade para ser completamente curado dessa doença que só afeta os ignorantes? Esquece-se que o preconceito é produto das culturas humanas que, em algumas sociedades, transformou-se em armas ideológica para legitimar e justificar a dominação de uns sobre os outros. Esta maneira de relacionar o preconceito com a ignorância das pessoas põe o peso mais nos ombros dos indivíduos do que nos da sociedade. Além disso, projeta a sua superação apenas no domínio da razão, o que deixaria pensar, no extremo, que nos países onde e educação é mais desenvolvida o racismo se tornaria um fenômeno raro (MUNANGA, 2001, p.11).

No Brasil, no que diz respeito aos estudos da história da África e dos africanos, foi preciso inserir uma lei no currículo oficial da Rede de Ensino e tornar obrigatório o estudo dessa temática nas escolas.

No entanto, Pereira (2007) alerta para um olhar nas relações, estabelecendo rede de convivência que resultem não apenas no ensino-aprendizagem de determinados saberes, mas, para além disso na percepção e na aceitação da importância de outras tantas maneiras de viver e de saber. Contudo, para que essas condições se estabeleçam atuantes nas escolas se faz necessário adquirirem sentido pleno quando transformadas em práxis e que sejam realizadas em cima dessa práxis debates permanentes sobre os efeitos na vida dos alunos, dos professores e de toda sociedade.

A configuração dos currículos não se restringe apenas em enumeração de conteúdo, vai mais além. Consiste em um mergulho que comprometa os agentes administrativos e pedagógicos a uma perspectiva curricular que extrapolem seus limites materiais de conteúdos e abram caminhos para experimentação do ensino em diferentes saberes. Nesse sentido, é de suma importância que os pressupostos referentes às mudanças nos currículos escolares estejam ao alcance dos professores, como também da família, como forma de reforçar a aprendizagem das crianças e adolescente no processo de construção da cidadania.

Entretanto, é importante frisar que um dos aspectos que deve ser destacado, de acordo com a Lei n°10.639/2003, a qual diz respeito ao estudo da História da África e dos africanos, é o do reconhecimento à significativa contribuição do povo africano na formação e desenvolvimento da sociedade brasileira, seja no modo de como preparar a comida e na inserção de seus ingredientes na cozinha brasileira, (o que revela uma troca de sabores revertidos em troca de saberes), seja na dança e na música brasileira que têm ressonância nos vários estilos das heranças africanas, seja na influência religiosa.

No exercício da educação, a literatura oral e escrita assume uma parcela prioritária na formação do indivíduo, pois a partir dos contos é possível repassar uma história real, seja escrita nos dias atuais ou mesmo há séculos, como relata as histórias míticas e religiosas.

Segundo Pereira (2007), a literatura afro-descendente surgiu, no panorama afro-brasileiro, nas obras de alguns autores e autoras afros descendentes no

período dos séculos XVIII, XIX e XX dos quais podemos mencionar: Caldas Barbosa, Gonçalves Dias, Tobias Barreto, José do Patrocínio, Luiz Gama, Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis, Solano Trindade, Edmilson de Almeida Pereira, Conceição Evaristo, entre outros.

Os debates em torno da literatura afro-brasileira vêm se ampliando com o intercâmbio entre os autores, críticos e público, atraídos por essa linha de criação literária. Ainda assim, entre os escritores que se assumem como negros, alguns deles muito sensíveis à exclusão dos descendentes de escravizados na sociedade brasileira, existe resistência quanto ao uso de expressões como escritor negro, literatura negra, literatura afro-brasileira.

Os critérios para definir a Literatura Negra ou afro-brasileira são um tópico polêmico que antecede e, às vezes, supera o espaço destinado à análise das obras literárias propriamente ditas. Dentre os diversos critérios empregados para definir essa literatura, tem se considerado os critérios étnicos (que vincula a obra à origem negra ou mestiça do autor) e temáticos (que identifica o conteúdo de procedência afro-brasileira como caracterizador da Literatura Negra ou afro-brasileira).

Portanto, estes critérios se apresentam pouco abrangentes, uma vez que podemos observar o fato de possuirmos, ao longo da formação literária brasileira, negros e mestiços escrevendo de acordo com os padrões clássicos oriundo da Europa, como também escritores não negros escrevendo sobre temas de interesse afro-brasileiros como a escravidão, a revolta dos quilombolas e o preconceito racial.

Para Pereira (2007) a complexidade da literatura afro-brasileira também é uma questão em que diz respeito aos procedimentos estéticos e às opções ideológicas de determinados escritores, tomados muitas vezes como inauguradores dessa vertente literária no Brasil.

Autores afro-brasileiros têm se destacado na busca de uma identidade própria, entre eles podemos citar: Oliveira Silveira, Conceição Evaristo, Salgado Maranhão, Cuti e Jussara Santos, todos preocupados em garantir e ampliar os espaços da literatura afro-brasileira. Em entrevistas com esses autores citados, ficou revelado o vínculo estabelecido entre suas vidas pessoais e a sociedade brasileira, o que ressaltou conflitos e diálogos nestes contatos.

Conceição Evaristo, quando entrevistada pela Escola de Aperfeiçoamento Profissional, (EAP) foi questionada sobre sua convivência com a família, em especial com sua mãe, e se essa relação despertou o gosto pela arte de contar histórias. Evaristo responde que sim, a relação familiar teve influência, apesar de não ter nascida rodeada de livros por sua condição financeira não contribuir, mas sua mãe compensava lhe contando várias histórias, fazendo brincadeiras e ainda confeccionando bonecas e bruxas de pano e capim. Sem rádio e televisão, as brincadeiras eram artesanais.

Outra questão abordada foi sobre a importância da literatura afro-brasileira e quais os traços característicos. Sem nenhum receio a escritora respondeu que gostaria que essa literatura fosse aceita tanto pela estética quanto pela ideologia textual, que seus textos, como de outras escritoras, afirmam a existência de um texto feminino negro que deve ser inserido na sociedade.

Nessa última década Evaristo apontou que as discussões em volta da literatura afro-brasileira têm se ampliado, o que leva a uma reflexão sobre a autonomia dessa literatura. E, nesse sentido, afirma, que quando escreve, é Conceição Evaristo, uma cidadã brasileira, negra, viúva, professora, oriunda das classes populares, afirma ainda sua condição étnica, acrescida de outras marcas identitárias.

A referida escritora ressalta ainda que um dos aspectos é tornar reconhecida a literatura afro-brasileira como uma reescrita que valorize seus ancestrais.

Outra colocação feita em sua entrevista trata de como a literatura pode contribuir para a apresentação de temas da cultura africana e afro-brasileira nas escolas.

Evaristo responde: sendo em princípio textos que despertem nos alunos o desejo de adentrar no mundo da leitura, no mundo da literatura. Se o professor pretende usar o texto literário para apresentação de um tema novo, ou como uma nova maneira de colocação de uma determinada temática, o texto em si tem de ser algo desejado pelo aluno. [...] O professor deve estar sempre alerta para o tipo de leitura que está sendo levada para a sala de aula. E em se tratando de literatura afro-brasileira, o mercado, aos poucos vem oferecendo materiais excelentes, obras que procuram inclusive atender ás exigências da Lei nº 10.639. (EVARISTO, 2007, p. 277- 283).

Nesse sentido, a escritora Conceição Evaristo aclara que:

> A literatura é um espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral. Personagens negras como Rita Baiana, Gabriela, e outras não são construídas como mulheres que geram descendência. Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e demônio, cujas figuras símbolos são Eva e Maria e que o corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixar a mulher negra no lugar de um mal não redimido (EVARISTO, p.202).

Edimilson Pereira ainda esclarece que a identidade da História da Literatura Brasileira está vinculada a uma tradição fraturada, característica das áreas que passam pelo processo de colonização. A literatura afro-brasileira está integrada à tradição fraturada da Literatura Brasileira, passando por um momento de afirmação da especificidade afro-brasileira (em termos étnicos, psicológicos, históricos e sociais). Faz-se necessário um novo olhar a essa literatura e que ultrapasse as fronteiras, a partir da sua contribuição na formação da sociedade brasileira.

No Brasil, a literatura infantil-juvenil surgiu no final do século XIX e início do século XX, assumindo papéis subalternos. Na maioria das narrativas não era preciso saber ler, bastava repetir o que se ouvia de outras personagens, como se não tivesse ideias e pensamentos próprios.

Ainda no século XXI, surge uma Literatura Infanto-Juvenil comprometida com uma representação realista, mas que não deixou de ser preconceituosa discriminatória ou racista.

Na década de 80, já podemos encontrar alguns livros que rompem de certa forma, um pouco com os modelos de representação da personagem feminina negra, uma vez que esses livros mostram a resistência da personagem negra para além do enfrentamento de preconceitos raciais, sociais e de gênero, e passam a valorizar a mitologia e a religião de matriz africana. Rompendo, assim,

com a representação e desqualificação das narrativas oriundas da tradição oral african.

Para que a literatura de matriz africana encontre espaço no universo escolar, se faz necessário um maior conhecimento por parte dos professores dessa literatura, com o objetivo de desenvolver práticas pedagógicas transformadoras, que contribuam para a legitimidade das várias culturas e respeito à pluralidade cultural e religiosa. Assentando a devida valorização da mulher negra como forma de minimizar dores silenciadas ao longo do tempo, oportunizando um regaste histórico e social a uma nova reconstrução da cidadania na contemporaneidade.

No entanto, a relação com os africanos e seus descendentes foi marcada pelo preconceito e pela violência. É necessário um reconhecimento a esse povo, em um diálogo mais afetuoso e efetivo, tanto do ponto de vista moral quanto religioso, e uma reintegração com a “Mãe África” que simboliza o berço da humanidade.

A literatura tem um papel importante para a humanidade. A partir dela podem-se unir os mitos fundamentais da comunidade, de seu imaginário ou de sua ideologia. Na literatura brasileira, o negro é uma palavra excluída, frequentemente esquecida, ou uma representação inventada pelo outro, em geral é o elemento marginal.

A oralidade mantida nas tradições africanas, ainda permanece em nosso imaginário cotidiano, pelos fios que tecem a teia da literatura de matriz afro-brasileira, socializando valores esquecidos na nossa sociedade. A arte de contar história é milenar. O contador de histórias é um místico, que se encanta com as histórias antes de recontá-las, tornando possível vivenciar um momento imaginário, transcendente e histórico. Uma das matrizes que corroboram com a tradição oral, diz respeito às influências dos africanos escravizados que vieram para o Brasil como músicos, poetas, dançarinos, estudiosos, conselheiros entre outros denominados contadores de histórias.

Para tornar possível a permanência da cultura e da memória africana, os ***griots*** [31] contavam a história e os idosos eram fundamentais na transferência do conhecimento, sabedoria e dos ritos ancestrais.

O autor deixa claro no conto que os *griots* repassavam verdade absoluta, pois eles tinham como missão transferir o saber para os mais jovens africanos. Quando a senhora conta para o filho de Ulomma sua verdadeira história, e conta várias vezes, depois conta para o rei, ele conta para as outras esposas. Para não perder a tradição da cultura africana, esse africano, ao chegar ao Brasil, logo fez uso dos fios da literatura afro-brasileira para repassar sua cultura com edição de uma coletânea de contos de matriz africana com história do seu povo e seus ensinamentos.

Na cultura africana, as palavras têm poder de muita ação, não se ignora o que é pronunciado, é como cometer uma falha grave, comparada ao ato de retirar uma parte dos elementos essenciais do corpo, o que nos faria perder a vida ou uma parte de nós.

Na busca do reencantamento como vivência humana, o contador de histórias é um encantador, que ao articular com forças invisíveis que atuam no ato de contar história através de gestos como o sorriso, a lágrima, o canto, a dança e até mesmo o silêncio, despertando movimentos que leva o ouvinte a sentir seu próprio centro, o que se entende na verdade ser o seu centro interior. Esse espaço revelado pelo contador de história é considerado a aresta da mente, onde tudo é silêncio, é a consciência propriamente dita.

Entretanto, se o narrador não for tocado pela luz que emana da história que conta, dificilmente ele disseminará essa luz. Se ele não acreditar no poder sensível das histórias, elas ficarão no vazio sem significados, como os tantos produtos culturais oferecidos pela cultura dominante. Sunny, autor do conto de nossa pesquisa nos mostra um caminho ritualista com a manifestação do sagrado como reencantmento à vida em toda narrativa.

---

[31] "*Griots*". É como são chamados na África, os contadores de histórias. Eles são considerados sábios muito importantes e respeitados na comunidade onde vivem. Através de suas narrativas, eles passam de geração a geração as tradições de seus povos. Nas aldeias africanas era de costume sentar-se à sombra das árvores ou em volta de uma fogueira para ali passar horas e horas a fio ouvindo histórias do fantástico mundo africano transmitidas por "estes velhos griôts".

Para enriquecer nosso trabalho, recorremos a Amadou Hampâté Bâ[32], escritor, filósofo e intelectual africano, para exemplificar a relação entre a palavra, o conhecimento e o saber.

> Um mestre contador de histórias africano não se limitava a narrá-las, mas podia também ensinar sobre numerosos outros assuntos [...] porque um "conhecedor" nunca era um especialista no sentido moderno da palavra, mas, mais precisamente, uma espécie de generalista. O conhecimento não era compartimentado. O mesmo ancião [...] podia ter conhecimentos profundos sobre religião ou história, como também ciências naturais ou humanas de todo tipo. Era um conhecimento [...] segundo a competência de cada um, uma espécie de ciência da vida; vida, considerada aqui como uma unidade em que tudo é interligado, interdependente e interativo; em que o material e o espiritual nunca estão dissociados. E o ensinamento nunca era sistemático, mas deixado ao sabor das circunstâncias, segundo os momentos favoráveis ou a atenção do auditório (Bâ, 2003, p. 174-175).

Logo, realizar uma pesquisa em uma análise literária do gênero "*conto*" é um meio de mostrar a importância dos contadores de histórias para concretizar saberes de um povo que antecede gerações e gerações e permanece no presente, tornando vivas as histórias ancestrais em uma mistura dialética que unifica na memória de um povo a partir dos contos de matriz africana.

> Depois de conhecer o menino, o rei contou às esposas sobre a existência de seu filho. Porém, não sabia quem era a mãe da criança. Para descobrir, anunciou uma grande festa e disse às esposas que preparassem seus pratos prediletos e vestissem as melhores roupas. A comida que fosse escolhida pelo menino revelaria a verdadeira mãe e esta seria a única rainha.
> No dia da festa, as esposas prepararam deliciosos pratos. Ulomma, desprezada por todos, também queria se apresentar ao menino. Perto de sua humilde casa havia umas bananeiras. Pegou o único cacho de banana verde e preparou um prato. Quando chegou o dia da festa, o menino soube que deveria abraçar a mulher cujo prato ele escolhesse para saborear. Essa seria sua verdadeira mãe.
> (SUNNY, 2006, p.15).

[32] Amadou Hampâté Bâ, vem de uma família aristocrática 'peule' e nasceu no Mali (África) em 1900. Escritor, historiador, etnólogo, poeta e contador, ele é um dos maiores especialista da cultura 'peule' e das tradições africanas. Pesquisador no Instituto Francês da África Negra de Dakar a partir de 1942 Amadou Hampâté Bâ foi uns dos primeiros intelectuais africanos a recolher, transcrever e explicar os tesouros da tradicional literatura oral oeste-africana – contos, relatos, fábulas, mitos e lendas.."

Na narrativa, a manifestação do sagrado vai se tornando cada vez mais presente na medida em que novos fatos vão surgindo. Um deles é percebido quando o menino foi guiado pelo cão e salvo por uma senhora que morava do outro lado do rio, e tinha como seu fiel amigo o próprio cão que ia de dia brincar com ele e a noite voltava para o palácio, pois este pertencia ao rei.

Até que um dia o rei tomou conhecimento da verdadeira história, e mandou que todas as esposas, preparassem pratos deliciosos e se vestissem com lindas roupas para em uma festa, oferecer essa comida ao menino, e aquela comida que o agradasse, seria sua verdadeira mãe. Ulomma também quis fazer parte da festa. Por morar longe do palácio só tinha umas bananeiras perto de sua casa e um único cacho de banana verde. Mesmo assim, preparou seu prato para ser oferecido ao menino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa objetivou utilizar a literatura como meio para combater o racismo no cotidiano escolar através da análise do conto infanto-juvenil de matriz afro-brasileira, *Ulomma: a casa da beleza*. Para tanto, desenvolvemos diálogos interdisciplinares entre a Literatura, a História e a Educação, promovendo condições para ampliar o respeito pela diversidade étnica e religiosa na contemporaneidade, valorizando a mulher negra como sujeito histórico da sociedade moderna.

Identificamos trilhas para articular a educação e as letras com a finalidade de problematizar os preconceitos acerca da mulher negra veiculados nos livros didáticos. A imagem da mulher negra, em pleno século XXI, ainda é reduzida aos papéis sócias de empregada doméstica, lavadeira, cozinheira, sendo, muitas vezes, excluída do cenário da música, da poesia, da literatura. O lugar da mulher negra na história oficial ainda é o da borda, da margem.

Sendo as culturas africanas excluídas por sua diferença, por não se sustentarem nem em uma base grego-latina nem na judaico-cristã, não há outra saída para suas manifestações, senão a imersão no vazio e no silêncio, muitas vezes transmudados em silenciamento, uma vez que, o processo colonizatório estabelecido sob a égide do desmonte das diferenças vai fazer da violência a sua forma de manifestação mais concreta, como explica Laura Padilha (2007: 470).

Para romper esse silenciamento, se faz necessário disseminar em todos os espaços, sejam eles sociais, culturais, acadêmicos, novas imagens da mulher negra para além dos preconceitos, como sugere a autora da Tese "Tecendo fios de liberdade: escritoras e professoras da Paraíba do começo do século XX" (SALES, 2005), mostrando a possibilidade de retirar dos porões da história o nome de mulheres escritoras que contribuíram significativamente para a formação de seu povo, com suas produções literárias, com a preocupação de combater o racismo e toda forma de opressão, de modo a recompor os fios de liberdade puxados pelas mulheres do passado.

Ainda neste caminho foram conectados elos com autores como Conceição Evaristo, Kabengele Munanga, Waldeci Ferreira Chagas, Ana Maria Coutinho de Sales, Luzilá Gonçalves, Eduardo Assis Duarte, Cristina Stevens, entre outros, que se preocupam em combater o racismo, apontando possíveis ressignificações sobre a mulher negra, seja na família, na escola, no trabalho ou em qualquer espaço na sociedade, acolhendo e respeitando as diferenças no contexto social, cultural, étnico e religioso.

Na sociedade africana, a tradição de repassar os valores significativos da sua cultura demonstra como as histórias são fontes de aprendizagem. Esta pesquisa apontou sobre a necessidade de disseminar a literatura de matriz afro-brasileira nos mais diversos espaços: na escola, na família e em todos os setores da sociedade, visando a valorização da mulher negra como formadora de nossa cultura. Nesse sentido, esse trabalho sinaliza para a reconstrução de uma nova história que contemple a mulher negra, excluída da história oficial, e desenvolva no cotidiano escolar vivências que possibilitem maiores aprendizagens acerca das tradições africanas. Tais vivências colaboram para fortalecer a autoestima das crianças e das adolescentes negras, ao abordar textos, músicas, poemas, contações de histórias e outras representações que possam socializar a cultura africana, valorizando assim a memória ancestral, na perspectiva de recompor o passado e preencher essa lacuna ainda silenciada na história oficial.

A história e a literatura contribuem significativamente para refazer esses caminhos, com o compromisso de repassar para as novas gerações valores esquecidos como a diversidade, o respeito e a escolha da crença. Vale salientar que os espaços por excelência que favorecem essa nova construção cidadã é a família a escola.

Entretanto, foi preciso a criação de uma lei que trate da temática da africanidade no currículo escolar (Lei Nº 10.639/03) para que seja inserida a literatura de matriz africana e desperte a sensibilidade dos professores, bibliotecários, psicólogos, médicos e outros profissionais da educação e da saúde a fim de dinamizar essa literatura nos vários formatos: da sexualidade, da música, da dança, da religião, da política e em todo o contexto social e cultural de uma sociedade. Propiciando, assim, uma reflexão da condição da mulher negra em espaços públicos e privados, tendo em vista que ainda se tem dívida com essa mulher.

Por tanto, este trabalho sinaliza que uma das formas de reparar parte dessas injustiças é inserir a literatura de matriz afro-brasileira nos acervos das bibliotecas públicas e privadas e dinamizá-la com prática pedagógica transformadoras nas salas de aula. Com proposta de formar novos leitores e contadores de histórias, para que esse fio que vem ao logo dos tempos não se desconecte da memória da modernidade e continue abrindo caminhos em defesa das mulheres, em especial das negras.

Conclui-se que é necessário perceber quão grande é a responsabilidade de se desenvolver outras pesquisas que possam valorizar ainda mais a presença e a participação da mulher negra na história do Brasil e, sobretudo, desenvolver no cotidiano das escolas práticas educativas transformadoras que possam combater qualquer tipo de discriminação racial.

REFERÊNCIAS

BURNESS, Donald. A revolta das mulheres no leste da Nigéria em 1929. In: **A mulher em África:** vozes de uma margem sempre presente. Inocência Mata (Org.). Lisboa: Edições Colibri, 2007.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. Por dentro da história: formação docente e cultura afro-brasileira. 2008. Disponível em: http://www.africaeafricanidades.com. Acesso em 23 de maio de 2010.

COELHO, Nelly Novais. **O Conto de fadas:** símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis: a mão feminina e negra na fundação do romance brasileiro. In**. :** MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **Mulheres do mundo**: Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa, Idéia, 2005.

EVARISTO, Conceição. Gênero etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **Mulheres do mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia, 2005.

FRAGA, Walter. **Uma história da cultura afro-brasileira**. São Paulo: Moderna, 2009.

HEMENOO, Michael. A África na ordem mundial.In **A matriz africana no mundo**. Eliza Larkin Nascimento (Org.) São Paulo: Selo Negro, 2008.

LIMA, Heloisa Pires. Personagens negros um breve perfil na literatura infanto-jevenil. In: **Superando o racismo na escola**. MUNANGA, Kabengel. Brasília: Ministério da Educação Fundamental. 2001.

MATA, Inocência. (Org.) **A mulher em África**: vozes de uma margem sempre presente. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares. Cristina Stevens (Org.) Florianópolis: Edunisc, 2007.

A matriz africana no mundo. Eliza Larkin Nascimento (Org.) São Paulo: Selo Negro, 2008.

MUNANGA, Kabengele (Org.) **Superando o racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação Fundamental, 2001.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Malungos na escola:** questões sobre culturas afrodescendentes e educação**.** São Paulo: Paulinas, 2007.

SALES, Ana Maria Coutinho de. **Tecendo fios de liberdade:** escritores e professoras da Paraíba do começo do século XX. (Tese de Doutorado). Recife: UFPE, 2005.

SERRANO, Carlos. **Memória D'África**: uma temática em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2010.

SUNNY. **Ulomma:** a casa da beleza e outros contos**.** São Paulo: Paulinas, 2006.

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. **Maternidade e feminismo**; diálogos na literatura contemporânea. Florianópolis: Edunisc.2007.

SAMBA E APARATO RELIGIOSO AFROBRASILEIRO

Anderson Leon Almeida de Araújo[33]

Leila Dupret[34]

Resumo

O trabalho tem o objetivo de lançar o olhar para o atravessamento afrorreligioso nas composições de samba. Para isso, se analisa a fala dos sambistas e suas composições, ao mesmo tempo em que essas falas dialogam com a trajetória histórica do samba. A pesquisa qualitativa utiliza a abordagem da história oral, que oferece um leque de opções quanto ao modo de traduzi-la em metodologias e procedimentos, tais como o que sugere Vygotsky (1988), e é operacionalizado por Fernando Rey (1997), no intuito de revelar a construção sócio-histórica do sujeito entrevistado, em nosso caso: o sambista. Desta forma, um grupo de compositores disse estar submerso no universo afrorreligioso, mas ao mesmo tempo não o expressa em suas obras, já outros relataram que não conseguem compor sem elevar seus pensamentos aos orixás. Afirma LIMA (2007) que a música aparece como objeto central no culto aos orixás, além de ser a manifestação do axé como palavra. A música então se encaminha do mundo sagrado ao terreno do profano, formando o samba. Ao colocar em paralelo a história do samba, suas influências de origem, e as entrevistas com os sujeitos, desvenda-se que o sambista da atualidade continua sendo muito interferido pelo viés afroreligioso, porém o sujeito não explicita sempre em seus sambas tal aspecto.

Palavras-chave: Samba; Sambistas; Candomblé; Musicalidade.

Introdução:

Ao contemplar a *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*[35], podemos perceber que a disposição das aquarelas onde estão representados os orixás[36] seguem a ordem de apresentação das divindades

[33] Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq/UFRRJ, Discente do curso Licenciatura em História, vinculado ao Departamento de História e Economia do Instituto Multidisciplinar/ Campus Nova Iguaçu - UFRRJ.

[34] Docente do curso Licenciatura em História, vinculada ao Departamento de Educação e Sociedade do Instituto Multidisciplinar/ Campus Nova Iguaçu - UFRRJ.

[35] CARYBÉ. A Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia. São Paulo: EditorA Raízes, 1980.

[36] Para os iorubas tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Oldumare ou Olorum, também chamado Olofim em cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por algum aspecto da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana, (...) o Panteão iorubano na América é constituído por uma vintena de orixás e, tanto no Brasil como em Cuba, cada orixá, com poucas exceções, é celebrado em todo o país. (PRANDI, 2001, p.20)

observada nos xirês[37] dos candomblés nagôs[38] da Bahia. Assim o primeiro orixá a ser representado nos traços de Carybé é Exu, que segundo Reginaldo Prandi:

> Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis de fecundação biológica. (PRANDI, 2001, p.20)

Exu é o primeiro orixá apresentado na iconografia, pois nos terreiros é sempre o primeiro orixá a ser saudado e louvado. É ele quem permite que os outros orixás venham à terra para também serem louvados. Sem Exu não há culto às outras divindades, pois ele age como um elo entre o mundo terreno e o mundo divino. Como diz Prandi, Exu é o mensageiro, e os demais orixás dependem deste para serem cultuados. Seguindo a ordem do livro, sucessivamente os orixás são retratados em aquarelas, assim como na ordem de culto estabelecida nos terreiros de candomblé nagô baianos.

O que causa certo impacto, principalmente aos olhos já habituados a sempre ver como primeiro elemento de uma dissertação sobre religiões de matriz africana[39] a figura de Exu, é que no trabalho de Carybé, o orixá mensageiro é precedido por outros elementos do culto que de certa forma também são divinizados: os instrumentos musicais. Pois são com as representações dos instrumentos que o artista abre sua iconografia, para logo depois listar Exu e os demais orixás. Roger Bastide nos dá uma reposta para a questão lançada por Carybé:

> Não é, todavia Exu, o único intermediário entre os homens e os deuses. Os três tambores do candomblé também o são: O 'Rum' que é o maior; o 'Rum-Pi', de tamanho médio; e o 'Lé', que é o menor. Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores 'pagãos'; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos por água benta trazida da igreja, receberam um nome, e o círio aceso diante deles consumiu-se até o fim. E principalmente 'comeram' e 'comem' todos os anos azeite-de-

[37] Xirês são as rodas do candomblé, ou seja, a formação dos orixás em roda, ou a roda onde dançam os participantes do grupo.
[38] Orixás são divindades do panteão Nagô, que por sua vez é constituída um tipo específico do candomblé – Candomblé Nagô – pois foi trazido por esta etnia na diáspora.
[39] No Rio de Janeiro em especial: Candomblé e Umbanda.

> dendê, mel, água benta e o sangue de uma galinha (...) Compreende-se porque razão os instrumentos apresentam algo de divino, que impede que sejam vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio de músicas fazem baixar os deuses nas carnes dos fiéis. Eis porque, uma vez terminado o padê de Exu, a cerimônia prossegue com o toque musical dos tambores que, sozinhos, sem acompanhamento de cânticos ou de danças, falam aos orixás e pedem-lhes que venham da África ao Brasil. (BASTIDE, 2001, p.34-35)

O tambor e os demais instrumentos ocupam assim privilegiado espaço no culto, pois além de serem eles os responsáveis pela vinda dos orixás para o lado de cá do Atlântico, também são vistos como próprias divindades do culto. E por isso Carybé inicia o seu trabalho com os instrumentos musicais, citam-se os três atabaques – Rum, Rum-Pi e Lé – e demais instrumentos de percussão como o agogô e o xequerê, para em seguida retratar as demais divindades: os orixás.

Luís Felipe de Lima completa o retrato traçado até então sobre a importância da musicalidade para a prática afroreligiosa:

> Com a música o povo de santo invoca e festeja suas divindades, louva as forças da natureza, reza por seus mortos, inicia seus sacerdotes, manipula ervas sagradas, ajuda a curar doentes do corpo e do espírito. E muito mais. A música, nessa perspectiva religiosa, é elemento-chave na intermediação com o sagrado. A palavra revestida de som musical, ganha o que em alguns ramos da tradição se diz por axé, poder espiritual, princípio de ação e transformação. Exemplo dessa importância são os atabaques, sacralizados em muitas casas de culto por meio de práticas análogas aos rituais de iniciação. (LIMA, 2007, p.35)

Percebemos então, como a música exerce posição fundamental nas religiões africanas instaladas no Brasil, como no restante da América. Porém, a musicalidade negra não se dá apenas no terreno do sagrado, estabelecendo-se também no campo do profano, quando esta parte da prática religiosa, e passa a ser adotada como forma de entretenimento. Ainda na África observa-se as funções profanas do instrumento:

> Nesse campo profano o tambor será um instrumento de comunicação, para que grupos, tribos e nações diferentes se comuniquem. Esse tipo de comunicação, geralmente ocorre para anunciar às comunidades próximas as festas e, até mesmo,

> conflitos, guerras ou a chegada de uma importante autoridade. (PRUDENTE, 2007, p.23)

E o mesmo autor completa, ainda sobre a música no continente africano e na importância desta no cotidiano das comunidades:

> Nota-se que a música está presente em quase todo momento do cotidiano da unidade cultural africana, considerando-se que a musicalidade dos povos negros está situada em uma dinâmica de relações rituais, nas quais integra os princípios de plantação e da colheita, da vida e da morte, integrados em uma compreensão de temporalidade em favor da ancestralidade, constante busca da força vital que costura as relações comunitárias. Para melhor compreender a africanidade musical, é pertinente refletir a música afro-brasileira localizando-a a partir das manifestações musicais dos negros, pertencentes ao escravismo brasileiro. (PRUDENTE, 2007, p.24).

O Samba no Rio de Janeiro:

Para além dos terreiros, alguns estudos apontam a influência negra na formação da cultura musical brasileira. Destaca-se as pesquisas realizadas por José Ramos Tinhorão, que trata do lundu, fofa, fado e samba[40]. Sobre este último, o autor diz que se diferenciou por muito tempo do lundu, da fofa e do fado, porque estes ascenderam socialmente, saindo do contexto das senzalas e adentrando os clubes e salões de bailes, enquanto pela palavra 'samba', foi identificado todo o ritmo de batuque negro onde estava explícita a marca coreográfica da umbigada. Tinhorão completa que o samba em meados do XIX era uma expressão presente, sobretudo, em áreas rurais, onde crioulos e brancos pobres se divertiam na roda da umbigada[41].

No Rio de Janeiro, os negros que fugiram da repressão consequente à revolta dos malês na Bahia, e dos ex combatentes das guerras do Paraguai e de Canudos, formaram na cidade uma comunidade negra, localizada na região do cais do porto, na Pedra do sal, intitulada Pequena África. Essa comunidade estava estabelecida nas favelas e cortiços do centro do Rio, onde homens

[40] Diversas expressões musicais negras apresentadas por Tinhorão em seu livro 'Os sons dos negros no Brasil'. (TINHORÃO, 2008).
[41] TINHORÃO, 2008, p.85.

mulheres ocupavam funções de ganho, como quituteiras e estivadores, por exemplo. Nei Lopes aprofunda-se na questão:

> Na virada do século, todo o centro do Rio concentrava um grande número de residentes negros, africanos, crioulos e mestiços. A Rua da Alfândega, por exemplo, por congregar a maior parte dos armazéns atacadistas da cidade, era residência de grande número de trabalhadores braçais, negros evidentemente, que buscavam morar o mais próximo possível de seus locais de trabalho (...) E assim como os arredores da praça onze, toda a região vizinha ao porto do Rio – Gamboa, Saúde e Santo cristo – era habitada, já havia algum tempo, por um grande contigente de negros (...) Estes baianos chegados ao Rio na segunda metade do século passado, vão constituir, então, como que uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas, da cultura marcada de recriações africanas que traziam da terra de origem, traços culturais estes que vão ser passados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império e da República. (LOPES, 1992, p.8)

Estes negros, que no pós-abolição, estavam excluídos da 'sociedade', ocupando os morros e áreas rurais da cidade, começam a ter visibilidade quando começam a apresentar seus Ranchos no largo de São Domingos e na Praça Onze de Julho. Cordões e Ranchos passam a fazer parte do calendário festivo da capital da República, os primeiros eram grupos de foliões que sobreviveram até o ano de 1911. Tinham como característica a rivalidade que estimulava o capricho dos grupos na confecção das fantasias e estandarte.

Os Ranchos são descendentes dos cordões, também organizado por negros da Pequena África, são as sementes das escolas de samba, tinham como características, a existência de um enredo, uma comissão de frente, bateria com instrumentos de percussão e sopro – violões, cavaquinhos, flautas, clarinetes, ganzás, pratos, castanholas e flautas –, coro, mestre sala e porta-estandarte, e alcançam o sue ápice na década de 1920. Foram idealizados por Hilário Jovino, negro baiano, que junto das tias, Bebiana de Iansã e Ciata de Oxum, estimularam a ocupação negra no local, e desenvolveram o círculo festivo da área[42].

Eram várias as tias baianas na Pequena África – Ciata, Bebiana, Perciliana, Monica, Rosa, Sadata, Tomásia, Fé, Veridiana e Amélia. Porém, a principal festa da região era a da casa da Tia Ciata, onde candomblés, samba e

[42] THEODORO, 2007, p.9-11.

batuque eram congregados. Em torno das baianas reuniam-se os principais músicos da cidade, muitos desses, filhos das próprias tias. Estes músicos citam-se Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e Sinhô, alcançaram as rádios e salões de baile.

Para além deste lado profano, as reuniões nas casas das tias baianas, congregavam um lado religioso referente aos cultos africanos, e a tradição dos orixás irá figurar no mundo do samba, pois podemos observar que tanto Tia Ciata, tia Bebiana e Hilário Jovino, um dos pais de santo da região e que também teve grande importância no lançamento dos ranchos, eram ligados à grandes terreiros de João Alabá, negro Baiano iniciado no Axé Opo Afonjá, um dos mais tradicionais terreiros de culto nagô no Brasil. Tia Ciata e sua irmã Bebiana, foram iniciadas ainda em Salvador por Tio Bamboche, e ao chegarem no Rio de Janeiro, não apenas as suas festas fizeram sucessos, mas também os quitutes que vendiam nas tradicionais festas populares já existentes na cidade, como a festa da Penha. Segundo Monique Augras:

> Tanto os velhos sambistas, quanto os estudiosos são unânimes ao apontar, nos ranchos, a origem das escolas de samba. Melhor dizendo, foi na junção dos ranchos – Herdeiros, por sua vez, dos ternos nordestinos - com os blocos e cordões das ruas do Rio que se deu a criação daquilo que viria a ser as escolas de samba, do mesmo modo que foi o encontro, nos terreiros de candomblé da Saúde e da Cidade Nova, dos devotos cariocas do samba baiano de roda, que deu origem, nas primeiras décadas deste século, ao samba que hoje se tornou emblemático do Rio de Janeiro. (AUGRAS, 1998, p.17).

As festas comandadas pelas tias contavam com todo um aparato religioso, primeiramente iniciava-se o culto religioso, que levado pelo toque dos tambores e regado por farta comida, se dirigia aos toques profanos, ao samba, ao batuque, ao jongo, à capoeira. Visões semelhantes foram observadas por Rita Amaral e Monique Augras em estudos de campo realizados na contemporaneidade:

> No candomblé, de fato, há muita diversão nas festas. Além das danças dos orixás, verdadeiro “espetáculo” de música, dança e figurino, há também as rodas de samba depois do ajeun, quando são servidas aos presentes as comidas “de santo” enquanto se conversa, flerta, contam-se piadas, dançam-se sambas, namora-

> se e mesmo se conseguem favores dos assistentes (AMARAL, 2005, p.55).

Já tive a oportunidade de presenciar, em vários terreiros da baixada fluminense, fundados por mães de santo baianas, a realização de rodas animadas: primeiro a obrigação, a festa do orixá, e depois de um sono reparador e de uma refeição não menos restauradora, o samba-de-roda! Com direito a umbigada, e até a participação das mais antigas da casa. (AUGRAS, 1998, p.17-18).

As músicas africanas desenvolvidas no contexto das casas das tias baianas, expressão, sobretudo, uma relação ritual com a musicalidade religiosa, pois tinha nos cultos africanos o seu principal lócus. Enquanto o samba surgia nas casas de candomblé e umbanda da cidade, liderados por mães de santo baianas, também nesses espaços os ranchos e cordões começaram a ser desenvolvidos em torno do carisma dos líderes religiosos, Muniz Sodré disserta sobre o tema:

> Os grupos de festa, os cordões e blocos carnavalesco, os ranchos, sempre estiveram vinculados direta ou indiretamente (através dos músicos, compositores ou pessoas de influência) ao candomblé. As casas gegê-nagôs dos famosos João Alabá e Cipriano Abebé eram também lugares festivos. Cada casa de culto tinha o sue bloco carnavalesco. No morro da Mangueira, destacavam-se o da Tia Fé, Tia Tomásia. Na Cidade Nova, Tia Ciata, Tia Veridiana, Tia Amélia do Aragão e Tia Perciliana e outras. Mais tarde, o babalorixá José Espinguela teria papel importante na ideia da concepção entre as diferentes escolas de samba. (SODRÉ, 1998, p.135).

E completa:

> A Portela uma das mais notáveis escolas de samba do Rio de Janeiro, também tem sua origem junto a uma Ialorixá conhecida, dona Ester Maria de Jesus, que tinha casa no bairro de Oswaldo Cruz, esse bairro era um reduto importante de formas culturais negras, sendo mesmo designado na época como “a roça” (termo baiano sinônimo de terreiro de candomblé). Em quintais diversos, realizavam reuniões de jongo (canta e dança de linha mística com pontos e desafios de onde se deriva o samba de partido-alto), caxambu (forma semelhante ao jongo. Mas com diferenças místicas) e rodas de samba. Além disso, havia as ‘mães de santo’ e ‘filhas de santo’ festeiras (como dona Martinha, africana de nascimento, madrinha da Portela), que promoviam encontro com sambistas. Por sua vez, a casa de dona Ester era notável por sua

> extensão e pela freqüência das festas. Essa casa funcionava de maneira parecida com a famosa Tia Ciata: na frente, a 'brincadeira' (jogos de dança e música); nos fundos, cerimônias de cultuação aos orixás. (SODRÉ, 1988, p.135).

E assim os terreiros de candomblé da comunidade baiana do centro do Rio de Janeiro, transformou-se em terreiro de samba. E com as reformas urbanas de Pereira Passos, essa comunidade espalhou-se ao longo da linha do trem, estabelecendo pequenos núcleos de religião e samba, gerando assim as escolas de samba na Mangueira, Madureira, Leopoldina, Tijuca, Oswaldo Cruz, Nilópolis, etc. Onde nestes bairros as tradições de festa nos terreiros e quintais das casas, sempre regadas a muita comida e música, puderam ser mantidas.

As Escolas de Samba, mantiveram elos com as religiões africanas, cada uma tem seu orixá patrono que é um santo sincretizado, para além das divindades, as baianas, símbolo da ancestralidade do samba tornaram-se parte fundamental no desfile da agremiação carnavalesca.

> Nesse universo de relações, o povo de santo estabelece, fora do terreiro, laços com outros grupos que compartilham, de alguma forma, seu ethos, muitas vezes exatamente pelo fato de abrigarem, em seu interior, muitos adeptos do candomblé e da umbanda. Essa relação dialética implica uma espécie de "espelhamento" do universo de um grupo no outro. Esse é o caso das escolas de samba (ou mais radicalmente dos afoxés) ou, ainda, da capoeira, de modo menos enfático. A música dos tambores, a alegria o dispêndio, o ludismo, a sensualidade e o livre uso do corpo são elementos constitutivos também do grupo dos sambistas e dos afoxés, do mesmo modo que as intrigas, a falatória, as mudanças de escola, os mesmos elementos festivos que encontramos no candomblé. (...) Esse diálogo entre o candomblé e as escolas de samba deixa marcas dos dois lados. As cores das escolas, por exemplo, geralmente são escolhidas em homenagem a algum orixá, geralmente o da casa de candomblé relacionada mais intimamente com a fundação da escola. As baterias das escolas tocam sempre em homenagem a um orixá, que é considerado seu "patrono". A Mangueira toca pra Oxossi, a Portela toca para Ogum e assim por diante. Não é a toa, também, que a ala das baianas é tradicional, pois faz referências às antigas mães de santo que, na Bahia, vestiam-se assim. As longas saias brancas (Agora usadas nas cores das escolas) de renda, sobre sete saiotes engomados, com pano da costa, camisu e torço (pano enrolado na cabeça de modo característico) são também roupas do candomblé, muito usada nas festas. Também os samba enredos, muitas vezes fazem alusão ao candomblé, quando não é o seu próprio tema. (AMARAL, 2005, p.95-96)

Os Sambistas e seus relatos

Um dos recursos utilizados na pesquisa foram as entrevistas com sambistas, seguindo a metodologia de Vygotsky (1988), operacionalizada por Fernando Rey (1997), com objetivo de ser conhecida a construção sócio-histórica do sujeito entrevistado, em nosso caso o sambista compositor. Para esta entrevista, aberta, é utilizada uma 'pergunta deflagradora', que busca levantar a ligação entre as religiões afrobrasileiras, o compositor e sua obra.

A pergunta deflagradora escolhida foi "Qual o significado pra você das religiões afrobrasileiras?". Cito algumas respostas:

1. Compositor, 33 anos: "(Risos) Sou sambista e macumbeiro, mas não misturo as coisas, prefiro compor sobre mulher ingrata".

2. Compositor, 24 anos: "Só consigo compor com a inspiração dos meus ancestrais! O candomblé tem muita influência na minha música. O jongo, o partido alto, isso tudo veio da África... Só que era tribal, aí que as coisas foram sendo influenciados por outras culturas. Mas o samba é yorubá, Banto, Angola. Essa coisa da religiosidade ta representada na união, nessa coisa da senzala, de reunir a galera no samba, de unir as culturas e as diferenças na roda".

3. Compositor, 53 anos: "Fundamental! Como cidadão negro, vejo a África como a pedra fundamental. A matriz de tudo. A primeira religião, é a base de tudo. Que vai gerar outras religiões, outras definições. E quando eu vejo os orixás eu vejo os santos, São Jorge, São Sebastião..."

Percebe-se nas falas, que os sambistas relacionam sua religiosidade à sua prática artística, com as suas raízes ancestrais, com a África, fazem paralelos entre a roda de samba e a roda do candomblé quando explicitam a união entre os seus membros.

Nenhum dos entrevistados não se declarou praticante das religiões afrobrasileiras, o que mostra o vínculo entre as práticas afroreligiosas e o mundo do samba ainda hoje.

Outra fonte da pesquisa encontra-se no Museu da Imagem e do Som da cidade do Rio de Janeiro, que reúne grande acervo de depoimentos colhidos ao

longo de mais de 50 anos, entre eles os depoimentos de Donga[43] e João da Baiana[44], sendo os dois filhos de baianas, são os compositores do primeiro samba a ser gravado e distribuído o "Pelo Telefone", que fez muito sucesso nos primeiros carnavais da década de 1920. Nas entrevistas, os dois mestres do samba, explicitam um pouco da realidade da época, como aconteciam as festas e quais eram os seus conteúdos, cantarolam algumas músicas, sacras e profanas, falam das brigas e intrigas que envolviam a organização dos blocos e ranchos e contam sobre as tias e suas relações com as mesmas.

Ernesto Joaquim Maria dos Santos, ou Ernesto dos Santos, ou simplesmente Donga, nasceu no dia 5 de abril de 1889, filho de baianos, sua mãe era uma das tias da região e organizava em seu quintal os festejos citados anteriormente. Ele diz que "festejavam o rito", e completa dizendo sobre as festas:

> Assim como havia na nossa casa, havia festa na casa das outras patrícias da minha mãe (...) mamãe era baiana, participou dos primeiros ranchos, como o Rancho Sereia do pessoal da estiva. Tia Aciata, Hilário e minha mãe... fundaram o Rancho Dois de Ouro.

E começa a falar sobre as festas que ocorriam nas casas, diz que nos quintais das 'tias' haviam batucadas, choro, samba e candomblé. E tira uma dúvida, ele relata que batucada era na verdade "capoeiragem ou tiririca", ou seja, uma dança que evocava os passos de uma luta.

Donga explica que o intuito da festa não era o samba em particular, mas que este último participava da festa, para ele o objetivo da festa era na verdade a reunião dos habitantes daquela comunidade, e que iniciada a festa cada um levava seu instrumento e alguma contribuição de beber ou comer e completa: "O samba foi pra onde tinha festa, onde tinha festa agente ía".

Conta ainda a trajetória dos baianos na capital, assim que chegavam migrantes principalmente da região do recôncavo baiano: "os baianos vinham da Bahia, se apresentavam ao seu Miguel Pequeno e ficavam hospedados lá, ou na

---

[43] DONGA. Depoimentos para Posteridade. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1969. Entrevista concedida à Ricardo Cravo Albim; Ilmar de Carvalho; J. Efegê; Mozart de Araújo; Aloysio de Alencar Pinto; e Braga Filho.

[44] DA BAIANA, João. Depoimentos para Posteridade. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1966. Entrevista concedida à Hermínio Bello de Carvalho; e Aloysio de Alencar Pinto.

casa de Bebiana, que morava perto"; e assim formava-se a comunidade baseada em laços de parentesco e solidariedade, as festas neste caso vinham para reforçar os elos de amizade e companheirismo.

Mas nem tudo era companheirismo, no grupo também haviam brigas e dissoluções, e Donga relata a contenda que envolveu Tia Ciata e Hilário Jovino sobre as papeladas do rancho Dois de Ouro. O assunto 'rancho' agregava tanta importância, que uma briga pela direção de um destes provocou um 'ódio' recíproco entre a Tia Baiana e o líder carnavalesco:

> Teve uma encrenca no dois de ouros (...) o Hilário passou a ter ódio da Ciata, e a Ciata dele (...) Tudo por causa da papelada do rancho Dois de Ouro, que foi entregue a Ciata, e não a Hilário. O rancho que deveria ser passado para Hilário, acabou por certa confusão caindo nas mãos de tia Ciata (...) Nunca mais se falaram.

E perguntado sobre a palavra 'samba', se ele a tinha inventado, e o "porque você dizia que o 'pelo telefone era samba?", Donga responde:

> Ah, isso é da África, na minha casa já havia samba. Menino, sabe o que é candomblé? Festa. Sabe o que se dança no candomblé? Afoxé. É assim, o samba é como o afoxé e o candomblé, é realizado como festa numa casa, ou coisa que valha, e isso era o que mais havia no nosso país.

Donga também mostra uma preocupação em escrever o que era composto por ele, "e publicar, para não perder o aprendizado, para propagar a ideia". Então ele lança conscientemente o 'Pelo Telefone' como 'Samba', para guardar a memória dos quintais, das festas... que ele completa: "Na minha casa o samba era de oito dias", os entrevistadores espantados questionam como poderia uma festa de oito dias, e o entrevistado explica que tendo a autorização policial, na frente da casa iniciava-se uma pequena festa com jogos, mas nos fundos e nas outras partes da casa havia batucada, samba, jongo, candomblé. E que uma coisa partia pra outra, quando terminava o candomblé, um outro grupo já preparava o jongo, e ao término desse, um outro pessoal iniciava a capoeiragem.

João Machado Guedes, o João da Baiana, é outro personagem desta história, nascido em 1887, no dia 17 de maio. Relata que seus avos foram

escravos, falavam jeje, nagô e angola, seu avô tinha uma 'quitanda de artigos de candomblé' e era filho da baiana tia Perciliana. Sobre a mãe ele diz:

> Minha mãe dava muitas festas, candomblé (...) e dali, daquele samba saía batucada, candomblé, e cada um fazia festa da sua maneira (...) Meus pais davam muitas festas em casa.

E sobre a participação do culto religioso nestas festas, e a relação deste com as brincadeiras e músicas profanas:

> Havia os candomblé Jeje, Nagô e Angola (...) Brincava se Angola, Jeje e Nagô (...) O samba era antes, o candomblé era uma coisa separada, era uma festa separada, no mesmo dia, mas separados.

E sobre a musicalidade religiosa ele fala sobre as músicas entoadas aos orixás, ou pontos, e do instrumento musical denominado macumba:

> Os cantos eram dos orixás, cada orixá tinha um canto, eram chamados pontos. (...) A macumba é um instrumento, uma bengala de guiné com uns dentes que nem um réco-réco que a gente tocava atrás da porta.

E completa, a pedido de um dos entrevistadores dando um exemplo de 'ponto' religioso:

> Saudação - Louvado seja nosso senhor Jesus cristo; (...) Reposta - Para sempre seja louvado; (...) Viva a gente de linha de Angola, viva gente de linha de Nagô, viva gente de linha de Ijexá; (...) Oiá Quequerequeque ô Ganga/chora na macumba o ganga/ Oi mucamba mucamba cabinda só/ chora na macumba ô ganga/ Pombagira comoninguêguê gongá/ chora na macumba o ganga.

E diz que a mãe, a baiana Perciliana o incentivava na música:

> Minha mãe gostava (...) eu era o único carioca, meus irmãos eram baianos (...) dei pro samba, e caçoava das minhas irmãs que não sabiam sambar, e eu dei pro candomblé, dei pra batucada, dei pra macumba, dei pra compô, tocava pandeiro, minha mãe gostava do meu ritmo.

E esclarece uma última dúvida, sobre a origem do samba, se este tinha nascido no morro ou não. Ele com toda certeza responde “o samba não nasceu no morro, saiu da cidade, da planície. A gente fugia pro morro, porque a polícia prendia a gente”. E mais que isso, o samba como visto não nasceu no subúrbio, mas no centro da cidade, e depois com as reformas urbanas foi se deslocando pelas regiões do município.

Conclusão

A partir das entrevistas realizadas e dos depoimentos dos sambistas arquivados no museu, podemos perceber um pouco da realidade deste grupo social constituído por uma maioria negra, que no pós abolição migra para os centros urbanos em busca de trabalho, e que neste local tecem enlaces culturais a partir de expressões de solidariedade. A casa de uma tia baiana era um porto seguro, ali comia-se e bebia-se, festejava-se. A música era ininterrupta, brincava-se e louvava-se.

Os que organizavam as festas eram tidos como líderes comunitários, assim eram Hilário Jovino, Tia Ciata e as demais tias. Eram líderes religiosos, patriarcas e, sobretudo, matriarcas, que geriram uma comunidade e marcaram profundamente o círculo festivo da cidade.

A festa de certa maneira era sinônimo de resistência, nela as raízes eram mantidas, e relações de amizade e companheirismo eram tecidas dentro do grupo. E este extrapolava o seu território e invadia a cidade com seus, ranchos, blocos e cordões, que vieram a ser transformar em escolas de samba.

Donga e João da Baiana são apenas dois exemplos de artistas que surgiram a partir do caldeirão cultural que era a Pequena África, depois deles, outras manifestações, como o jongo, e outros artistas, como Pixinguinha e Heitor dos Prazeres dominaram a cena musical do Rio de Janeiro.

Referências

AMARAL, Rita. **Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2005.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba enredo**. Rio de janeiro, editora fundação Getúlio Vargas, 1ª edição, 1998.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARYBÉ. **A Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia**. São Paulo: Editora Raízes, 1980.

DA BAIANA, João. **Depoimentos para Posteridade**. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1966. Entrevista concedida à Hermínio Bello de Carvalho; e Aloysio de Alencar Pinto.

DONGA. **Depoimentos para Posteridade**. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 1969. Entrevista concedida à Ricardo Cravo Albim; Ilmar de Carvalho; J. Efegê; Mozart de Araújo; Aloysio de Alencar Pinto; e Braga Filho.

LIMA, Luís Felipe de. **Oxum: a mãe da água doce**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula, e outras cantorias**. Rio de janeiro: Pallas, 1992.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRUDENTE, Celso. Arte **Negra: Alguns pontos reflexivos para a compreensão da cultura afro-brasileira: artes plásticas, música, cinema e teatro**. Rio de Janeiro, CEAP, 2007.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Petrópolis: Vozes, 1988.

THEODORO, Helena. **Cultura Afro-Brasileira**. Rio de Janeiro: CEAP, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2008

A ÁFRICA NA SALA DE AULA: ALÉM DA HISTÓRIA

Andreia Regina Moura Mendes[45]
Fernando Joaquim da Silva Júnior[46]

Resumo

O objetivo geral deste trabalho é discutir como a Lei 10.639/03 impôs uma nova realidade de estudos nas escolas brasileiras e ao mesmo tempo criou novas dificuldades para a abordagem sobre a História da África e a cultura afro-brasileira. Assim, ao longo deste artigo trataremos da formação cultural do povo brasileiro (RIBEIRO, 2006) e como a escravização se insere em nossa construção social e histórica, em seguida discutiremos como a temática África pode ser incorporada nos cursos de licenciaturas e apresentaremos alguns materiais didáticos disponíveis. Por último falaremos da ausência de políticas públicas que possibilitem um melhor diálogo entre as identidades que compõem as culturas brasileiras (BOSI, 2002). Para a realização deste trabalho realizamos uma revisão bibliográfica e a análise de diferentes documentos como o próprio texto da lei citada, a cartilha "Ensino de História e cultura afro-brasileira e indígena" elaborada pelo sindicato de professores do Distrito Federal, além de artigos produzidos por diferentes pesquisadores e de diversas obras que pretendem tratar a África nas licenciaturas, além da história. Esperamos com este trabalho não apenas discutir a importância do ensino da história e cultura africana em sala de aula como também abrir o debate para elaborar um olhar interdisciplinar diante de um objeto tão caro para a compreensão de nossa identidade cultural.

Palavras-chave: África, Afro-brasileiros, Cultura, Identidade, História.

Abstract

The aim of this paper is to discuss how the Law 10.639/03 imposed a new reality of Brazilian studies in schools and at the same time created new difficulties in the approach to African history and african-brazilian culture.
Thus, throughout this article, we will speak about cultural background of the people of Brazil (RIBEIRO, 2006) and how slavery is part of our social and historical construction, then discuss how the theme of Africa can be incorporated into undergraduate courses and textbooks present some available. Finally we will talk about the lack of public policies that enable a better dialogue between the identities that make the Brazilian culture.
For this work we made a literature review and analysis of different documents as the actual text of the law cited, the book "Ensino de História e cultura afro-brasileira e indígena " prepared by the teachers union in the Distrito Federal as well as articles produced by different researchers and several works that aim to treat Africa in degrees, beyond history. We hope this work not only discuss the importance of teaching African history and culture in the classroom as well as

[45] Historiadora, antropóloga, doutoranda em Ciências Sociais-UFRN. Professora temporária do Departamento de História-UFRN e professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Potiguar.
[46] Graduando do curso de História-UFRN.

open discussion to develop an interdisciplinary front of an object so important to the understanding of our cultural identity.

Key-words: Africa, Afro-Brazilian Culture, Identity, History

Introdução

Desde a implementação da lei de número 10.639/03, o ensino da "História e cultura afro-brasileira" tornou-se obrigatório na educação básica. Entretanto, apesar da Lei de Diretrizes e Bases da educação sugerir que esta abordagem seja feita em todo o ensino fundamental e médio através da discussão dos temas transversais, ainda percebemos muitas dificuldades entre professores e escolas para efetivação destes estudos.

O contexto histórico nos ajuda na compreensão deste cenário. A história do Brasil pode ser contada a partir da chegada dos primeiros grupos humanos em seu território aproximadamente 11 mil anos atrás. Entretanto, outros grupos chegaram ao nosso território a partir dos séculos XVI e XVII, como os europeus e os africanos e a partir de um processo dialético, formaram os primeiros elementos do que veio a ser chamado de povo brasileiro, pois como diria o antropólogo Darcy Ribeiro (2006:17): *"Surgimos da confluência, do entrechoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos".*

O sistema mercantilista português em vigência na época moderna, estabelecia a grande propriedade, a monocultura exportadora e o trabalho escravo como os três pilares do sistema colonialista no Brasil (FAUSTO, 1996) e desde o início os africanos trazidos ao Brasil trabalharam nos latifúndios e na produção do açúcar na condição de escravizados. Segundo Boris Fausto (1996: 28) a partir da década de 1570 a Coroa portuguesa investiu no tráfico de escravos e só cessou em meados do século XIX. Ainda segundo o autor:

> A escravidão foi uma instituição nacional. Penetrou toda a sociedade, condicionando seu modo de agir e de pensar. O desejo de ser dono de escravos, o esforço por obtê-los ia da classe dominante ao modesto artesão branco das cidades. Houve senhores de engenho e proprietários de minas com centenas de escravos, pequenos lavradores com dois ou três, lares domésticos, nas cidades, com apenas um escravo. O preconceito

> contra o negro ultrapassou o fim da escravidão e chegou modificado a nossos dias. Até pelo menos a introdução em massa de trabalhadores europeus no centro-sul do Brasil, o trabalho manual foi socialmente desprezado como "coisa de negro".

Assim, podemos determinar que a chegada dos africanos ao Brasil ocorreu entre os séculos XVI e XIX, ou seja, do período colonial até o império. É importante destacar que o comércio de escravos no Atlântico é um aspecto muito abordado nas obras didáticas, entretanto aspectos que remetem à diversidade cultural e étnica dos grupos trazidos da África recebem pouca atenção nas obras produzidas no país.

Segundo Souza (2006) é importante destacar que estes grupos vieram de diferentes partes do continente africano, principalmente da costa da Mina, Angola, África Central e Moçambique, e que no Brasil, os mesmos recebiam as denominações dadas aos portos de origem ou aos grupos étnicos que pertenciam, como os nagôs, iorubas e jejês.

A economia colonial alterou-se ao longo do tempo, impondo novos produtos e até mesmo novas atividades como a mineração na região das Minas Gerais do Brasil, entretanto o trabalho escravo continuou sendo empregado em larga escala e em todas as regiões do território brasileiro.

Apenas no século XIX quando o tráfico de escravos passa a ser desencorajado pelos interesses britânicos em expandir seu industrialismo na conquista de novos mercados fornecedores de matéria-prima barata e consumidores dos novos produtos manufaturados, surgem no Brasil as leis que lentamente provocam a abolição da escravatura, como a lei Eusébio de Queiroz, a Lei dos Sexagenários, a Lei do ventre livre e finalmente a Lei Áurea. Entretanto, a abolição da escravatura em 1888 representou um golpe muito mais duro no regime monárquico do que nas condições sociais e políticas da população anteriormente escravizada.

Apesar de livres, não houve na época qualquer medida para inserção dos ex-escravos na sociedade brasileira, o que contribuiu para a sua marginalização e exclusão do processo de desenvolvimento até os dias atuais.

Um *histórico* excludente

O Brasil é um país onde podemos estabelecer um painel cultural ricamente diverso e de proporções tão superiores quanto sua própria extensão continental. Entretanto, a compreensão desta diversidade ainda parece ser difícil aos olhos dos brasileiros, que ainda vivem numa postura etnocêntrica e pouco relativista em relação aos aspectos culturais dos diferentes grupos que compõem nossa sociedade. O preconceito racial é uma verdade silenciosamente voraz, difundida pela herança cultural e acima de tudo histórica. Dito isto, percebemos que o espaço para operar a mudança de percepção em torno da diversidade cultural e étnica no país é a sala de aula pois, a mesma, pode ser um canal de escoamento desta visão etnocêntrica, mas deve ser principalmente um espaço da prática do relativismo.

O que se faz necessário aos estudiosos da História e cultura Afro-brasileira e Africana é a busca constante pela desnaturalização do próprio conceito de raça já proposto por Hannah Arendt em seu livro As Origens do Totalitarismo, afirmando que: *"a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas seu fim, não a origem dos povos mas seu declínio, não o nascimento natural do homem mas sua morte antinatural"* (ARENDT, 1997: 187).

E para tal, é importante lembrar como este pensamento ideológico, difundido pela América no final do século XIX e início do século XX perpassou por entre as mentes dos intelectuais brasileiros e contribuiu para a elaboração de um conceito acerca dos povos africanos e dos seus descendentes brasileiros, na construção de uma visão preconceituosa, um dos fatores responsáveis por forjar uma sociedade excludente.

No início do séc. XX pode-se perceber a expansão deste pensamento ideológico no Brasil, com o auxílio dos estudos do carioca Oliveira Vianna e do baiano Nina Rodrigues.

Percebe-se como o processo de subjetivação vindo do pensamento racialista[47], com a ideia de hierarquização racial, promoveram atitudes até mesmo paradoxais, como por exemplo a campanha intelectual de Oliveira Vianna

47 Os Estudos racialistas afirmavam a superioridade branca (civilizadora) em detrimento das negras, amarelas e vermelhas (primitivistas), tendo como pensadores por exemplo, Gobineau,Voltaire, Diderot, Buffon e outros iluministas do século XVIII.

(etnicamente identificado enquanto negro) em estabelecer em nosso país a ideia da eugenia, embasada nos estudos de Gobineau. Todavia, por mais que Vianna se destacasse como um grande intelectual (negro de alma branca) não conseguiria se desprender de sua pele manchada pelo pensamento que ele mesmo ajudou a difundir no país (SANTOS, 1984 *apud* ALVES, 2007: 18).

No início do séc. XX, pode-se detectar uma expansão deste pensamento no Brasil, com os estudos de Oliveira Vianna, que dominava muito bem o idioma francês, transcrevendo os princípios da eugenia para os intelectuais brasileiro. A pesquisadora Gisele Santos assim nos diz sobre este período de transição pós-abolição:

> Se na época próxima a abolição poucos intelectuais buscaram defender a imagem do negro como bom e útil e condenar o racismo, já que não existia cidadão brasileiro de sangue puro, este quadro se modifica após a emancipação, como se vencido o perigo de revolta, coubesse colocar o negro no seu devido lugar. As teorias racistas ganham novo vulto (SANTOS, 2002, p. 129).

Assim, podemos afirmar que o discurso de inferioridade negra foi promovido também pelos “fabricadores do passado”, percorreu os espaços de sociabilidade, promovendo um legado cultural de exclusão e minimização das pessoas de cor negra ou mestiças, gerando indivíduos que desconhecem ou não se identificam com sua própria história.

Resumir a análise histórica ligada a cultura africana e afro-brasileira destacando apenas a escravidão – e ainda pior – a uma suposta passividade, miséria e religiosidade exótica só contribuem para um sentimento de não pertencimento, até mesmo de repúdio aos que consomem este passado, pois a ausência de referenciais positivos destroem qualquer aproximação identitária, prejudicando a formação de um autoconceito dos negros em nosso país.

Um dos mecanismos de silenciamento do passado negro no Brasil foi a destruição de muitos documentos acerca da existência e resistência destes povos no solo brasileiro, exemplificando a ação do Ministro Ruy Barbosa, que promoveu a queima de diversos documentos oficiais referentes ao período da escravidão no Brasil, justificando que este passado vergonhoso deveria ser apagado da História brasileira (NUNES, 2006). Uma História pautada nos silêncios, nos vácuos de

representatividade do negro, assim como do continente africano. Segundo Nunes (2006:91):

> A atitude do Estado para a situação do negro "liberto" sempre foi omissa: a miséria material, a discriminação e a humilhação vividas pelos afrodescendentes são reduzidas à culpa deles mesmos, por meio de uma manobra ideológica que transforma o que é da esfera das relações de poder em algo natural, inerente à raça. A ideologia republicana pedia um projeto de nação que, por sua vez, requeria que se repensasse o homem brasileiro. Coube aos cientistas da época fazer esta reflexão.

Os silêncios da história oficial e a exclusão na participação social do negro formaram processos de marginalização visíveis em nossa sociedade contemporânea. Fazer com que a sociedade abandone a imagem construída e reveja suas percepções acerca do preconceito é importante para que exista um confronto direto com a ideia distorcida de "democracia racial". Devemos dissolver este mito que mascara e subverte a realidade, atuando no subconsciente, com o intuito de privilegiar determinados grupos e que se traveste em estatísticas, dados e leis de cunho "democrático".

A realidade do negro em nossa contemporaneidade é absolutamente incerta, mas parece que eles também encontraram um caminho para trilhar.

Dentro do campo de batalha social, palco das lutas por reconhecimento destas "minorias" politicamente não contempladas, emerge a *consciência de si*, não apenas dos negros, mas indígenas e outros grupos identitários, outrora renegados de sua própria memória pela historiografia tradicionalista. Vozes começaram a desnaturalizar a ideia de unilateralidade cultural desde a segunda metade do século XX. Principalmente com a revolução historiográfica da década de 80, novos olhares sobre as minorias são elaborados através do trabalho de diversos pesquisadores, nos quais podemos encontrar várias publicações que buscam dar voz aos silenciados do passado brasileiro.

O período colonial, outrora olhado de maneira tão estereotipada, começa a ganhar novos horizontes de análise e hoje podemos encontrar vários olhares que remetem ao reconhecimento dos povos africanos e afrodescendentes.

Temática África na sala de aula

Discutir e problematizar estes processos de normatização e de marginalização nas sociedades contemporâneas é a tarefa de todos os profissionais em educação e, principalmente, dos profissionais em História que, dentro da sala de aula, podem fomentar este debate.

Acordar para a necessidade de reconhecimento de nossa pluralidade cultural é tarefa que começa na academia e se transfere para os licenciados que terão como trabalho transformar sua sala de aula no espaço desta conscientização e reflexão em torno das consequências destes silêncios impostos pelo projeto histórico dos últimos séculos em torno das etnicidades que compõem nossa cultura.

Os estudos sobre a presença africana na cultura brasileira ainda estão muito relacionados ao período da escravidão e quando o elemento negro aparece nos livros didáticos, sua imagem está envolvida pelos estereótipos e preconceitos que marcam a nossa visão limitada sobre a participação destes atores sociais na história.

Em artigo apresentado na revista Estudos Afro-Asiáticos, Anderson Ribeiro Oliva (OLIVA: 2003) realiza a análise de um livro didático de História muito utilizado nas redes pública e privada de nosso país. Mesmo a obra definindo-se como uma crítica à história tradicional, peca pela falta de relativismo ao reforçar a imagem dos negros apenas como escravos submetidos ao regime escravista.

Esta visão é herdeira de um modelo de pensamento ainda influenciado pelos estudos culturalistas da década de 1930 e que podem ser bem representados nas obras de Gilberto Freyre (1980) e do já citado, Darcy Ribeiro (2006). A partir do que exposto acima, podemos nos perguntar como pode ser feito o ensino da história e da cultura afro-brasileira na academia e como podemos aplicar estes conhecimentos em nossas salas de aula da educação básica.

A abordagem nos cursos de licenciatura: uma experiência recente na história

A lei de número 10.639/03 ao modificar o texto da LDB propôs um desafio aos educadores de história, literatura e artes: ensinar a cultura e a história

da África e dos seus descendentes. A razão de se constituir enquanto desafio tem vários motivos, um deles é o fato de que até a implementação da lei, não existia disciplinas obrigatórias nos cursos de licenciaturas de história, letras e artes que contemplassem os aspectos culturais e históricos do continente africano.

Até os dias de hoje, as disciplinas, quando existem nos cursos de licenciaturas, continuam sendo complementares. Outro aspecto que deve ser abordado é o fato de que todos os educadores que foram formados pelas universidades e faculdades brasileiras até a data de criação da lei não tiveram acesso a qualquer estudo sistematizado da história e cultura africana que os habilitassem a aplicar os conteúdos propostos pelo texto da lei.

Mesmo assim, é importante destacar que tanto a universidade quanto os cursos de licenciaturas tem a responsabilidade sobre a formação deste profissional dentro de uma nova abordagem que contemple os estudos sobre a África e a cultura afro-brasileira. Assim, é fundamental pensar o próprio licenciado como co-responsável pela sua formação. Na visão de Mendes (2010):

> O panorama atual apresenta a evolução dos profissionais das ciências humanas. Muitos professores voltam para a academia para complementar sua formação inicial e buscam em cursos de pós-graduação uma nova área de reflexão, ou aprofundar aspectos que desejavam fazê-lo na época da graduação nos seus respectivos cursos. Estamos diante de um quadro de transição de um professor executante de conteúdos para o profissional mais comprometido com a prática pedagógica e o processo de ensino-aprendizagem. Entretanto, esta realidade ainda não é a ideal, faltam políticas institucionais voltadas para sanar as dificuldades e preencher as lacunas deixadas pela formação deficitária destes professores.

Sobre a introdução dos estudos africanos nos cursos de pós-graduação, José Ricardo Oriá Fernandes afirma (2005:385):

> Entretanto, consideramos que não basta apenas introduzir o estudo dessa disciplina no currículo desses cursos. Há de se pensar, também, na formação de profissionais em nível de pós-graduação (mestrado e doutorado) na temática dos estudos afro-brasileiros, a fim de contribuir com avanços na pesquisa científica dessa área.

Assim, uma das primeiras questões pensadas por nós ao tratar do ensino de história da África no currículo universitário foi: como trabalhar um continente com diferentes povos, historicidades e temporalidades dentro de uma disciplina de 60 horas?

Encontramos algumas respostas para esta questão a partir de uma análise sobre os currículos de licenciaturas em história. Analisando diferentes programas desta disciplina em três universidades, podemos perceber que existem posições muito diferentes. Alguns professores adotam uma visão superficial sobre a história africana, procurando reproduzir o que aparece nos livros de ensino médio, tomando o estudo da África a partir da presença européia e esquecendo os milhares de anos de história que antecederam a chegada de povos vindos de outros continentes.

Outros professores procuram construir uma visão mais crítica sobre a presença africana em nosso território, mas não consideram como relevantes os contextos formadores das culturas destes povos em seu continente de origem. Estes professores acabam por ver a história dos africanos apenas como um desdobramento da história colonial portuguesa.

E existe uma linha que procura contextualizar a história do continente africano, explorando as origens e desenvolvimento das diferentes culturas e etnias e de forma gradativa, fazem uma tentativa de aproximá-la de suas relações com os outros povos na Europa, América e Ásia.

No próximo tópico iremos apresentar nossas sugestões sobre como podemos abordar o estudo sobre a história da África.

A África na sala de aula: além da história

O professor deve conhecer a si mesmo e compreender as próprias representações. A representação é a categoria central do pensamento humano, ela envolve as formas que percebemos e identificamos os objetos a nossa volta, como os reconhecemos, classificamos e legitimamos alguns, excluindo outros de acordo com nossos pontos de vista e orientações ideológicas. O professor deve ficar atento sobre a forma que aciona estas representações durante o exercício de seu ofício, pois as representações são portadoras do simbólico, já que carregam sentidos não revelados, que são construídos social e historicamente,

internalizando-se no inconsciente coletivo e se apresentando como naturais, dispensando a reflexão.

O processo de ensino-aprendizagem torna-se mais enriquecido quando podemos partilhar diferentes olhares sobre uma mesma realidade.

Neste tópico vamos explorar materiais e abordagens que podem ser aplicados nas salas de aula da educação básica com destaque para a história. É importante enfatizar que o que pretendemos é repensar a importância da seleção de conteúdos significativos (BITTENCOURT, 2008) por parte dos próprios professores, de maneira que estes conteúdos possam expressar as necessidades e valores dos próprios alunos.

Realizamos um breve levantamento sobre os materiais didáticos que podem auxiliar o trabalho do professor da educação infantil e do ensino fundamental e encontramos o projeto *A cor da Cultura*, patrocinado pelo Canal Futura. O projeto compreende: livros, cd e programas televisivos que discutem importantes aspectos sobre a historicidade dos povos africanos e a cultura afro-brasileira.

Os livros do Projeto *A cor da Cultura* são intitulados: *Modos de ver, Modos de sentir, Modos de interagir* e o dicionário *Memória das palavras*. Sobre o campo da musicalização, o cd *Gonguê* possibilita uma boa aproximação com a música africana por apresentar os diferentes ritmos e a musicalidade de diferentes instrumentos. O trabalho foi produzido e composto for Fernando Moura e Carlos Negreiros e se constitui numa ótima oportunidade para os alunos da educação básica conhecerem mais sobre a musicalidade, os instrumentos e as influências culturais da música africana na cultura brasileira.

Já a coleção de dvds chamada *Livros animados* auxiliam os professores de educação infantil e ensino fundamental I para trabalharem diferentes conceitos e valores a partir de uma perspectiva plural e de respeito à diversidade étnica.

No Estado de Pernambuco, encontramos o trabalho do professor Roberto Benjamin. Uma coleção de quatro volumes, apropriados para a educação básica, seu trabalho é intitulado *A África está em nós*. A proposta é interessante, mas necessita de outros materiais para fornecer um contexto histórico para ampliar a discussão junto aos alunos em sala de aula.

Para o ensino médio, encontramos duas obras que possuem um cuidado em abordar a África dentro das suas diversidades de contextos e diferentes

recortes espaciais. Tanto o livro *África e Brasil africano* da Marina de Mello e Souza, quanto o trabalho de Regiane Augusto de Mattos, intitulado *História e cultura afro-brasileira*, são dois materiais que podem construir outras pontes para a compreensão em torno da história africana e da construção de nossa cultura a partir da participação dos povos de origem negra em nossa sociedade.

África na licenciatura

Já discutimos acima como os cursos de licenciaturas geralmente abordam o ensino de História da África e da cultura afro-brasileira. A partir da realidade local, apontamos que quando a disciplina existe no currículo universitário, ela é na maioria das vezes enquadrada como disciplina complementar na grade para os alunos e os mesmos, por muitas vezes, terminam suas licenciaturas sem se aproximarem desta área de estudos.

Um excelente material que pode nos auxiliar nesta empresa é a coleção História Geral da África. Obra em oito volumes organizada pela UNESCO nos últimos trinta anos, está disponível em português e nos mostra uma perspectiva bem diferente da maior parte dos materiais dedicados à história da África. A obra apresenta diferentes visões sobre os diversos aspectos da história e sociedade africanas a partir do ponto de vista dos pesquisadores africanos e de grandes estudiosos da temática. Os primeiros volumes são ricos na pré-história e desenvolvimento dos primeiros grupos humanos no continente. Entretanto, toda a coleção é um ótimo suporte para os professores que querem trabalhar com a África e aplicar na sua sala de aula o que a sociedade e a lei exigem: um olhar mais relativista sobre a presença negra na nossa cultura e história.

Conclusão

Os estudos sobre etnicidade (BANTON, 1973) e etnogênese (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998) tomaram volume a partir da década de 1960 como resultado direto dos processos de descolonização na África e Ásia. No Brasil, as discussões sobre identidade étnica tem ganhado novos debatedores, o que aumenta as possibilidades destes temas impulsionarem novas pesquisas e a desconstrução de uma visão histórica etnocêntrica e preconceituosa em torna da África e da cultura afro-brasileira.

Assim, a criação da lei 10.639 representa um avanço no reconhecimento da pluralidade cultural de nosso país e na importância que deve ser dada à história africana e à cultura afro-descendente, entretanto ainda não foi suficiente para provocar a mudança necessária para inclusão social dos negros e o fim da discriminação na sociedade e na escola.

Referências

ALVES, Roberta de Souza. **Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana:** da lei ao cotidiano escolar. Unesp-Bauru, 2007, 74p.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

BANTON, Michael. **A ideia de raça**. Lisboa: Edições 70, 1973.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. **A África está em nós**: história e cultura afro-brasileira. João Pessoa: Grafset, 2006.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de história**: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez, 2004.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345

BRASIL. **Orientações e ações para a educação das relações étnico-raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

CAVIGNAC, Julie A. **A etnicidade encoberta**: 'Índios' e 'Negros' no Rio Grande do Norte. MNEME- Revista de Humanidades. V.4- nº8-abril./set. de 2003.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria para assuntos de raça e sexualidade. **Ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena**. Discutindo e implementando políticas de igualdades racial e social. Brasília: Setor de indústrias gráficas, 2008.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. **Ensino de história e diversidade cultural**: desafios e possibilidades. Disponível em: www.cedes.unicamp.br. Acesso em: 03 de março de 2011.

HERNANDES, Leila. **África na sala de aula**. São Paulo: Selo negro, 2005.
MATTOS, Regiane Augusto. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2008.

MENDES, Andreia Regina Moura. **A educação da diversidade nos níveis fundamental e médio**. Revista eletrônica Interlegere. Disponível em:

www.cchla.ufrn.br/interlegere/revista/pdf/3/ex01/pdf. Acesso em 12 de abril de 2010.

_____ Os desafios da prática do professor profissional: quais competências e habilidades? In: FARIA, Tereza Cristina Leandro de. **Práticas pedagógicas em debate**: relatos e experiências. Natal: Infinita Imagem, 2010. Pp.121-133.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thaís Helena dos. "Interdisciplinaridade" (verbete). **Dicionário Interativo da Educação Brasileira**. Educa Brasil. São Paulo: Mídiamix editora, 2002. Disponível em: http//www.educabrasil.com.br/eb/dc/dicionário.asp?id=327. Acesso em 24.05.2011.

OLIVA, Anderson Ribeiro. **A história da África nos bancos escolares**. Representações e imprecisões na literatura didática. Estudos afro-asiáticos, ano 25, nº 3, 2003, PP. 421-461.

NUNES, Sylvia da Siqueira. **Racismo no Brasil:** tentativas de disfarce de uma violência explícita. Psicologia USP, 2006, 17(1), 89-98.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Os (des) caminhos da identidade**. In: *RBCS* Vol. 15 nº 42, fevereiro, 2000.

PAQUAY, Léopold. PERRENOUD, Philippe. ALTET, Marguerite. CHARLIE, Évelyne. **Formando professores profissionais**: quais estratégias? Quais competências? Porto Alegre: Artmed, 2001.

POUTIGNAT, Philippe. STREIFF-FENART, Jocelyne. "O que é um grupo étnico". In: **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1998

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro:** um percurso de idéais que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo/ Rio de janeiro: Fapesp/ Educ/ Pallas, 2002.

SILVA, Edílson Marques da. **Negritude e fé: o resgate da auto-estima**. Santa Cruz do Rio Pardo, São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras "Carlos Queiroz", 1998.

SERRANO, Carlos. WALDMAN, Maurício. **Memória D' África**. A temática africana em sala de aula. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006.

MAIS PESADO QUE O AR E MAIS LEVE QUE O PARAÍSO: SUBJETIVIDADES E TERRITORIALIDADES NA FICÇÃO DE MIA COUTO

Carlos Alberto de Negreiro - IFRN[48]

RESUMO

O trabalho que aqui propomos visa pesquisar como se processa a construção de identidades ao longo da obra de Mia Couto. Como se constituiria essa identidade que converge para dois sub-aspectos: as subjetividades e as territorialidades, e todo o processo de formação e implicação desses fatores na construção das identidades expressas na obra literária do escritor moçambicano.

INTRODUÇÃO

> *Ao buscar a verdade, esteja pronto para o inesperado, pois é difícil de achar e, quando a encontramos, nos deixa perplexo.*
> (Heráclito, citação epigráfica em "A Invenção da Solidão")

A literatura é um microcosmo de uma realidade, criando outras realidades possíveis, é também uma miniatura do real, em que podemos observar as clivagens entre o mundo social e um mundo ficcional, a identidade se insere aqui como um tema urgente a se refletir, pois se os sujeitos ficcionais imersos no universo literário de Mia Couto se mostram em uma dinâmica incessantemente mutável e fluída de constituição identitária, poderia, então, se averiguar as implicações com que se pensa da constituição de identidades nas sociedades advindas do processo das modernidades tardias e do espaço-global da economia mundial.

A identidade é um dos aspectos mais estudados na recente paisagem do mundo globalizado – mundo este pulverizado por imagens e avanços tecnológicos, como diria Giddens (2002, p.22), “o mundo moderno é um mundo em disparada: não só o ritmo da mudança social é muito mais rápido que em qualquer sistema anterior; também a amplitude e a profundidade com que ela

[48] Professor de Língua Portuguesa e Literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do RN – campus Parnamirim, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, na Universidade Estadual da Paraíba. PALAVRAS-CHAVE: Mia Couto, territorialidades, subjetividades, identidade.

afeta práticas sociais e modos de comportamento (...)"; pensa-se, a princípio que um tema como "a constituição de identidade" se resumiria, a seu termo "identidade" – estabelecer uma equação: [identificação = mesmidade], entretanto a identidade se dá pela diferenciação ou oposição com esse "mesmo", o que instaura a dimensão de "do Outro". Como afirma Bhabha (2003),

> a questão da identificação nunca é afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *auto*cumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade (2003, p.76).

A obra de Mia Couto se apresenta com um manancial relevante para a investigação de como se instaura a identidade dos sujeitos nas relações, que se estabelecem como o outro. Esta questão abre para o problema: a identidade dos sujeitos se forma a partir de um confrontar-se com esse Outro?

As estratégias invisíveis das quais se vale Bhabha (2003) podem apontar caminhos para que se possam transformar espaços em lugares para sujeitos. Os usos e hábitos, transformados em signos, dão ao lugar uma configuração, assim como a língua na literatura. Escritores africanos e brasileiros transformaram a língua portuguesa num evento que se reterritorializa, língua que se diz em todos os lugares do cotidiano de seus povos. Se uma verdade é infinita, mas o local dessa verdade é finito, a compreensão da pluralidade do/no sujeito da linguagem pode levar a mundos possíveis, sujeitos e territórios, ao compreender que fronteiras não distinguem iguais e diferentes, tudo é trânsito, processo, identidades em movimento, como enfatiza Hall (2003).

A obra do escritor Mia Couto, autor de uma literatura ainda nascente em seu país, Moçambique, que atravessado por conflitos bélicos da Guerra Colonial e assolado por guerra civil, tenta se reconstruir a partir dessas ruínas. Nesse contexto, uma literatura nascida no período colonial consegue transpor essa época subjulgante para compor uma literatura de construção de um novo país, como diria Mia Couto: "inventar" um país chamado Moçambique. O tema da identidade nota-se como uma constante ao longo de sua obra, vasta e plural, desde crônicas, poesias, passando por romances e contos, sem falar no teatro.

A questão que aqui se propõe é, justamente, de que forma se pode observar a identidade ao longo da obra de Mia Couto? Quais configurações com que essa identidade, que se expressa no tecido literário do autor, está representada em suas mais variadas instâncias, a partir de dois elementos que se convergem para a sua constituição: as subjetividades e as territorialidades? Isto é, a composição dos sujeitos – a partir de processos de alteridade, e as formas como esses sujeitos são constituídos no território e no espaço que se inserem, desde o espaço geográfico, o social até o simbólico. Acreditamos que essa identidade se formaria desde a composição desses sujeitos e seriam influenciados pelos diversos aspectos dessa inserção em seu território.

A importância de um estudo em que aborde a questão, ou como diz Hall, a "crise" de identidade, um tipo de mudança estrutural está se operando e transformando as sociedades modernas, precisamente as desta época – fins do século XX e primeira década do séc. XXI, e ao se mirar nessas transformações tão fundamentais e abrangentes, é de se questionar se não é a própria modernidade que se está transformando. Essa discussão se tornaria relevante porque pode ser definida como o "próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos" (HALL, 2003, p.10).

A pertinência de um autor como Mia Couto se dá na medida em que se pensa como um escritor que é "mais velho" que seu próprio país, toma para si uma influência da literatura e cultura brasileira, e mostra, de forma aguda, em seus livros, como as nações do mundo são menos nacionais, o cidadão é menos dono de si, daí a relevância de um sentimento de fraternidade e de responsabilidade com o outro. Destaca o modo como o mundo "civilizado" vê a África, aponta as mútuas atribuições de culpa entre africanos e não-africanos, revelando um falso sentimento de desperdício a respeito da ajuda ao continente africano. O autor também defende a ideia de que se doar aos pobres a mesma chance de experimentar – a miséria social diminuiria, e revela a postura de moralizar aquilo que se pode exigir aos outros. Nesse sentido, confessa "um resonho, um desejo", o de poder ter o direito à "sombra da grande árvore" para poder partilhar da felicidade com os irmãos não-africanos, e semear assim um futuro (COUTO, 2005).

Como já destacado, o trabalho aqui proposto busca investigar e elucidar de que forma a identidade se constrói na obra de Mia Couto a partir da convergência

de dois elementos, a saber: a subjetividade e a territorialidade. As formas que se apresentam para a composição de ações dos personagens, que os configuram como sujeitos ficcionais, são construídas a partir do modo como agem, pensam, falam e atuam nos enredos das obras – a isso chamamos de subjetividades, mostrando, assim, uma relação entre literatura e sociedade, aspecto este que se coadunaria com a linha de pesquisa literatura, memória e estudos culturais.

Dessa forma, o intento deste projeto de pesquisa é mostrar as implicações que o literário, mesmo sendo de natureza "inventada", cria mundos que se inter-relacionam com a presente realidade, uma interface de cumplicidade entre os mundos do real e do ficcional. Assim, descobrir essas relações transforma aquele que lê, e como diria Mario Quintana, "os livros mudam pessoas, e pessoas mudam o mundo".

Quanto às territorialidades, denominamos aqui as relações entre o espaço e o sujeito, a interferência do território em torno de como o sujeito age, o espaço, que aqui chamamos de território, pensamos assim quando vemos que os personagens, os sujeitos ficcionais, modificam suas ações a partir da mudança, do deslocamento e da impressão que o local incide na constituição da identidade desses sujeitos. Em Ortiz (1996), ao falar do desvinculamento do meio físico por parte da territorialidade, esta, deve ser pensada numa dimensão social, como um "conjunto de planos atravessados por processos sociais diferenciados" (ORTIZ, 1996, p.57). Essa dimensão amplia a visão do "mero" espaço físico e está imbricado nele a interpenetração na constituição de sujeito com (in)determinada identidade.

Teixeira Coelho (2004) nos apresenta uma noção de território que se coaduna com nossa proposição, a destacar que essa relação que se pensa natural é fruto de uma construção simbólica, ou seja, não é natural.

> é um efeito no mundo gerado pela inserção física direta, não mediada por uma representação elaborada, (...). Esse efeito de mundo produz a sensação de uma relação natural com o território da qual decorre a identidade, mediante a elaboração lingüística, o comportamento cotidiano e as obras de cultura... (COELHO, 2004, p. 354).

O narrar é criar mundos e, portanto, sujeitos. Esses se constituem a partir de suas identidades flutuantes, moventes e plurais, nunca fixas. Se antes estava na mira de um projeto de uma identidade nacional, que determinaria a identidade dos sujeitos, essas se erigem nas relações sociais dinâmicas e atávicas num movimento de ora instabilidade, ora estabilidade, fazendo-se com que esses sujeitos se façam na medida em que se relacionam com o outro.

O tema da identidade se tornou mais premente ao longo dessa transição de séculos, o final do Séc. XX e início do XXI. Esse se tornou uma pauta de discussão cada vez mais instigante, motivada pelo desejo de saber o que "somos" e, principalmente, o que "sou" na relação com o "Outro". Essa questão nos leva a crer que a dimensão do "outro" parece ser historicamente emblemática na construção da identidade humana, individual e coletivamente.

A discussão a respeito de identidade nos estudos atuais se tornou abrangente e plural no tocante as áreas interessadas nesse tema. A temática da constituição de identidade se presentifica a partir do momento em que nas obras do *corpus* se materializa nas ações dos sujeitos ficcionais.

É necessário ponderar que a identidade não pode ser observada em sua forma simplista, isto é, referência ao outro por meio da mesmidade, por uma relação de iguais. É necessário pensar a identidade no sentido de sua relação com a diferença, numa alteridade, na qual me constituo de frente e com o outro, em que eu me sou pelo outro, em sua total peculiaridade. Conforme Woodward (2009), esta diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades, ou seja, as identidades "são formadas relativamente a outras identidades, isto é, relativamente ao que não é" (WOODWARD, 2009, p.49).

Esta relação com o outro – que caracteriza a identidade, pois o sujeito se "faz" a partir do contato com o outro, isso pode ser observado em Pollak (1992), que ao pensar a identidade em processo de inter-relação com o social, no qual, num sentido superficial, a identidade se constitui em "a imagem que a pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros" (POLLAK, 1992, p. 204).

E na construção dessa identidade, o autor afirma que

> a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. [...] a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. (POLLAK, 1992, p. 204).

A identidade vista aqui não é uma simples relação de ser ou estar igual (mesmidade, ou mesmo aquilo que qualifica o indivíduo – sentimento básico de identificação), é a relação com o outro que constituirá, e não se julga se para ser bom ou ruim, para diferenciar-se ou para igualar-se, a presença do outro é inconteste e preponderante, a identidade "é uma luta simultânea contra a dissolução a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado..." (BAUMAN, 2005, 84).

Bhabha (2003) destaca três condições para compreensão do processo de identificação – ao falar do processo de identidade ao refletir a relação do sistema colonial, primeira: existir implica em uma alteridade, "É sempre em relação ao lugar do Outro..."; segunda: o próprio lugar da identificação é um espaço de cissão, num desejo se quer ocupar o lugar do outro, assim, um uso ambivalente de "diferente" – "ser diferente daqueles que são diferentes faz de você o mesmo", a distância do eu colonialista e do Outro colonizado, que caracteriza a alteridade colonial; e terceira, a identificação nunca é afirmação de identidade a priori, mas uma "produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem.", a demanda da identificação é "ser *para* um Outro", o retorno daquela imagem de identificação é a marca da fenda no lugar desse Outro (BHABHA, 2003, p.76).

Fundamentalmente o aporte teórico dessa pesquisa se fundamenta na concepção de Hall (2003; 2009), na qual a questão de identidade é vista como componente de uma profunda e ampla configuração de mudanças, se deslocando estruturas e processos sociais centrais das chamadas sociedades modernas, pondo em cheque a referência que os indivíduos tinham de si e do mundo. Ele reflete na "crise de identidade", ou seja, essas identidades modernas estão

descentradas, deslocadas e fragmentadas, a “descentração” é marca dessa modernidade. Pois se observa uma mudança estrutural em que se nota o fracionamento das territorialidades culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e, principalmente, da diluição da identidade nacional, e também, por conseguinte, das nacionalidades, que no passado, esses aspectos eram constituídos de bases sólidas.

A perda de um “sentido de si” questiona a identidade pessoal, pondo em ruínas a noção que se tem de indivíduo. Há um duplo deslocamento: descentração dos indivíduos (no seu mundo social, cultural e de si mesmo. Os processos de mudanças são os que definem a concepção de identidade cultural, e em seguida a noção de sujeito.

Nos estudos acerca das obras de Mia Couto, destacamos alguns trabalhos a seguir: como em Santos (2008) em que se discute a relação entre identidade e literatura a partir da observação da noção de rizoma em *Terra sonâmbula* (2007), o autor diz que “percorrer um lugar de exposição do múltiplo e tatear um mundo que se abre como disponibilidade de nossos possíveis; é perceber a exposição de uma identidade rizoma, porque relação, reivindicação de uma escrita hostil à lógica binária do mundo opressor”. O autor ainda trata de observar na obra de Couto, o que podemos inferir como o choque de cultura, na medida em que mostra a diluição da noção de território, “porque seus traços e seus contornos se estabelecem para além de superfícies geográficas” (SANTOS, 2008, p.51).

Sobre a identidade dos povos africanos, Rita Chaves (2005, p. 249) diz que o processo colonial dos países da África e o prejuízo daí decorrente se deram no fato de que a empresa colonial procurou manter a distância entre os povos da mãe terra impedindo-os de relacionarem entre si na construção de identidades, mesmo com as suas nítidas diferenças, além é claro da incomunicabilidade entre colonizado/colonizador.

O estudo de Farias (2001) aponta para uma relação entre a literatura e sociedade partindo da leitura de textos de Mia Couto; e Domingos (2008) apresenta a sua experiência em Moçambique, em que mostra, especialmente na região desse país, o confronto a um dilema de identidade ser frequente, e que o grande negócio da escravatura converge para uma grande e complexa herança de identidades e raízes modificadas. Ele afirma: “a identidade, é ao mesmo tempo

singular e plural. E está em perpétuo movimento. Podemos chegar ao respeito das diferenças culturais e fundi-las na humanidade universal" (2008, p. 209).

A abordagem de Fonseca e Cury (2008) que elucida a importância de Mia Couto (ao se dirigir para o leitor não-africano) sente a necessidade de explicar e situar o lugar da literatura numa sociedade com precárias condições de educação; exibe uma contradição – um lugar híbrido de intelectual, em que consegue mesmo assim fazer de sua literatura uma "expressão africana", ademais esforçar-se num empenho de desmanchar essencialismos identitários, derrubando a mística e os estereótipos de visões em torno da África.

No livro *Mosaico de culturas*, de Bezerra (2007), apresenta um painel de artigos sobre diversos romances de Mia Couto, em que propõe uma ideia de estudo do texto literário, e permite uma posição ética de responsabilidade com o outro, numa relação de alteridade. A literatura (re)cria mundos que implica numa política, pois ela faz uso de uma influência na maneira como se vive e de como se relaciona com o outro. Bezerra alia a outros trabalhos uma visão particular da escrita do autor moçambicano, como (2008) a análise da identidade e o encontro entre culturas em Mia Couto, no romance *O outro pé da sereia*, em (2008a), elabora uma leitura comparativa entre Mia Couto e Pepetela; e no trabalho (2010) em mais uma análise comparativa investiga a relação entre identidade e narrativa.

Nos romances destacados a seguir do escritor Mia Couto, há essa busca de identidade de modo constante, como ocorre, por exemplo, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), que conta a história da imaginária Luar-do-Chão, cidade-ilha onde o estudante universitário Marianinho retorna depois de um longo período de ausência. Ele é chamado a cruzar o rio Madizimi para realizar os funerais de seu avô Dito Mariano (na língua dos brancos ou *Malilanes*: "aquele que é o mais velho da tribo", na língua local), que estava morto, no entanto, teimava em não morrer. Seu retorno é uma imposição da tradição, incumbido que fora para dirigir as cerimônias do "munumuzana", ou seja, o homem mais velho da família, de quem herdara o mesmo nome: segundo o Avô, "o mundo já não era um lugar de viver. Agora, já nem de morrer é" (COUTO, 2005, p.22). Neto favorito do patriarca de uma família moçambicana da terra, o estudante, ao chegar à ilha, vê-se envolvido em segredos familiares que imaginava já não existirem.

O narrador inicia o romance com a imagem da morte, de um modo metafórico: “A morte é como o umbigo: quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência” (COUTO, p. 15). Marianinho está em um barco de volta à Ilha de Luar-do-Chão e afirma que a morte dita as ordens. Ele procura a verdade do avô, mas não deixa de procurar a sua própria verdade. Marianinho é “o homem de dois mundos” e, portanto, de mundo nenhum, pois ele exercitará seu olhar em direção as coisas que não reconhece mais com seus olhos, pelo tempo que está longe de sua terra, de suas tradições. Enxerga com os olhos do estrangeiro, que lhe foram emprestados pelo outro, passa a ver-se como o outro o quer ver, passa a vislumbrar o mundo à sua volta através de outro olhar. Ou seja, o universitário tratará de realizar determinadas estratégias para ter o seu retorno aceito por aquela sociedade que antes o pertencia, mas agora o recebe na posição de um estrangeiro.

Em alguns momentos, Marianinho se dará conta de que não faz mais parte daquele mundo, tudo contribui para refletir sobre qual é o seu verdadeiro lugar, a sua real identidade. Assim, ele acredita que não é apenas a língua local que ele desconhece. são as outras línguas que lhe faltam para entender Luar-do-Chão: “O velho Mariano sabia: quem parte de um lugar tão pequeno, mesmo que volte, nuca retorna. Aquele não seria o lugar de minhas cinzas. Assim fora com os outros, assim seria comigo” (COUTO, 2003, p. 45).

O romance *O último voo do flamingo* (2005), de uma certa forma também introduz os aspectos pertinentes a busca da identidade, pois narra o mistério de um grupo de soldados das Nações Unidas, que estão em Moçambique, com a missão de vigiarem o processo de paz. Cinco desses soldados explodem de modo inexplicável, e apenas seus órgãos sexuais são encontrados no meio da rua. Um italiano, Massimo Risi, integrante da força da paz, busca desvendar o enigma das explosões na terra africana. Para isso, um tradutor oficial da cidade fictícia Tizangara é contratado. No entanto, o agente italiano conhece a língua portuguesa, mas necessitará de alguém que traduza as crenças e tradições do lugar. Dessa forma, a ação do tradutor, que também é o narrador da história, passa a ser o de tradutor das crenças do local e não da língua. No decorrer da narrativa, observamos o fato de Massimo Risi não compreender o modo de sentir, ver e pensar das pessoas daquele lugar. Por isso, esforça-se para desvendar os mistérios que rondam aquela inusitada investigação.

A primeira investigação diz respeito ao decepamento de um órgão genital masculino. A partir desse episódio, algumas personagens são inseridas na trama com o intuito de auxiliar na explicação dos que ajudaram a construir um país onde disseminaram a desarmonia e a miséria. Entre eles, o feiticeiro Andorinho, o padre Muhando, o administrador Estevão Jonas e a sua mulher Ermelinda, a "moça velha" Temporina, o pescador Sulplício, o soldado Massimo Risi e a prostituta Ana Deusqueira.

A verdade e a ficção fazem um mesmo coro, na união entre a tradição oral africana e tradição literária ocidental. Fica evidente a busca da identidade étnica, linguística e cultural do povo moçambicano na própria mistura, é uma identidade em "viagem" ou "identidade de descoberta cíclica", como afirma Mia Couto em entrevista. Ou seja, "é uma identidade formada ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento", conforme Hall (2003, p. 38).

A imagem do órgão genital, que é encontrado de modo avultado nas ruas de Tizangara, possui um caráter transgressor, que assinala o "sem-propósito", e não deixa de ser uma metáfora das instâncias culturais de certas sociedades que se perderam de si próprias. Esta alegoria traça uma caricatura dos problemas vivenciados por Moçambique.

O outro pé da sereia (2006) também apresenta aspectos identitários, ao narrar a saga do casal Mwandia Malunga e o pastor Zero Madzero, que encontram uma imagem de Nossa Senhora abandonada nas imediações de Antigamente, lugar onde moram. Mwandia viaja até a Vila Longe, onde cresceu, para resolver o que fazer da imagem. Nesta história de retorno à casa dos pais, vários personagens aparecem com seus dramas pessoais: a mãe e o padrasto de Mwandia, um adivinho ermitão, um afro-americano com sua esposa brasileira, que se identifica como afro-americana, além de vários outros habitantes de Vila Longe.

A história de Mwandia é intercalada com uma narrativa histórica sobre a referida imagem de Nossa Senhora e de como chegou em Moçambique, trazida pelo jesuíta D. Gonçalo da Silveira em uma nau portuguesa em 1560. A imagem era destinada ao imperador do mítico reino de Monomotapa, que tinha como objetivo catequizar a região. Durante a viagem, vários acontecimentos surgem, entre eles, o conflito pessoal do jovem sacerdote Manuel Antunes, que será

seduzido pelos ritos e ritmos africanos, por sua vez banidos pela Igreja Católica, e a relação de um escravo, Nsundi, com uma dama portuguesa e sua dama de companhia.

A busca de identidade é uma constante no romance, pois também trata da necessidade que o historiador afro-americano tem de saber de suas origens, de suas perdidas raízes africanas, e por sua vez, do próprio povo de Vila Longe. Em uma passagem, temos: "os americanos atravessavam os séculos e os mares onde se esbatera a sua identidade. E ele viajava no território em que o tempo nega converter-se em memória" (COUTO, 2006, p. 145). Esse é um processo que pode ser relacionado à influência que essas comunidades periféricas estão sempre abertas às influências culturais ocidentais.

Para Hall (2003, p. 79),

> A idéia de que esses são lugares fechados – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a "alteridade": "uma fantasia colonial" sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tender a gostar de seus nativos apenas como "puros" e de seus lugares exóticos apenas como "intocados".

A chegada dos estrangeiros em Vila Longe renova o combate contra os próprios moradores em relação ao reconhecimento de sua própria identidade. É a noção do sujeito sociológico, como define Hall (2003, p.11),

> a identidade é formada entre o eu e a sociedade. O sujeito tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado nun diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem.

Esta relação interétnica que ocorre em *O outro pé da sereia* fica mais evidente quando o afro-americano Benjamin Southman é ludibriado pelos moradores de Vila Longe, e os nativos forjam uma tradição, criam um mundo que o historiador supunha existir, para que o afro-americano possa acreditar nesta origem e assim investir verbas nas terras de seus antepassados.

Processo semelhante ocorre em *Venenos de Deus, remédios do Diabo* (2008), que insere em sua narrativa uma diversidade da cultura moçambicana e portuguesa ao narrar a história de Bartolomeu Sozinho, o único negro que fez

parte da tripulação de um navio mercante, a esposa Dona Munda, o médico Sidónio Rosa e Diolinda, a mulher que este procura em Vila Cacimba. No início da narrativa, o médico se vê na incumbência de curar vários habitantes de Vila Cacimba, quase todos soldados, acometidos de meningite, doença que os transformam popularmente em “tresandarilhos”.

Sidónio concede atenção especial ao caso de Bartolomeu Sozinho, que vive enclausurado em seu quarto e padece de misteriosa debilidade. A esposa de Bartolomeu tem reações paradoxais em relação ao companheiro, pois ao mesmo tempo em que o hostiliza, sempre fica com a porta de seu quarto entreaberta durante a noite, no caso dele precisar de ajuda. No entanto, o interesse de Sidónio por esse paciente justifica-se pela paixão que ele tem por Deolinda, que conhecera em Portugal. Deolinda, que é filha do casal Bartolomeu e Dona Munda está ausente de Vila Cacimba, em exames preparatórios. Por meio de cartas, que são trazidas pelos “irmãos africanos”, e entregues por sua mãe ao médico Sidónio, solicita que o médico cuide de seu pai, e conforte sua mãe com presentes, como uma televisão, para amenizar o sofrimento da família.

A relação que surge nesta amizade é basicamente comercial, típica do período colonial. O colonizador (português Sidónio) sente-se superior, pois acredita que os presentes ofertados ao casal (Bartolomeu e Dona Munda) possam agilizar na confiança estabelecida entre médico e família. O casal moçambicano usa do processo de vitimização para consegui alcançar os objetos de consumo.

No decorrer da narrativa percebemos que as cartas recebidas por Sidónio são forjadas por Dona Munda, que sabe sobre a paixão do médico por sua filha Deolinda, e usa desse artifício para obter a atenção de Sidónio na cura da misteriosa doença de Bartolomeu, e para Dona Munda conseguir os difíceis artefatos, objetos materiais da tecnologia moderna. Nesse processo identitário, tanto o colonizador como os nativos sofrem processos diferenciados. Sidónio sabe que é explorado pela família, mas não deixa de fazer o que lhe é solicitado por causa do interesse amoroso em relação à Deolinda. Se na prática favorece a família com presentes, na reflexão sente-se injustiçado por essa exploração: “Os que a mim se dirigem não me querem como pessoa. Uns chegam-se para vender, outros para roubar. Ninguém me aborda sem interesse, meu Deus, como me custa ter raça! (COUTO, 2008, p. 75).

Nesse contexto, a partir dos estudos de Pollak (1992, p, 205), a identidade é construída pelos próprios sujeitos, por meio de sua memória, e esta construção está relacionada a uma negociação com o outro:

> A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que a memória e a identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devem ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.

Em *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, a questão identitária é explorada quando se destaca a miscigenação das personagens: Bartolomeu é negro, porém afrontou a sua família quando se casou com Dona Munda, que é mulata. Esse termo não é considerado pejorativo nos países de África de Língua Portuguesa, como acontece no Brasil, mas se refere a uma mulher de cor clara e cabelos negros, porém com o fenotípico da mulher negra. Bartolomeu casou-se com Dona Munda, e desconhecia na região uma outra mestiça que havia se casado com um homem negro. Ao casar-se com Bartolomeu a família a acusou de "fazer a raça andar para trás" (COUTO, 2008. p. 31). Ambos geraram Deolinda, que se apaixona por um português.

A partir dessa construção também existe a Suacelência, administrador de Vila Cacimba, que também carrega uma identidade paradoxal, narrada por seu rival, Bartolomeu. Suacelência é demitido por se opor a derrubada ilegal de madeira na região, e a rivalidade ocorre devido a posição social que ambos ocupam em Vila Cacimba. Bartolomeu é um saudosista do período colonial, e orgulha-se de ter sido o único negro a fazer parte da marinha mercante. Suacelência é um administrador nacional, que criticava o povo por receber Bartolomeu como herói, quando desembarcava do Navio Infante D. Henrique: "(...) 'Ora esses colonos precisam de um preto decorativo'. Não era por méritos próprios que o mecânico negro seguia no navio. Ele era tripulante apenas como instrumento de uma mentira: de que não havia racismo no império lusitano" (COUTO, 2008, p. 26).

Nesse contexto, quem é o responsável pela construção da própria identidade? Segundo Ortiz (2006, p.07), "toda identidade se define em relação a

algo que lhe é exterior, ela é uma diferença". A mesma definição compartilha Hall (2009, p. 09): "devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas". Notificamos a partir do aspecto de construção no interior da representação, que a identidade sofre alteração causada pela mudança e pelos diferentes espaços culturais que o sujeito ocupa, na conjuntura social moderna. Essa mudança identitária na qual Hall se refere pode ser observada no próprio diálogo que acontece entre Bartolomeu e Sidónio:

—Eu sonhava ser mecânico, para consertar o mundo. Mas aqui para nós que ninguém nos ouve: um mecânico pode chamar-se Tsotsi?

> — Ini nkabe dziua ("Eu não sei").
> — Ah, o Doutor já anda a aprender a língua deles?
> — Deles, afinal, já não é a sua língua?
> — Não sei, eu já nem sei...
> O português confessa sentir inveja de não ter duas línguas. E poder usar uma delas para perder o passado. E outra para ludibriar o presente.
> — A propósito de língua, sabe uma coisa, Doutor Sidonho? Eu já me estou a desmulatar.
> E exibe a língua, olhos cerrados, boca escancarada. O médico franze o sobrolho, confragido: a mucosa está coberta de fungos, formando uma placa enbraquiçada.
> — Quais fungos? — reage Bartolomeu. — Eu estou é a ficar branco de língua, deve ser porque só falo em português (COUTO, 2008, p. 110-11).

Observamos que o próprio Bartolomeu sofre o processo de mudança, o que para ele é algo positivo, pois fica distante do estereótipo do africano, não mais simbolizando o oprimido, a vítima, mas o homem superior, ou no seu próprio discurso: ser branco é uma questão de "língua". Notamos aqui uma complexidade identitária das personagens de *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, o próprio Bartolomeu, que é nativo, se apresenta com posicionamentos arianos, reconhecendo no branco europeu as qualidades que deseja, além da condição bilateral apresentada nos capítulos: entre branco e negro, nacional e estrangeiro, bem e mal, além da ironia paradoxal do próprio título, no qual se atribui ao Diabo, as benesses da cura, e para Deus, o malogro das doenças.

Nesse aspecto, ao construir uma imagem de si para o outro, esses sujeitos costumam relacionar valores que lhes foram adquiridos, como o exemplo do orgulho de Bartolomeu ter sido o único negro a fazer parte do navio. Ao construir sua identidade, esses indivíduos o fazem, no intuito de reafirmar o seu pertencimento a determinado grupo. Nesse caso, o próprio Bartolomeu necessitava de alguma forma fazer parte daquele grupo considerado superior, do colonizador, por isso o distanciamento do seu próprio povo, quando diz: "— Ah, o Doutor já anda a aprender a língua deles?", ou seja, esse discurso implica no distanciamento de um povo considerado inferior do qual ele próprio faz parte.

Na definição de identidade por Tadeu da Silva (2008, p. 82), o autor afirma:

> afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre "nós" e "eles". Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam as relações de poder.

O conflito existente entre tradição e modernidade é uma constante no romance, assim como o caráter dessas múltiplas identidades, nas quais vários indivíduos apresentam, e que nem sempre se constituem como escolha individual. Dessa forma, algumas identidades são atribuídas por outras pessoas e, por vezes, entram em conflitos, conforme observamos nos romances de Mia Couto.

Nesse sentido encerrando, Bauman defende o argumento de que "as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas ou lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas" (BAUMAN, 2005, p. 19).

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERGEZ , Daniel... [Et alii]. **Métodos críticos para a análise literária**. Trad. Olinda M. R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BEZERRA, Rosilda Alves. **Mosaico de culturas**: identidade e representação nas literaturas de língua portuguesa. Natal: Philia Editora: Recife: Livro-Rápido Elógica, 2007.

BEZERRA, Rosilda Alves. *O Outro pé da sereia*: identidade e alteridade no encontro de culturas. **A Cor das Letras**: revista do Departamento de Letras e Artes - Universidade Estadual de Feira de Santana, n.09, Feira de Santana-BA, p.171-185, 2008.

BEZERRA, Rosilda Alves. Violência e ironia em *A geração da utopia* de Pepetela e *O último vôo do flamingo* de Mia Couto. In: SWARNAKAR, Sudha; NÓBREGA, Maria Marta dos Santos (Orgs.). **Cartografias da violência**: ensaios comparativos. João Pessoa: Ideia, 2008a.

BEZERRA, Rosilda Alves. Identidade e narrativa de memória: a literatura africana de Ondjaki e Luandino Vieira. In: SILVA, Antonia Marly; SILVA, Francisco P. da ... [et alii] (Orgs.). **De memória e de identidade**: estudos interdisciplinares. Campina Grande: EDUEPB, 2010.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2.reimpr.Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CHARDIN, Philippe. A temática comparatista. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Orgs.). **Compêndio de literatura comparada**. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2004.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. 3.ed. São Paulo: FAPESPE: Iluminuras, 2004.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTO, Mia. **Venenos de Deus, remédios do Diabo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COUTO, Mia. **Antes de nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COUTO, Mia. Mia Couto e o exercício da humildade entrevista a Marilene Felinto. Revista **Thot**: África, n. 80, São Paulo: Ed. Palas Athenas, abril de 2004. ISSN 1413-89.

COUTO, Mia. Moçambique – 30 anos de Independência: no passado, o futuro era melhor? In: **Via Atlântica**, publicação da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, São Paulo: USP, n.08, 2005.

DOMINGOS, Luis Tomás. África Oriental, Moçambique: as identidades culturais e raízes, o peso de uma herança complexa. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da

(Org.). **Identidades de gênero e práticas discursivas**. Campina Grande: EDUEPB, 2008.

FARIAS, José Niraldo de. Mito, cultura e sociedade em “Vozes Anoitecidas” de Mia Couto. IN: FARIAS, José N. de; MALUF, Sheila D. (Orgs.). **Literatura, cultura e sociedade**. Maceió: EDUFAL/PPGLL, 2001.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Sel. e Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

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

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília; Representações da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) [et al.]. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 9.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad. Plinio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

ORTIZ, Renato. **Um outro território**: ensaios sobre mundialização. São Paulo: Olho D’Água, 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade nacional**. **Estudos Históricos**: revista da FGV: teoria e história, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, p.200-212, 1992/1.

ROHDEN, Luiz. **Hermenêutica filosófica**: entre a linguagem da experiência e a experiência da linguagem. 1ª. Reimpre. São Leopoldo-RS: EdUnisinos, 2003.

SANTOS, Derivaldo. Terra Sonâmbula: para além das fronteiras separadoras da vida. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey, (Organizadores). **Griots - culturas africanas**: linguagem, memória, imaginário. 1.ed. Natal: Lucgraf, 2009. P.50-55.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica**: arte e técnica da interpretação. 4.ed. Trad. Bragança Paulista – SP: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

WOODWARD, Karthryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 9. Ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2009.

SIDNEY POITIER NA BARBEARIA DE FIRIPE BERUBERU: O DEBATE RACIAL NO ESPAÇO COLONIAL MOÇAMBICANO

Carlos Vinícius Teixeira Palhares[49]

Resumo

O conto "Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu" do escritor Mia Couto aponta para a problemática racial em um Moçambique ainda colonial. Na barbearia, espaço comum, espaço popular aberto ao debate diário da vida onde se passa o conto, o cotidiano do país é debatido pelos negros. Firipe é o personagem principal do conto. Ele é negro em uma sociedade ainda marcada pela presença dos portugueses e dos brancos. Nessa direção, a narrativa aponta para um tipo de identidade que só se afirma no espaço de exclusão do negro: os pontos de contatos não intercambiáveis com os brancos. No conto em questão, Sidney Poitier é uma figura emblemática para a discussão de racismo no contexto moçambicano, uma vez que se sagra vencedor de um Oscar em uma sociedade americana marcada por debates raciais. Acreditamos, então, que a utilização da imagem do ator pode ser entendida como uma representação do desejo de liberdade dos negros em Moçambique: um país onde existem fronteiras que separam brancos e negros. Isto é, um lugar no qual as pessoas ainda não têm suas identidades culturais constituídas e, por isso mesmo, um lugar que se caracteriza como uma sociedade de fronteira.

Palavras-chave: Negro; Colonial; Racismo; Narrativa; Sidney Poitier; Mia Couto.

Abstract

The Tale "Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu" written by Mia Couto points to the issue of race in a colonial Mozambique. In the barbershop, the space where the tale develops, the daily life of the country is discussed by blacks. Firipe is the main character from the tale and he is black in a society where it is still marked by the presence of the Portuguese and white ones, and in this direction, the narrative points out for a kind of identity which only assures on the exclusion space from the black ones, in points of contacts non changeable with the white ones. Sidney Poitier is an emblematic figure for the discussion of racism in Mozambican context, since he is the winner from the Oscar in an American society which it is traditional and prejudiced, beyond marked by racial debates. In this context of Mozambique, Sidney Poitier can be understood as a representation of black liberation in the country, where there are frontiers separating white and black ones, or it can be as, for belonging to a country of cultural identities which they have not formed yet and, for this way, a frontier society.

Key words: Black ones; Colonial; Racism; Narrative; Sidney Poitier; Mia Couto.

[49] Mestrando em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professor Colaborador do CEFET-MG, Campus 1, na área de Língua Inglesa e Literatura.

O conto “Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu” do escritor Mia Couto aponta para a problemática racial em um Moçambique ainda colonial. O racismo é algo que permeia toda a história, em especial o racismo interno dos brancos, representante do sistema patriarcal e da classe dominante, como parte da repressão para com os negros em sua própria terra. Essa condição se dá, especialmente, pela convicção dos portugueses de que são possuidores de traços de caráter e inteligência superior aos africanos que, por sua vez, estão sempre em condição inferior. Faz-se importante ressaltar que, no processo de colonização portuguesa, a cultura branca não aprendeu a se socializar com outras raças, e fica, por isso, a impossibilidade de desenvolver a consciência de união entre duas culturas. Memi alega que “para legitimar o domínio e a espoliação, o colonizador precisa estabelecer que o colonizado é por natureza, ou por essência, incapaz, preguiçoso, indolente, ingrato, desleal, desonesto, em suma, inferior”(1977, p.9). Na barbearia, espaço comum, espaço popular aberto ao debate diário da vida onde se passa o conto, o cotidiano do país é debatido pelos negros. Destaca-se que a barbearia se legitima no conto como um espaço de resistência, por manter ali uma maneira de pensamento do povo moçambicano qual seja a de assumir ou buscar uma identidade própria, fugindo dos moldes portugueses presentes no território de Moçambique.

Para prosseguirmos na análise do conto que ora propomos, faremos um breve reconto do mesmo. Em um primeiro momento da narrativa, o narrador relata a história do barbeiro Firipe Beruberu, morador da vila do Maquinino, cuja barbearia se localiza em um espaço aberto, debaixo de uma grande árvore.

> “A barbearia do Firipe Beruberu ficava debaixo da grande árvore, no bazar do Maquinino. O tecto era a sombra da maçaniqueira. Paredes não havia: assim ventava mais fresco na cadeira onde Firipe sentava os clientes.” (Couto, 1990, p.145)

Firipe, o barbeiro, é o personagem principal do conto e todas as suas ações são narradas pelo narrador, que parece muito próximo dos personagens do conto, sendo capaz de descrever detalhes do que acontece na barbearia, como: “Firipe capinava as cabeças em voz alta. Conversa de barbeiro, isto-aquilo” (COUTO, 1990, p.145).

O mesmo narrador, resume na descrição do protagonista a situação do país no período anterior a independência: o barbeiro é negro em uma sociedade marcada pela presença dos portugueses brancos. Nessa direção, a narrativa aponta para um tipo de identidade que só se afirma no espaço de exclusão do negro, em pontos de contatos não intercambiáveis com os brancos.

Posta, então, tal discussão o artifício de que o ator americano Sidney Poitier esteve na barbearia de Firipe Beruberu é nos apresentado como a forma de convencimento utilizada em relação aos clientes da importância do protagonista e, também, para gerar momentos de descontração entre as personagens secundárias. Porém, ao fim do conto, sucede-se que a milícia da PIDE invade o local de trabalho de Firipe e dá início a um interrogatório de repressão ao barbeiro, finalizando com sua prisão junto com o velho "comparsa" [50] Jaimão, pelas autoridades portuguesas no território de Moçambique.

Entendemos, portanto, que, em um primeiro momento do conto, ressalta-se uma situação cômica pelo fato de que o protagonista da história, o barbeiro Firipe Beruberu, afirma que cortou os cabelos de figuras importantes como o ator americano Sidney Poitier[51], que ganhou o primeiro Oscar do cinema estadunidense como ator negro na década de 1960, em especial o ano de 1964. A foto do ator é mostrada reiteradas vezes para os clientes no intuito de reafirmar que este esteve na barbearia e ela é a afirmação e reafirmação da importância do homem negro em um cenário de total favorecimento aos brancos. O leitor é, pois, levado ao riso inteligente pela forma que Firipe usa a linguagem simples para convencer as pessoas deste fato. A "bula-bula[52]" entre o barbeiro e seus clientes sobre a veracidade do fato é o tema de toda a primeira parte. Vale ressaltar que Firipe é um homem do povo de uma sociedade tradicional moçambicana, tendo, contudo, pensamentos diferentes e contrários em relação ao sistema político presente em seu país: ele adota o discurso do movimento revolucionário criado

[50] O termo "comparsa" é válido somente para a PIDE em um contexto de repressão a aqueles que iam contra o sistema político colonial.

[51] "Sidney Poitier" é uma figura emblemática para a discussão de racismo no contexto moçambicano, uma vez que se sagra vencedor de um Oscar em uma sociedade americana marcada por debates raciais.

[52] "Bula-bula" é a discussão no contexto, termo presente no conto.

cerca de uma década antes, em 1950, no país, no intuito de reverenciar a cultura moçambicana, o sentimento presente naquela terra, o espaço de pertencimento aos nativos e a valorização ao negro, por ser o povo de maioria constituinte do país.

A utilização da foto de Sidney Poitier e a narrativa da proeza do barbeiro não são somente para descontrair os clientes, mas para colocar em foco pessoas negras de relevância, até internacional, as quais têm uma representação para um contexto de mudanças raciais e que sejam símbolos da emergência negra contra os preceitos estabelecidos pela sociedade portuguesa. Ressalta-se também a figura de Elvis Presley, mencionado no conto e que pode ser entendido como um artista que venceu diante de uma sociedade tradicional e cheia de preconceitos, como os Estados Unidos na década de 1950 e 1960; neste contexto, Elvis metaforiza o mestiço pelo fato de cantar o rock com mistura do blues[53]. Parece-nos claro, então, que Mia Couto aproxima a realidade americana à da moçambicana em um intuito de ter a America como referência sobre o debate racial e como este debate foi conquistado nos EUA através de manifestações culturais, e acima de tudo pelos muitos conflitos sociais espalhados por todo o território[54].

Na Moçambique do momento político de colonização de Firipe, mostrar os pôsteres de Sidney Poitier e Elvis Presley transgride as regras impostas pela metrópole por valorizar a cultura negra e seus costumes, opondo-se ao pensamento português colonial. Em um país devastado não apenas pelo sistema de opressão colonial, mas, também, pelas constantes desesperanças, angústias, mortes e aniquilamento de culturas, ainda que consideremos a comicidade do seu ato, Firipe vai contra as ordens de Portugal que eram bem definidas: o negro é sempre um colonizado e, consequentemente sempre inferior à cultura branca.

Firipe possui um comparsa[55] quando aparecem dúvidas sobre a veracidade do corte de cabelo em Poitier “Seu Jaimão”, um homem velho e, notadamente,

---

[53] “Blues”, ritmo de música nascido no início do século 20 em New Orleans e concebido pelos músicos negros americanos de lá.

[54] Convém lembrar que um século atrás, os próprios Estados Unidos sofreram sua Guerra Civil, que perdurou por quatro longos anos e que teve no embate racial um dos vértices desta guerra.

[55] Vide página anterior.

símbolo da ingenuidade na estrutura do conto, é usado para confirmar o fato que se sucedeu na vila de Maquinino. Este homem é ingênuo porque não mostra coerência com a história e no momento em que as autoridades da PIDE estão questionando sobre a presença do ator naquele lugar, não muda a história diante destes, confirmando que de fato viu o ator e que este também esteve em outros lugares da vila, isto é, ele não tem a percepção da necessidade de, naquele momento, mudar o enredo e, ao invés de contar a mentira- ainda que verídica- combinada, falar a verdade sobre o fato ocorrido. Os interlocutores opressivos não são distinguidos dos habituais freqüentadores da barbearia. Percebemos, pois, que Seu Jaimão foge dos moldes do negro velho e sábio, tal qual temos em grande parte dos contos moçambicanos nos quais o velho é a voz da experiência que detêm a sabedoria herdada dos antepassados ou de sua própria vivência. No conto de **Cada homem é uma raça**, Seu Jaimão, além de inocente, é, ainda, um personagem com ares de comicidade por confirmar a história que não se passou e também por não possuir o respeito que um idoso tem em Moçambique. O riso provocado nos clientes da barbearia, personagens do conto, e no leitor, expectador de Mia Couto, é perceptível em trechos como o a seguir: “Depois, eram risos. Porque aquela não era batalha séria, a razão daquela dúvida era pouco mais que brincadeira” (p.154).

Porém, o segundo momento da história faz com que a narrativa ganhe um viés mais trágico. Pelas notícias de que subversivos chegam da Tanzânia e Zâmbia para Moçambique, iniciam-se pesadas investigações da milícia governamental. A brincadeira do barbeiro e seu amigo Jaimão torna-se cada vez mais séria, como na passagem em que investigadores do goversno discutem a foto ostentada pelo barbeiro:

> Essa foto é do artista do cinema. Nunca viu nos filmes, desses dos americanos?
> Americanos, então? Está visto. Deve ser companheiro do outro, o tal Mondlane que veio da América. Então este também veio de lá?
> Mas esse não veio de nenhuma parte. Isso tudo é mentira, propaganda.
> Propaganda? Então deves ser tu o responsável da *propaganda* da organização...
> (COUTO, 1990, p.156- Grifo nosso)

Nesse instante, toda a comicidade do conto no início se dissolve e entra em cena a crise política instalada no país. A questão se coloca assinalando para a violência presente das milícias coloniais portuguesas e em uma condição de impossibilidade para o diálogo entre as autoridades e as pessoas presentes na barbearia, como nesta outra passagem: "Cala-te barbeiro, já acabou o tempo das conversas. Vais ver que, lá na prisão, há um barbeiro especial para te cortar o cabelo a ti e aos teus amiguinhos" (COUTO, 1990, p.157).

O uso da palavra "propaganda" também gera desentendimento na explicação da foto. Há o comportamento obstinado pela milícia em realmente acreditar que Firipe estava com alianças ao movimento revolucionário e que a propaganda, seria a forma de divulgar a ideologia contrária ao pensamento português em relação à colonização. Não consideraram em nenhum momento o fato de Sidney Poitier ser o astro de cinema e que não era o amigo de Mondlane[56].

Interessante é notarmos que os dois agentes da PIDE são mestiços: "Era um mulato, quase branco" (COUTO, 1990, p.155). Porém, a alienação e o poder que os soldados têm, faz com que ser negro passe a ser considerado categoria inferior, tamanha é a ideologia racista dos portugueses, como na passagem: "Pronto, vamos embora! Tu, o velho e este macaco dançarino, tudo a andar à minha frente." (p.157). O conto se constrói mostrando-nos o movimento hostil ao pensamento de liberdade dos negros a partir de evidenciação da prepotência do pensamento de raça única, a fim de evitar contato com todas as diferenças culturais, lingüísticas e sociais que cada raça possui em seu âmbito.

O desfecho do conto apresenta o texto com seu caráter trágico para Firipe Beruberu. Ele é levado preso pela milícia e não se sabe o certo de seu destino. É o fim da esperança. O trágico está na mudança de condição, na peripécia, de Firipe de barbeiro "de sucesso"- pelo menos na sua comunidade- falastrão, brincalhão, alegre, dono de seu próprio negócio, com ambições de prosperar- como fala no princípio do conto- para o de preso político. O conto termina, então, causando nas pessoas da vila de Maquinino, as personagens, e no expectador da

[56] Ressalta-se a importância de Mondlane neste momento da narrativa, por ter sido ele o primeiro presidente da FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique, frente esta que discutia a independência do país e era o movimento revolucionário principal para debates raciais e que, em 1975, chega ao poder com a independência de Moçambique. Mondlane foi assassinado antes da independência do país na luta anticolonial e, hoje em dia, representa um símbolo de resistência para o povo moçambicano.

história, o leitor, um sentimento de respeito, piedade e temor pelo futuro incerto do barbeiro. Esta marca na narrativa apresenta-se no trecho em que o autor demonstra que não houve invasão do espaço destinado ao protagonista:

> Na semana seguinte, vieram dois cipaios. Arrancaram a tabuleta da barbearia. Mas, olhando o lugar, eles muito se admiraram: ninguém tinha tocado em nenhuma coisa. Ferramentas, toalhas, o rádio e até a caixa de trocos continuavam como foram deixados à espera do regresso de Firipe Beruberu, mestre dos barbeiros do Maquinino. (COUTO, 1990, p.158)

Resta, ainda, a espera do regresso de Firipe. Mas sabe-se que sua volta dificilmente ocorrerá. Houve o ato de transgressão[57] mesmo pela mentira e a desmesura desse ato por comprar a suposta verdade.

Ao fim, gostaríamos, ainda, de refletir um pouco mais acerca da utilização da imagem do ator americano no conto ora analisado. No contexto de Moçambique colonial, Sidney Poitier pode ser entendido como uma representação da libertação dos negros no país, onde existem as fronteiras separando brancos e negros, ou seja, um país no qual as pessoas não possuem identidades culturais constituídas e, por isso mesmo, caracteriza-se como uma sociedade de fronteira. No conto de Mia Couto há o sentimento daquelas pessoas que pretendem seguir um modelo social diferente da atual, interessados no trabalho, nos valores humanos e nos sentimentos, sem ter em conta a cor ou a raça.

Dessa forma, entendemos que entre a década de 1970 ao início da década de 1990, período tratado em **Cada homem é uma raça**, livro que traz o conto em análise, o termo raça se enquadra no contexto moçambicano sob um viés de preconceito e determinismo biológico para explicar a diferença como medida de inferioridade.

Acreditamos que, quando Mia Couto toma o conceito de raça, termo tão carregado de debates antropológicos, biológicos, científicos e o discute no conto, ele desmonta essa ideia de que se pode, a partir de características predeterminadas, caracterizar todo um povo a partir da noção de raça.

Isto é, o interesse comunitário ou o valor cultural seriam negociados e raça, na perspectiva de nosso autor, tornar-se-ía uma construção sócio-cultural que criaria uma situação na qual a cultura branca deveria prevalecer sobre a

[57] Na tragédia, o conceito de transgressão é a *hamartía* e a desmesura do ato é a *hybris.* No conto em análise é a compra do velho Jaimão para confirmar o que Firipe dizia aos seus clientes.

negra, presente também neste conto em análise. Dessa forma, o protagonista, Firipe leva consigo a cor da pele, que, por si só, já é uma resistência aos brancos, os quais veem sua própria cultura colonialista como a mais qualificada e que por isso deve ser seguida como modelo para a sociedade.

REFERÊNCIAS

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Caminho, 1990.

MEMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ULOMMA E ININE: OS ENSINAMENTOS DOS CONTOS

Concísia Lopes dos Santos[58]

Resumo

"Conto é uma narrativa que pode ser contada oralmente ou por escrito" (Elias José). Podemos afirmar que o Homem já nasce u contando histórias. Tudo que ele via, pensava ou descobria dava início a uma nova história, que era aumentada ou modificada conforme sua imaginação. Essas histórias, depois classificadas como contos, serviam para ensinar, exemplificar, divertir, emocionar. Com o passar do tempo, esses contos passaram a ser escritos e a representar a sociedade onde tivera origem. Isso nos permite, até hoje, conhecer novas culturas. No livro *Ulomma*: A Casa da Beleza e outros contos (2006), escrito pelo nigeriano Sunny, podemos conhecer um pouco mais das histórias antes contadas às crianças, cujo objetivo principal era ensinar-lhes importantes lições. Segundo o autor, os contos reproduzidos no livro lhe foram contados por seus avós, em noites de céu estrelado, embaixo das mangueiras do lugar onde viviam. Dois contos foram escolhidos para este estudo: "Ulomma, A Casa da Beleza" e "Inine". Estes têm como protagonistas figuras femininas e trazem canções no idioma *ibo*. Serão analisados, portanto, a construção do texto, as ilustrações e os ensinamentos constantes em cada conto. Assim, poderemos conhecer e aprender como costumam fazer as crianças.

Palavras-chaves: literatura africana; contos africanos; ilustração; Sunny.

ULOMMA E ININE:LOS ENSEÑAMIENTOS DE LOS CUENTOS

"Cuento es una narrativa que puede ser contada oralmente o por escrito" (Elias José). Podemos afirmar que el Hombre já nasció contando historias. Todo que él veía, pensaba o descubría daba inicio a una nueva historia, que era aumentada o modificada según su imaginación. Esas historias, después clasificadas como cuentos, servían para enseñar, ejemplificar, divertir, emocionar. Al pasar del tiempo, eses cuentos pasaron a ser escritos y representar la sociedad donde tuviera origen. Eso nos permite, hasta hoy, conocer nuevas culturas. En el libro *Ulomma*: La casa de la belleza y otros cuentos (2006), escrito por el nigeriano Zuñí, podemos conocer un poco más de las historias antes contadas a los niños, cuyo objetivo principal era enseñarles importantes lecciones. Según el autor, los cuentos reproducidos en el libro a él le contaran sus abuelos, en noches de cielo estrellado, debajo de las mangueras del hogar donde vivían. Dos cuentos han sido escogidos para este estudio: Ulomma: La casa de la belleza y Inine. Estos tienen como protagonistas figuras femeninas y traen canciones en el idioma ibo. Serón analizados, por tanto, la construcción del texto, las ilustraciones y los enseñamientos presentes en cada cuento. Así, podremos conocer y aprender como acostumbran hacer los niños.

Palabras llaves: literatura africana; cuentos africanos; ilustración; Sunny .

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[58] Graduada em Letras – Língua Portuguesa, Especialista em Língua Portuguesa e Mestre em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada, todos pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente, professora da rede particular de ensino na cidade de Natal – RN – Brasil..

A professora Maria Zilda da Cunha (2009) afirma que em algumas sociedades africanas costumava-se ouvir dizer que havia morrido uma biblioteca quando morria um velho da comunidade. Isso se dava porque o conhecimento que sobrevivia na cabeça dessas pessoas costumava servir de referência àqueles que a eles recorriam quando necessário.

> Cada povo soube guardar, na memória do tempo, os seus fatos históricos, nas versões emocionadas do heroísmo, dos feitos gloriosos, nos embates pela vitória, ou nas derrotas tristes da guerra. Cada fato reveste-se de sentimento íntimo e social na relação da pessoa com o grupo e da personagem com a cena da vida. (CUNHA, 2009, p. 109)

Sabemos que o período de escravidão trouxe para o Brasil narradores e/ou contadores de história. Gilberto Freire, em seu *Casa grande e senzala* diz que as velhas negras, quando não tinham mais forças físicas para trabalhos que exigissem tal capacidade, ou mesmo quando tinham "pouca utilidade" na visão de seus senhores, saíam pelas fazendas e engenhos para contar histórias para outras negras, as quais eram amas de meninos brancos. "E assim, pela nossa cultura, perfilavam seres sobrenaturais, gigantes, princesas, monstros, além de folguedos, cantigas e outros mais." (CUNHA, 2009, p. 111)

É interessante lembrar aqui uma famosa contadora de histórias, que percorria engenhos no nordeste brasileiro espalhando os conhecimentos que possuía e as histórias que conhecia. Trata-se de Sinhá Totônia, sogra do mestre Agda, uma senhora que contava histórias ao escritor José Lins do Rego, quando este era, ainda, criança. Segundo o próprio José Lins, foi esta senhora quem o iniciou na literatura:

> Aparecia a sogra do mestre Agda, e tudo se transformava. A vida mudava. Nunca me esquecerei de Sinhá Totônia, essa maravilhosa contadora de histórias, analfabeta e inteligente, que, sem o saber transformava o menino do Engenho Corredor. Porque estou certo de que foi a velha Totônia que pegou em mim a doença de contar histórias. (José Lins do Rego *apud* BARBOS, 1991, p. 58)

A figura de Sinhá Totônia ficou imortalizada pelo autor em seu romance Menino de Engenho:

> A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. [...] As suas história para mim valiam tudo. [...] E as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz e uma expressão de humanidade nos reis e nas rainhas de seus contos. [...] A velha Totonha era uma grande artista para dramatizar. [...] Recitava versos inteiros, intercalando de vez em quando pedaços de prosa como notas explicativas. [...] O que fazia a velha Totonha mais curiosa era a cor local que ela punha nos seus descritivos. [...] Porque ela possuía um pedaço de gênio que não envelhece. (REGO, 2003, p. 44-48)

"Menino criado pelas tias, morando numa casa sem livros, a Velha Totônia foi, por assim dizer, a biblioteca infantil que José Lins do Rego não teve" (BARBOSA, 1991, p. 58). Há ainda outro título, do mesmo autor, no qual ele homenageia sua "biblioteca viva". Fala-se de *Histórias da Velha Totônia*. Esse livro reúne contos de Trancoso e contos populares, oriundos da narrativa oral, com lições de moral que retomam os provérbios populares. Os contos reunidos têm influência de contos de fadas, mitos folclóricos, tradições européias e histórias bíblicas.

Como afirma Cunha (2009, p. 111), "esses contadores mantêm-se fieis ao espírito do narrador primordial, ou à narrativa fundadora; quando não, deus é quem o disse, ou ouviram contar".

Geralmente, as narrativas escritas cuja origem está nas narrativas orais mantêm uma linguagem mais próxima da modalidade oral, uma vez que foram ouvidas e repassadas através da contação de histórias. Essas histórias têm origem, na maioria das vezes, quando a sociedade ainda se encontra no estágio que Pierre Lévy (1993) classifica como *oralidade primária*. Este é, segundo o estudioso, o papel exercido pela palavra antes de a sociedade ter adquirido a escrita. "Na oralidade primária, a palavra tem como função básica a gestão da memória social, e não apenas a livre expressão das pessoas ou a comunicação prática cotidiana"(LEVY, 1993, p. 77). Essa característica da oralidade está presente em diversas culturas.

> Numa sociedade oral primária, quase todo o edifício cultural está fundado sobre as lembranças dos indivíduos. A inteligência,

> nestas sociedades, encontra-se muitas vezes identificada com a memória, sobretudo com a auditiva. A escrita suméria, ainda muito próxima de suas origens orais, denota a sabedoria representando uma cabeça com *grandes orelhas*. Na mitologia grega, Mnemosina (a Memória) tinha um lugar bastante privilegiado na genealogia dos deuses, já que era filha de Urano e Gaia (o Céu e a Terra), e mãe das nove musas. Nas épocas que antecediam a escrita, era mais comum pessoas inspiradas ouvirem vozes (Joana d'Arc era analfabeta) do que terem visões, já que o oral era um canal habitual da informação. Bardos, aedos e griots aprendiam seu ofício *escutando* os mais velhos. (LÉVY, 1993, p. 77)

Variadas são s pessoas que adquirem o posto de contadores de histórias. Avós, tios, pais vão assumindo esse posto, dando novas roupagens às histórias, as quais confluem variadas culturas e tradições. Nessas formas de narração oral, as histórias são constituídas a partir de uma estreita relação entre a voz e a memória, pois o contador procura equilibrar o presente da transmissão com o passado da tradição.

A análise que aqui se pretende tem como objeto de estudo dois ricos contos africanos, os quais eram utilizados para o ensinamento de importantes lições às crianças de maneira simples e lúdica.

A coletânea que traz os contos é intitulada Ulomma: A Casa da Beleza e outros contos (2006) e tem por autor o nigeriano Sunday Tkechukwu Nkeechi, mais conhecido como Sunny. Ele nasceu em 1974, na cidade de Nkalagu, mas cresceu e estudou em Oba, também cidade da Nigéria. É o quarto filho de oito irmãos, casado, pai de sois filhos e professor de Educação Física.

O livro contém cinco contos cujos títulos são apresentados no idioma ibo e seus significados aparecem traduzidos, com exceção de dois. Os títulos são os nomes dos personagens principais dos contos. O recorte feito para este estudo comporta dois contos: "Ulomma" e "Inine", os quais são acompanhados por canções no idioma ibo.

Segundo Sunny, "durante as noites de lua cheia ou nova, as famílias se reuniam debaixo dos pés de mangueira para contar e ouvir histórias, que eram sempre acompanhadas de música, cantada e dançada por todos".[59]

Eis o que se pretende analisar neste estudo: a utilização do gênero conto para o ensinamento e a divulgação da cultura africana através da literatura

[59] Depoimento contido na quarta capa de *Ulomma* (2006).

infanto-juvenil, as ilustrações que perpassam os contos e o lugar que cabe à mulher como membro dessa cultura.

2. UM POUCO DA HISTÓRIA DO CONTO

Como se sabe, o início da arte de contar histórias é impossível de se localizar no tempo. As hipóteses que procuram determinar essa origem fazem voltar a tempos muito remotos na história da humanidade, provavelmente não conhecedores da tradição escrita.

Alguns estudiosos afirmam que os contos egípcios são os mais antigos, teriam aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Fala-se também das histórias bíblicas, das várias histórias que compõem as epopéias de Homero e dos famosos contos do Oriente.

No século XIV, o conto antes transmitido oralmente passa a ter registro escrito. Assim, começa a se afirmar como categoria estética. Os contos de Bocaccio, em seu famoso *Decameron* (1350) são traduzidos para várias outras línguas, ao ponto de romper o moralismo didático. O contador passa a dar uma nova elaboração artística, mas sem perder a característica de narrativa oral. “E conserva o recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém” (GOTLIB, 2006, p. 07).

No século XVI surgem as histórias de Marguerite de Navarre. No século XVII, as novelas de Cervantes e, no fim deste mesmo século, aparecem os contos atribuídos a Charles Perrault. O século XVIII destaca La Fontaine, com suas famosas fábulas e no século XIX, o conto passa a registrar um forte apego à cultura medieval e à pesquisa do popular e do folclórico. É ainda neste século que se coloca o momento de criação do conto moderno, com destaques para os irmãos Grimm e Edgar Allan Poe, o qual se afirma como contista e teórico do conto.

Assim se faz a história do conto: tentando explicar através da narrativa a origem da arte de contar histórias.

Aliada a essa história vem a problemática que envolve uma teorização do conto. Há estudiosos que admitem que há uma teoria , enquanto há outros que negam essa existência específica. Porem, neste estudo essa problemática será

apenas citada, mas não desenvolvida, uma vez que este não esta entre os objetivos principais.

Julio Cortazar, em seu estudo sobre Edgar Allan Poe, utiliza três acepções da palavra conto: “1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las” (GOTLIB, 2006, p. 11).

Realmente todas essas acepções confluem para uma unidade, definem modos de contar alguma coisa, sendo, portanto, narrativas. Toda narrativa apresenta uma sequência de acontecimentos que interessam ao ser humano, pois é criada por ele, para ele e acerca dele. É, ainda, mantendo direta relação com o humano que os fatos criam significados e se estruturam em um tempo, que não é passado nem presente, é apenas o tempo da narrativa, o qual pode ser indeterminado pelo tempo da história da humanidade.

O vocábulo “contar” tem origem no verbo latino *computare*, não com o sentido de calcular, mas no sentido de narrar (= *narrare, enarrare, referre*). Assim, contar uma história, feita antes apenas de maneira oral, evolui para o registro dessas histórias por escrito. Esse contar não é apenas um ato de relatar os acontecimentos e as ações, pois isso significaria apenas trazer novamente o acontecido e implicaria na necessidade de ser trazido por alguém que foi testemunha ou soube dos fatos acontecidos. “O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato copia-se; um conto inventa-se, afirma Raúl Castagnino” (GOTLIB, 2006, p. 12).

Não importa, pois, se na história contada há verdade ou falsidade. O que existe é a ficção, capaz de representar algo. Ainda assim, há contos em que se procura registrar a realidade com mais fidelidade, enquanto outros se afastam bastante desse real. Esse fator, porém, não impede que a “voz” do contador, seja no texto oral ou escrito, interfira no seu discurso, trazendo aquilo que pretende ensinar. Além disso, existe todo um repertório, um modo de contar, os detalhes da contação – voz, gestos, olhares, palavras, sugestões – criados pelo contador para assegurar a atenção de seus ouvintes. É algo do que falou José Lins do Rego sobre a velha Totônia: “Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz e uma expressão de humanidade nos reis e nas rainhas de seus contos”.

No conto escrito, vários recursos criativos também podem ser utilizados. Vejamos, então, como isso acontece nos contos escolhidos como objetos deste estudo.

2.1 ULOMMA: UM CONTO DE MAGIA E DE AMOR

Eis o início da narrativa do conto "Ulomma: A Casa da Beleza":

> Era uma vez um poderoso rei, que governava um reino distante. Esse rei, muito rico, possuía um grande rebanho de gado e muitas fazendas. Ele tinha sete esposas e muitas filhas, porém, era muito triste porque lhe faltava um filho homem para herdar sua fortuna e continuar sua linhagem. (obra citada, p. 04)

A narrativa começa com a clássica expressão dos contos de fadas: "Era uma vez...". Esse elemento marca uma imprecisão histórica: o tempo, os ligares e mesmo as personagens são indefinidas historicamente. É feita uma sucinta descrição do rei, um dos personagens principais da história. Nessa descrição pode-se observar já alguns traços culturais que o autor do conto pretende mostrar: "sete esposas", "muitas filhas", "triste porque lhe faltava um filho homem", "continuar sua linhagem".

Desde o início do conto as tradições desse povo começam a ser apresentadas. Ao homem era permitido (ou obrigado) ter mais de uma esposa; ter filhas não era, no entanto, uma grande sorte, pois era pelo filho homem que a linhagem seria continuada.

O segundo parágrafo continua mostrando o papel da mulher nessa cultura:

> Uma das esposas não podia ter filhos, motivo que a levava a ser rejeitada pelo rei e desprezada pelas outras. Ela se chamava Ulomma e vivia numa solidão quase absoluta. Seus únicos amigos eram o cachorro do rei e os ratos. Morava em uma casa simples, distante do palácio real" (op. cit., p. 04).

Ulomma, personagem que dá título ao conto, é descrita como uma mulher rejeitada e desprezada, vivendo apenas na companhia de um cachorro e de ratos, tudo isso por não poder gerar uma criança em seu ventre. Percebe-se, então,

mais um traço cultural na narrativa: toda mulher deveria ser capaz de ter um filho, do contrário, não teria um papel respeitado nessa sociedade.

A insatisfação do rei com a falta de um filho homem o faz percorrer longos caminhos à procura de uma solução para seu problema. É nesse momento que aparece uma solução, mágica:

> Após percorrer muitos caminhos, o soberano retornou, cheio de esperança, porque havia encontrado uma fruta semelhante ao dendê chamada *tanturime*. Essa fruta era mágica, pois fazia qualquer mulher engravidar e, na maioria das vezes, favorecia o nascimento de um filho homem. (op. cit., p. 07)

Todas as mulheres são chamadas para comer da fruta mágica, que favorecia o nascimento de um filho homem, menos Ulomma. As mulheres comem a fruta e jogam os caroços fora. Novamente aparece o elemento mágico no conto:

> "O cachorro e os ratos ouviram tudo. O cachorro correu para contar à amiga e os ratos se encarregaram de recolher os caroços para Ulomma, mas ela se recusou a comer. Seus fiéis amigos ficaram desapontados e, para não magoá-los, ela chupou o caroço". (op. cit., p. 07)

Animais que falam com seres humanos, que têm ideias e que tomam importantes decisões. O autor passa a encantar seus leitores através da fala do narrador misturando ao texto um elemento fabular, sem comprometer a tarefa que tem de mostrar a humildade e a perseverança de sua protagonista. Ulomma, como as outras esposas, fica grávida, mas torna-se motivo de chacota entre as outras. "Como ela poderia engravidar se não tinha comido o *tanturime*?"

Novamente o autor traz informações culturais: "Passados os nove meses, quando as mulheres se preparavam para descer ao rio e dar à luz, conforme era o costume, o rei chamou suas esposas e lhes deu um aviso: se entre os bebês houvesse alguma menina, ela deveria ser jogada no rio. Ele queria um filho homem" (op. cit., p. 09).

O infanticídio de meninas parece ser a única maneira de resolver o problema da falta de um filho homem. Mesmo assim, a ordem dada pelo rei é cumprida. Cada mulher, ao parir, coloca sua criança em um pote de barro e a lança ao rio. "Exceto Ulomma, que dera à luz um menino saudável". Mas,

novamente ela é humilhada: “Cheia de inveja, a primeira esposa arrancou o menino dos braços de Ulomma, colocou dentro de um pote de barro e ordenou às outras que o jogassem no rio. Ulomma não teve forças para impedir” (op. cit., p. 09).

A informação que chega ao rei é a de que só haviam nascido meninas e que a ordem dada havia sido cumprida. “Ulomma ficou muito triste, mas preferiu o silêncio, pois sabia que ninguém acreditaria na sua palavra. Guardou o sofrimento para si”.

Mais uma vez surge o elemento mágico. Um conto desse tipo “segundo Jolles, não pode ser concebido sem o elemento ‘maravilhoso’, que lhe é imprescindível” (GOTLIB, 2006, p. 18). O cachorro amigo de Ulomma observa tudo e resolve acompanhar o pote em que estava o menino até que fosse encontrado. Uma viúva encontra o pote com a criança e a leva para sua casa, onde ele cresce sendo sempre visitado pelo cachorro. A viúva investiga e descobre o dono do cachorro, sua amizade com Ulomma e tudo o que havia se passado. Ao crescer, o menino fica sabendo pela viúva da verdadeira história de sua vida. Um tempo depois, a própria senhora procura o rei para contar-lhe o sucedido. Este procura o menino e comunica às esposas sua descoberta. “Porém, não sabia quem era a mãe da criança.” Resolveu, então, dar uma festa para descobrir quem era a mãe do seu filho tão desejado. Todas as esposas se prepararam para a festa, inclusive Ulomma.

> Quando chegou à festa, o menino soube que deveria abraçar a mulher cujo prato ele escolhesse para saborear. Essa seria sua verdadeira mãe. Antes de as mulheres se apresentarem com suas comidas, o cachorro do rei aproximou-se do menino e lambeu seu rosto. Em seguida, correu para Ulomma, sentada na última fila, atrás das outras esposas, e fez o mesmo. O menino entendeu o gesto do cachorro, porém os outros nada perceberam. (op. cit., p. 15)

Nesse momento de busca o autor introduz algo novo: a música. Quando o menino chega à primeira esposa, ela entoa uma canção em ibo. O próprio autor do livro informa essa origem na quarta capa do volume. Essa canção vem acompanhada de uma tradução, o que nos permite saber a mensagem transmitida. Ao fazer isso,o autor continua apresentando sua cultura e tradições

de forma criativa e lúdica, como faria o contador de histórias orais. O narrador, então, se funde com o contador.

> Nas formas de narração oral, as histórias se constituem em um jogo de forças entre a voz e a memória – o contador busca o equilíbrio entre a situação presente da transmissão e todo o passado da tradição. Como tradicionais, podemos entender temas, motivos construtores da própria narrativa, bem como esquemas narrativos que dão a forma ao que é contado – fórmulas de narração que permitem a montagem de toda a história, a passagem entre uma cena e outra. (CUNHA, 2009, p. 112)

A história quando passa à forma escrita reforça a permanência de sua tradição. A música surge como uma espécie de ilustração dessa cultura que está sendo transmitida. No conto em análise, essa ilustração participa da montagem da história, interligando duas cenas importantes: a rejeição do menino à primeira mulher e à aceitação à segunda, que era sua verdadeira mãe. Ao usar esse recurso, o autor pensa a narrativa como possibilidade de conservar a tradição de histórias, mas recriando uma nova maneira de dizer os conteúdos já estabelecidos.

O conto é concluído da maneira já esperada pelo leitor: “O menino não esperou que ela terminasse a canção; deu-lhe um abraço demorado, pegou o prato e comeu, com o rosto banhado em lágrimas, tal qual sua mãe”.

A narrativa não deixa de trazer uma espécie de moral - “uma ‘moral ingênua’, que se opõe ao trágico real” (GOTLIB, 2006, p. 18) - expressa pela reação do rei diante do reencontro: “Quando o rei viu os dois – mãe e filho – sentiu-se envergonhado, porque a mulher que ele mais havia desprezado e maltratado era a mãe de seu herdeiro”.

O final do conto assemelha-se ao conto de fadas ou conto maravilho clássico: “Ulomma mudou-se para o palácio e eles viveram felizes para sempre”. A história narra como as coisas deveriam acontecer, fator que satisfaz a expectativa do leitor, mas que se opõe ao universo real, no qual as coisas nem sempre acontecem como gostaríamos. “Não existe a ‘ética da ação’, mas a ‘ética do acontecimento’: as personagens não fazem o que devem fazer. Os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer” (GOTLIB, 2006, p. 18).

Contos com essas características podem ser transmitidos oralmente ou de modo escrito através de vários séculos, uma vez que podemos recontá-lo com nossas próprias palavras sem perder seu roteiro principal. Isso torna o conto – principal o maravilhoso – fluido, móvel, capaz de renovar-se a cada transmissão.

2.2 ININE: A MULHER E SEU PODER SOBRE SI MESMA

O segundo conto desta análise é intitulado Inine. O início do conto faz lembrar uma fábula. Ei-lo:

> "Antigamente, quando as palmeiras ainda viajavam de um canto ao outro, dando muitos frutos e refrescando a vida dos homens na Terra, não faltavam nozes para os esquilos e a relva verde cobria a terra, havia uma mulher que se chamava Inine" (op. cit. , p. 39).

Porém, em sua continuidade, o conto passa à descrição de sua protagonista, momento em que a ideia de uma fábula se desfaz:

> Inine era a mais bela mulher de sua aldeia. Adorava dançar e, portanto, tinha presença certa em quase todas as festas do povoado. Quase todas, porque em algumas ela não comparecia por estar doente. Se não era dor de cabeça, era dor de barriga, outras vezes doía a coluna e noutras o pé. Embora acometida por tantos males, ela continuava a dançar sempre que podia. (op. cit., p. 39)

O elemento maravilhoso surge no terceiro parágrafo, no qual o tempo passa a ser indeterminado e surge uma figura mágica:

> Certa vez, Inine fez um delicioso prato, *utara*, para um sábio ancião, cujas barbas refletiam a luz do dia e em sua cabeça o brilho da lua vinha repousar. O velho homem gostou tanto da comida que, depois de se fartar, contou-lhe como poderia se livrar das doenças (op. cit., p. 41).

Segundo o sábio ancião, "todos os dias, ao meio-dia, as doenças saíam para passear e só retornavam depois de algumas horas". Inine deveria, então, preparar a *utara*, deixar a mesa arrumada e fugir para bem longe, pois assim

ficaria livre das doenças. Assim ela fez. Na volta do passeio, as doenças não encontraram Inine, mas comeram toda a refeição e ficaram à sua espera.

> A noite caiu, e vendo que Inine não retornava, as doenças resolveram fazer alguma coisa para trazê-la de volta. Aproveitaram as panelas que ela havia usado para servir o almoço, formaram uma orquestra, que ninguém jamais viu ou ouviu, e começaram a tocar e cantar. (op. cit., p. 42)

Nesse conto, a personificação é dada às doenças. Elas agem, pensam, criam oportunidades, fazem planos como fazem os seres humanos. Assim, também nele podem ser reconhecidas características do conto maravilhoso. Além disso, o autor acrescenta, como faz em "Ulomma", uma música em ibo, a qual é cantada pelas próprias doenças, com o objetivo de fazer Inine retornar à casa onde sempre vivera. "As doenças tocaram as panelas em ritmos afinados e cantaram tão alto que Inine escutava a música de onde estava, porém não entendia a letra".

Assim, Inine sai em busca da canção que ouve, chegando cada vez mais perto da aldeia onde vivera durante anos. Aquele fato a fazia pensar na injustiça que o povo de lá fazia com ela: "Mal deixei meu povoado, e eles chamaram a melhor orquestra! Vou surpreendê-los. Mesmo não tendo me convidado, eu, Inine, a melhor dançarina, chegarei bailando".

Esse foi o seu erro. Cada vez mais perto de sua casa, a música fazia com que Inine só pensasse em dançar, coisa que mais gostava de fazer. Seguiu dançando em direção à musica e à sua antiga casa. As doenças a viram dançando.

> Tocaram e cantaram mais alto ainda. Inine escutou seu nome e sentiu-se lisonjeada, pensando que haviam feito uma música para ela. Já na porta de sua casa, as doenças largaram as panelas e entraram correndo no corpo dela.
> Inine adoeceu novamente e jamais se livrou das doenças, pois elas nunca mais saíram para passear. (op. cit., p. 44-45)

Assim, Inine ficou doente novamente e nunca mais conseguiu se livrar dessas doenças. O conto é concluído, então, com uma "moral": "Assim acontece quando as doenças tomam conta de uma pessoa".

Diferente de Ulomma, esse conto não segue o padrão convencional do conto maravilhoso, embora apresente os elementos “mágicos” já comentados anteriormente. Mas pode ser compreendido como se recontasse sua forma original. Além disso, é característica do conto maravilhoso ter “esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões” (GOTLIB, 2006, p. 18).

Assim sendo, Inine é um conto de origem marcadamente oral, que traz características culturais de seu lugar de origem, além de uma figura feminina de personalidade marcante. A “moral”, no entanto, parece condenar essa personalidade, uma vez que as doenças voltam para o corpo de Inine quando ela volta a dançar.

Seja como for, esse conto permite que se conheça um pouco mais sobre os costumes e as tradições que lhe deram origem e ensina uma lição que pode ser facilmente reconhecida através de sua leitura.

3 AS ILUSTRAÇÕES DOS CONTOS

Já é sabido que a história da ilustração se confunde com a própria história das artes plásticas. Ilustrar também é fazer arte. É através das artes plásticas que se pode descobrir a origem, discutir tendências e pensar o conteúdo presente em cada ilustração. Reconhecer essa importância implica em reconhecer também que é através do livro que, na maioria das vezes, as crianças estabelecem seu primeiro contato com o mundo da arte. Assim, criar imagens para um livro infantil deve ser algo que surja da empatia do artista com tal forma de fazer arte, do contrário, o resultado poderá ser insatisfatório.

A função primordial da ilustração de um livro infantil é compartilhar algo com a criança, não deve ensiná-la nem explicar-lhe nada. Além disso, a ilustração não pode ter apenas um caráter meramente ilustrativo, mas permitir a reflexão sobre o que está por trás dela.

As ilustrações presentes na obra escolhida como objeto deste estudo são de autoria de Denise Nascimento. Ela é designer, graduada pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e desde 1998 tem se dedicado à ilustração de livros infantis.

A ilustração que acompanha um texto escrito faz uma representação mental de algo que está sendo representado. Essa representação permitirá a construção de novos valores e de novas éticas, por isso possui um imenso poder.

Várias podem ser as relações estabelecidas entre o texto e ilustração: consoante, dialógica, descontínua, simultânea, entre outras.

A ilustração também possui várias funções, conforme o diálogo estabelecido com o texto: pontuação, descritiva, simbólica, expressiva/ética, estética, lúdica. Essas funções funcionam como qualidades, virtudes, forças e vetores da ilustração, os quais podem, inclusive, variar conforme a leitura de cada pessoa, além de variar de intensidade.

O estudo da ilustração no Brasil não surgiu agora, caminha desde a década de 1950, em cada momento com diferentes preocupações. Isso permite afirmar que a representatividade das minorias (em especial negros e índios) vem cada vez mais alcançando seu lugar devido entre as várias publicações direcionadas a todos os públicos, em especial ao infantil.

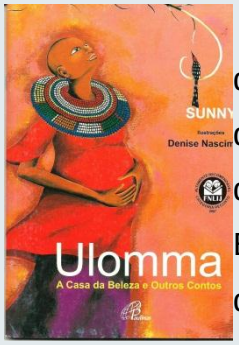
As explicações para essa mudança aparecem a partir de 1997, quando a discussão sobre igualdade racial chegou à esfera governamental. No programa de criação de bibliotecas nas escolas foram inseridos livros de temática indígena e negra, ainda em número pequeno. Em 2003, é sancionada a Lei no. 10.639, que instituiu o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana no ensino básico. E em 2008, instituiu-se a Lei no. 11654, que determina a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena no âmbito de todo o currículo escolar.

Tais determinações trazem consigo uma séria preocupação: Como chegarão as ilustrações e informações a esses leitores. Assim, o livro em estudo neste artigo apresenta uma grata realidade: a ilustração feita por Denise Nascimento. Suas ilustrações permitem uma bela maneira de enxergar e de refletir uma cultura tão influente na nossa cultura brasileira: a cultura africana.

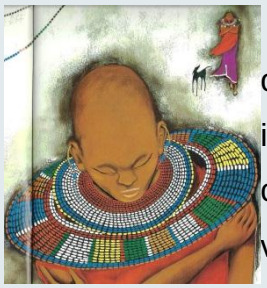
Em suas imagens não estão sendo criados estereótipos, pois estes estreitam a visão, a maneira de agir e de pensar das pessoas, principalmente das crianças. Não se pode esquecer que a ilustração possui um papel narrativo e, justamente por isso auxilia na criação de imagens, leituras e comportamentos.

A ilustração feita por Denise busca o estético em um momento de absoluta ruptura, deformando o preconceito e criando uma nova maneira de se perceber os

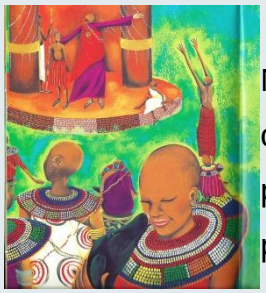
ensinamentos da cultura africana. Vejamos como isso acontece, começando pela capa do volume:



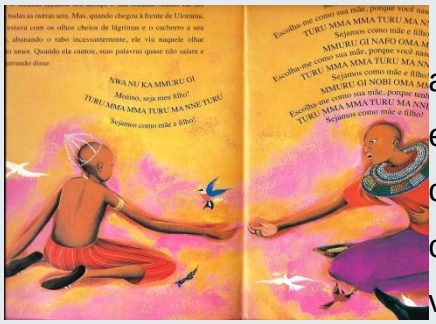
Vemos nela uma ilustração pontual, destacando vários aspectos: a personagem principal do conto que dá título à obra; sua gravidez; alguns detalhes da cultura africana: cores, jóias, cabelo. Esses adornos são também realçados no desenrolar do conto, como pode ser observado na página cinco:



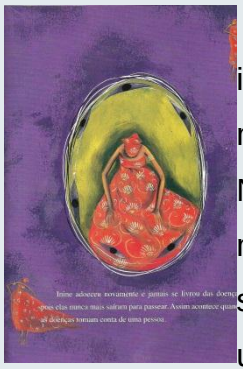
Note-se a riqueza de detalhes no colar e nas orelhas da protagonista. Além de pontual, essa ilustração é descritiva, pois mostra dois momentos do conto, em primeiro e em segundo planos. Mais uma vez há um cuidado com os detalhes da cultura originária do conto.



Na página catorze do livro aparece uma festa. Na ilustração podem ser percebidas várias mulheres com os mesmos adornos, o que explicaria ser eles parte da cultura local, não apenas parte da vaidade particular da protagonista do conto. Denise perece ter estudado bem o deveria ilustrar.



Nas páginas dezoito e dezenove, além da rica e detalhada ilustração, encontramos a reprodução de uma canção em *ibo*, na qual Ulomma procura convencer seu filho de que ela é sua verdadeira mãe. É particular a maneira como a artista retrata as figuras humanas.



Para representar o conto Inine foi escolhida a ilustração ao lado. Há outras tão belas quanto esta, mas não cabiam na reprodução de maneira apropriada. Note-se que a protagonista é colocada em três momentos distintos, em primeiro e em segundo planos sempre dançando. As cores vibrantes e femininas dão um toque especial à ilustração da artista, que capricha em cada detalhe.

A partir das ilustrações percebe-se o surgimento de novas ideias e de uma nova representação de algo ainda tão desconhecido: uma cultura que preenche a nossa, uma cultura africana e brasileira.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas coisas foram ditas, muitas outras ainda há para se dizer. Este texto não conclusivo (talvez nem concluído) apenas levanta o véu para uma grata realidade. A literatura no Brasil começa a valorizar novos autores, novos artistas, com novas coisas para dizer.

O contato com os livros do nigeriano Sunny, ricamente ilustrados por Denise Nascimento, permitiu conhecer um novo autor, que não circula ainda entre os grandes nomes da literatura africana, mas que contribui e muito para conhecermos novos olhares e novas maneiras e conhecer o outro.

Não se pretendeu fazer uma análise exaustiva nem conclusiva, mas uma leitura de contos que, como outros já conhecidos, podem figurar entre os contos de fadas clássicos. Ulomma parece transformar-se numa daquelas princesas que vivem à espera de um grande amor, enquanto Inine parece representar as mulheres decididas de nossa contemporaneidade. Duas mulheres que podem nos representar, sonhadora e resolvida. Talvez em sua origem não tivessem esse caráter, mas o adquiriram nos dias de hoje.

Assim sendo, os contos aqui lidos, interpretados e ilustrados vêm como um início que pretende continuar e caminhar até alcançar um fim ou um meio, mas que seja visto como uma aprendizagem. Esta, por sua vez, valoriza o outro e percebe nele o que oferece de melhor.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. Foi a velha Totônia que me ensinou a contar histórias. In: COUTINHO, Eduardo F., CASTRO, Ângela Bezerra de. (Orgs.) **José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; João Pessoa. FUNESC, 1991.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos**: novos olhares para a literatura infantil e juvenil. São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS)

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Organização Maria Amélia Mello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. (Coleção Literatura em minha casa)

SUNNY. **Ulomma**: A Casa da Beleza e outros contos. Ilustrações de Denise Nascimento. São Paulo: Paulinas, 2006. (Coleção árvore falante)

DA ÁFRICA CABO-VERDIANA AO NORDESTE POTIGUAR:

O ESCRITOR LUIS ROMANO, INVISIBILIZADA PRESENÇA

Eidson Miguel da Silva Marcos[60]
Amarino Oliveira de Queiroz[61]

RESUMO

Cabo-verdiano radicado no Brasil desde o início da década de 60 do século passado e desaparecido em janeiro de 2010 em Natal, Rio Grande do Norte, durante os anos de residência e atuação em nosso país o escritor Luis Romano contemplou, através de considerável obra ensaística, poética e ficcional temas que se reportaram ao arquipélago de Cabo Verde e, em alguns momentos, à realidade cultural nordestina. Para além do processo de invisibilização e esquecimento a que sua interferência intelectual esteve relegada durante todos esses anos, o acervo representado pelos textos científicos, poéticos e ficcionais assinados pelo autor revela-nos, em alguns exemplos, um importante espaço de discussão para o incremento das relações entre a África de língua oficial portuguesa e o Nordeste brasileiro no campo cultural, sobretudo em seu recorte literário, tema a que se dedica esta comunicação.

Palavras-chave: Literatura cabo-verdiana, Literatura potiguar, Luis Romano.

Radicado no Brasil desde os anos 60, mais precisamente em Natal, Estado do Rio Grande do Norte, o escritor, poeta, antropólogo cultural, ensaísta e crítico de literatura Luis Romano de Madeira Melo nasceu em 1922 na ilha de Santo Antão, uma das dez que compõem o arquipélago de Cabo Verde, vindo a falecer em janeiro de 2010, na mesma capital. Dedicou toda a sua vida intelectual - dividida com os trabalhos que lhe rendiam a subsistência - a contemplar a realidade sócio-política e cultural de seu país como forma de contribuir, mesmo à distância, com a emancipação e o desenvolvimento daquele arquipélago atlântico. Além de investigar as manifestações culturais de sua gente por meio de estudos antropológicos, de criar e promover a poesia cabo-verdiana em seus trabalhos

[60] Professor licenciado em Língua Portuguesa e Literaturas pela UFRN, campus de Currais Novos. Graduando reingresso em Letras com Língua Espanhola e Literaturas na mesma instituição, onde também é membro do projeto de pesquisa Interfaces Literárias Brasil-África. Mestrando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, campus central (Campina Grande), onde desenvolve estudo comparado entre as literaturas cabo-verdiana e brasileira.

[61] Professor Adjunto da UFRN, campus de Currais Novos, Departamento de Ciências Sociais e Humanas. Doutor em Teoria da Literatura (Literaturas Africanas de Línguas Portuguesa e Espanhola) pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia - UEFS (Poéticas da Oralidade). Bacharel em Letras – Espanhol pela Universidade Federal da Bahia - UFBA.

críticos e de denunciar as injustiças que afligiam os naturais da terra nas linhas de seu romance *Famintos* (1962), Luis Romano projetou-se mais além: os anos de residência e atuação no Rio Grande do Norte, motivados pela perseguição política que culminou em exílio, levaram-no a interessar-se por temas locais, constituindo, assim, uma invisibilizada, porém expressiva presença no registro da história cultural brasileira durante a segunda metade do século XX.

No presente estudo buscaremos evidenciar a relevância do trabalho de Luis Romano tanto para o conhecimento/enriquecimento da cultura nordestina, nomeadamente a potiguar, como também tencionamos contribuir para o incremento das discussões referentes à emergência de conteúdos relacionados à História, à Cultura e às Literaturas Africanas e Afro-brasileira em nosso processo de educação formal, conforme preconiza a Lei Federal N. 10.639/2003, que, como se sabe, dispõe sobre a oferta obrigatória desses conteúdos em todos os níveis de ensino público e privado no país.

É fato que Luis Romano voltou sua produção artística/intelectual para aspectos eminentemente nacionais, caracterizando-se, portanto, como um escritor cabo-verdiano. Entretanto, se atentarmos para alguns pontos-chave de sua produção literária, envolvendo seu pertencimento a um sistema linguístico-cultural que apresenta tantas similitudes com o nosso, entenderemos a importância de se buscar conhecer, compreender, revisitar e difundir a sua obra em nosso meio, levando em consideração, sobretudo, fatores determinantes como sua vivência de exilado político no Brasil e sua interferência em nossa vida cultural ao publicar, por exemplo, estudos críticos tratando de obras literárias potiguares e paraibanas.

Dentre os ensaios que compõem a sua atividade como crítico de literatura**,** Romano também contemplou, como dissemos há pouco, aspectos da literatura brasileira produzida no Nordeste, enriquecendo por sua vez tanto a fortuna crítica da literatura potiguar como a da literatura paraibana. Nessa bibliografia crítica encontram-se títulos como *Moderno ficcionismo paraibano – Eulício Farias de Lacerda*, publicado em 1968, onde apresenta um ensaio acerca do livro *O rio da noite verde,* de Eulício Farias de Lacerda, que mesmo tendo nascido na Paraíba (1925), passa a residir em Natal no ano de 1952, sendo considerado por autores como o escritor potiguar e crítico de literatura Tarcisio Gurgel (2001:131) como “o mais importante ficcionista moderno do Rio Grande do Norte”.

Ainda no campo da crítica literária**,** publicou *A mensagem de um livro – A bagaceira* (1968), *Saudação ao professor Luis da Câmara Cascudo* (1970), *Newton Navarro – um artista isolado* (1976), dentre outros estudos, desenvolvendo assim uma interessante obra crítica voltada para a cultura de sua segunda pátria. Além de tudo isso, o trabalho de Luis Romano possui uma relevância bem mais ampla para o contexto brasileiro, uma vez que, por se tratar de obra igualmente construída em língua portuguesa, versando sobre aspectos de sistemas culturais convergentes, abrange uma concepção estendida de nosso sistema cultural e literário.

Em Luis Romano dá-se uma relação bem mais dinâmica e marcante, já que Brasil e Cabo Verde apresentam, como se sabe, similitudes sócio-históricas e culturais. Como o Brasil, Cabo Verde foi colonizado pelos portugueses e teve sua formação nacional engendrada a partir da mestiçagem do elemento europeu com o africano, respectivamente nas condições de colonizador e mão-de-obra escravizada, a exemplo do que ocorreu por aqui. Mas a conexão entre Brasil e Cabo Verde é ainda mais profunda, tendo contribuído acentuadamente a literatura brasileira, principalmente o chamado Regionalismo de 30 no Nordeste para o desenvolvimento da moderna literatura do arquipélago:

> o texto modernista de Manuel Bandeira, por exemplo, inspiraria dentro da literatura de Cabo Verde um momento identificado como Pasargadismo, por registrar em prosa e em poesia a problemática da emigração forçada pelas condições naturais adversas que impediam a fixação do homem cabo-verdiano à terra natal. (QUEIROZ, 2007, p. 94).

Conterrâneo de Romano, o escritor Manuel Brito Semedo (2001:254), num ensaio publicado em “África: Revista do centro de Estudos Africanos” reitera esse raciocínio, afirmando que “é o conhecimento do Modernismo brasileiro e do romance nordestino, nos anos 30, que dinamiza o surgimento duma genuína literatura cabo-verdiana”**,** e ressalta ainda que

> o facto que terá levado os escritores cabo-verdianos a seguir o modelo brasileiro terá sido, não só a simultaneidade de uma explosão de uma literatura regionalista, como ainda a coincidência histórica, geográfica, social e cultural dessas duas realidades – o Nordeste Brasileiro e as Ilhas de Cabo Verde. (SEMEDO, 2001, pp. 254 e 264),

sendo que, conforme acentua Simone Caputo Gomes (2008), em análise a respeito da geração de autores cabo-verdianos que tiveram projeção a partir da revista Claridade [62], essa "interlocução com a literatura brasileira foi uma estratégia criativa que permitiu forjar uma idéia de futuro com uma distância necessária dos valores metropolitanos" (GOMES, 2008, p. 114), ou seja, a contribuição brasileira vai além da questão estética literária, indo até a construção de um ideário espiritual cabo-verdiano, pois,

> Ao assumir a afinidade com o Brasil e sua cultura mestiça e autônoma, os escritores claridosos – em processo de emergência da consciência cultural e nacional, como os irmãos africanos de Angola, Moçambique, São Tomé e Guiné- Bissau – evidenciaram a sua determinação em refletir-se em (e por meio de) outros espelhos, mais próximos porque detentores de um itinerário histórico igualmente colonizado. (GOMES, 2008, p. 112).

Daí podermos constatar que, ao tratar de literaturas africanas em geral e da literatura cabo-verdiana em particular, não estamos lidando com matéria alheia à nossa realidade ou à nossa história. Estamos, sim, (re)conhecendo as relações que nos ligam a outras culturas e relacionando essas alteridades à nossa própria identidade. No caso de Cabo Verde, estamos percebendo os desdobramentos que a cultura brasileira alcançou do outro lado do Atlântico, atentando para um dinâmico processo de circularidade dos saberes:

> Cabo Verde que, como entreposto de escravos entre a África e o Brasil, nos séculos XV-XIX, transmitira a componente africana à cultura brasileira, recebe essa cultura de volta, de forma elaborada, no século XX, pela literatura, a circularidade histórica. (SEMEDO, 2001, p. 264).

(Re)conhecer, estudar e disseminar o trabalho intelectual de Luis Romano se apresenta como um dado significativo para o desenvolvimento dos estudos comparados entre a literatura brasileira/norte-rio-grandense e as literaturas

[62] Publicação surgida no arquipélago por volta da década de 30 do século XX (1936), congregou uma expressiva quantidade de escritores, poetas, críticos e ensaístas cujos aportes estético-ideológicos estavam fundados na necessidade de "fincar os pés na terra", uma referência ao evasionismo e à emigração do homem cabo-verdiano, investindo na sua identidade nacional crioula. A revista Claridade constituiu, portanto, um divisor de águas dentro da historiografia literária do país.

africanas/cabo-verdiana pelo fato de que esse autor, ao dedicar a maior parte de sua produção a motivos cabo-verdianos, também se debruçou sobre aspectos culturais brasileiros, como no exemplo da crítica literária a escritores potiguares e paraibanos anteriormente referido. Assim, podemos perceber na figura de Luis Romano um autor que estaria se aproximando do supranacional, no momento em que sua produção intelectual contempla duas realidades - a brasileira e a cabo-verdiana - e onde ambas apresentam convergências históricas e culturais significativas. Dessa forma, o estudo da obra literária de Romano, por si só relevante, poderá consistir num importante exercício para o incremento das fortunas críticas cabo-verdiana e brasileira.

Em seu romance *Famintos*, de 1962, Luís Romano apresenta um panorama cruel da realidade da seca que martiriza os cabo-verdianos, arruinando os que sobrevivem da terra, vitimados pela tirania do governo local. Romano realça em seu texto as mazelas provocadas pelo desequilíbrio das relações sociais, deixando visível aquela que parece ser uma de suas principais intenções enquanto escritor e cidadão: denunciar as estruturas de poder antidemocráticas e desumanas no Cabo Verde colonial, como deixa explícito, aliás, na "carta" com que abre *Famintos:*

> IRMÃO
> Que as cenas que vais ler neste livro retenham sua sensibilidade, como tão profundamente se estamparam no meu íntimo.
>
> Que nelas encontres o teu drama – o drama de nós todos – e, te confortes, porque UM – SONHO – ESPERANÇA – é o ideal de tantos outros que alimentamos.
>
> Que nestas objectivas vejas "casos" que ficaram desfeitos pela mentira de uma verdade e compreendas o pranto deste Negro-de-Lábios-Grossos como hino de amizade.
>
> ... nascidos na humildade da sua espécie os Sem-Nome baquearam na treva horrível.
>
> Ligados pela mesma desdita, seus nomes fundem-se no silêncio que ainda fala por eles. (ROMANO, 1983, p. 41)

Famintos consiste na exposição de um série de quadros/episódios nos quais os cabo-verdianos, representados por personagens-tipo como Crioulo, Mulato, Lúcio, Campina, Estudante, Damatinha, entre outros, protagonizam cenas

de um cotidiano de pessoas arrasadas pela fome ocasionada pela seca e pela brutalidade da administração local, conduzida por naturais das próprias ilhas. A espoliação dos trabalhadores vulnerabilizados em meio à escassez dos recursos naturais, pelos mais ricos que tomam, sem muito esforço, os poucos bens que possuem: a virgindade das filhas, a dignidade, a liberdade e a vida em troca de pouco dinheiro, rações de milho cru (que muitas vezes levam as pessoas à morte) ou nada, marcam o centro do enredo de *Famintos*.

> – Lúcio é desalmado, disse um deles, enquanto apoiava as mãos nas costas de Paulino, a aliviá-lo.
>
> – Ele não quere saber se sou asmático. Ontem não pude comer. Até nem forças para levantar minha ferramenta quando a tosse vem com mais desespero, respondeu Paulino, os olhos cheios de água, dois sulcos a terminar na ponta do queixo, de onde pingos escorriam, a marcar-lhe os pés.
>
> O trabalho continuou com precipitação porque Roberto veio correndo a avisar que Lúcio se aproximava de novo.
>
> – Malandro!
>
> Paulino sentia-se ferido, a vergonha a roer-lhe as entranhas, enquanto os camaradas mergulhavam o rosto para o chão, fingindo não escutar.
>
> (...)
>
> – É de propósito. Já o conheço. Pegue no trabalho, safado. Lúcio sacudiu-o pelos ombros. O punho fez aríete e bateu nos dentes do cabouqueiro. Sangue desceu-lhe em fios pelo pescoço, enodoando a camisa. A mão do chefe tornou a bater no mesmo sítio. Paulino, sem opor resistência, deixou-se rolar ao pé, de borco, os dedos a enterrarem-se pela boca, num esforço de desentupir os pulmões. (ROMANO, 1983, p. 44)

Romano mescla em sua obra recursos de gêneros diversos, segundo observa Helena Riausova em texto que prefacia a edição de 1983 do romance:

> É difícil classificar Famintos dentro de um gênero determinado, pois nele combinam-se elementos muito diferentes: à reportagem-documentário sucedem-se evocações líricas; à narração subjetiva, lendas populares. No texto em prosa intercalam-se trechos de poesia. A introdução – Prólogo Falante – e a conclusão são escritos em verso. (RIASUOVA *in* ROMANO, 1983, p. 6)

Por sua vez, o sociólogo e crítico de literatura angolano José Carlos Venâncio (1992:33) entende que "*Famintos* é uma colectânea de contos, por vezes poemas". De fato, o romance em questão apresenta capítulos que podem dar a impressão de uma série de episódios distintos encadeados, trazendo poemas em seu início, meio e término, além de referências à oralidade. Exemplo disso é o capítulo intitulado *Negreiros*, composto por um único poema. Podemos cogitar aí a intenção do autor em promover rupturas no tom pesado e cru da narrativa, ou quem sabe a necessidade de conferir-lhe marcas de oralidade pelo uso de linguagem coloquial entremeada aos discursos das personagens.

Através dos poemas que permeiam o corpo do texto, dos retratos do flagelo cabo-verdiano, do raio-x da sociedade notamos a propensão do autor a uma "didatização" das causas, dos mecanismos que estão por trás das desigualdades sociais, bem como os caminhos de enfrentamento dos males provenientes de tais estruturas, onde a influência marxista é evidente, como podemos constatar nesta longa sequência de falas das personagens Campina e Zula, respectivamente, que reproduziremos na íntegra a seguir:

> – Meu patrão dizia que preto pobre é que faz branco rico. Na razão dele, toda raça de preto devia unir e obrigar branco a pagar melhor, porque para cada cem trabalhadores no pesado, está um branco ajuntando dinheiro na gaveta, para depois ir gastar na farra. Que dono de fábrica compra vaporinho pintado de azul, vai correr mundo gastando dinheiro sem conta, compra casa de altura de rocha, tem vida de rei, tem mulher de toda a casta para gozar, tem tudo no meio de largueza enquanto trabalhador fica na fábrica morrendo de poeira de fazenda e canseira, com nariz entupido e ronqueira na boca do peito. Seja fábrica, seja mina, seja campo, todo dinheiro é para patrão aproveitar na sua vida de rei, esquecendo que mundo é para toda a gente e cada um deve viver conforme sua necessidade e seu trabalho. Por isso que meu patrão discutia e que foi morto de bala. Homem direito! Coitado! Aqueles desalmados deram cabo dele porque olhava para quem não tinha ajuda. Nesta razão é que morreu. (ROMANO, 1983, p. 132),

Ainda que estas citações pareçam excessivamente longas, registre-se que as falas prosseguem efetivamente num ritmo acelerado e ininterrupto que sugere, em sua loquacidade, um incisivo diálogo com o leitor:

> – Povo crioulo e ignorante, não é reza que pode salvar o mundo. Só a boa acção de cada um de nós, posta num plano

> colectivo e progressivo conseguirá melhormente mudar a vida em geral, com benefícios iguais. O homem que confia nos anjos que não vê, porque nunca existiram, é um irresponsável. Não é mais que um fraco que não tem coragem de reagir perante a luta, a adversidade, e lança tudo sob a protecção desses fantasmas que a idolatria criou. Santo manda orar para que Deus salve o mundo. Neste caso nós somos uns criminosos sem culpa, sofrendo o abuso de um Deus que exige alimento em forma de rezas que devemos dizer para não sermos castigados? Qual é a culpa dos meninos e dos velhos que estão morrendo pelos vales e ladeiras? Qual é o pecado de tantos desgraçados que ficam com a carne esfarrapada pela brutalidade dos chicotes dos mandões daqui? É isso que Deus quere? Não. Esse Deus de Santo é um nojento canibal; um comedor de crianças e doentes. Dos ricos, não precisa. Dos morgados, dos comerciantes e dos poderosos ele não tem falta. O estômago dele só aprecia a pele dos que morrem de fome ou disenteria. Por isso digo que ele é um nojento canibal. Povo crioulo e ignorante, creio num Deus superior. Naquele que devia estar no íntimo de cada homem (...). O resto é manobra do homem para enganar o próprio homem. Para mim, Santo, que aí está a falar-vos de coisas impossíveis não é mais que um homem desonesto, vestido de mulher, a entorpecer a faculdade de pensar, e enfraquecendo as naturezas debilitadas, incutindo-lhes na ideia um pavor imaginário de um Deus-carrasco que não existe. O melhor Deus do cavador é a enxada com a qual ele prepara o pão de cada dia. A melhor reza deve ser o afecto fraternal do homem para o seu semelhante. O resto é organismo cinicamente interesseiro. (ROMANO, 1983, pp. 222-223)

Enquanto intelectual engajado nos movimentos pró-independência, Luis Romano buscou contribuir para uma compreensão das bases culturais da nação cabo-verdiana por meio de seus trabalhos de antropologia cultural, versando também sobre aspectos sócio-históricos e psicológicos da população local. Denunciou o fascismo e o desequilíbrio das estruturas sociais através do romance *Famintos*, que serviu como fator de sensibilização política junto ao público leitor, inclusive os próprios escritores, seus contemporâneos, fato que lhe rendeu perseguição política e um conseqüente exílio no Brasil. Assim, vemos o cenário de violência ser hiperbolizado por Romano com personagens-tipo detentoras de posições privilegiadas na sociedade que se apropriam indevidamente dos bens, da força de trabalho, da honra das pessoas, usando as instituições sociais para subjugar as camadas menos favorecidas da população.

A exposição do uso dessas instituições sociais – máquina pública, polícia, religião – para tal fim é clássica. Ilustram os aspectos citados passagens como a proibição, por parte da polícia, da canção entoada por Damatinha. Outra personagem, de nome Estudante, explica que a música foi reprimida porque

> nessa canção você canta pela boca de todos, meu caro! Nela, sem saber, está narrando tudo quanto é sofrimento por cá e que os outros escondem. Estes tempos são de mentira e mascarada! Por isso é que o povinho a admira, por ser do povo, nascida de um impulso que reflectiu em si e achou acolhimento no sentir dessa sua gente irmã que anda pelas vielas a esmolar moinhas. (ROMANO, 1983, p. 124)

Ou, quando o destacado personagem Campina instiga Rufino a se vingar do homem que deflorou-lhe a filha, e este lhe responde que matar é pecado e que ele só quer viver em paz. O homem é, pois, impedido de buscar sua dignidade graças às amarras ideológicas da religião. Ainda de acordo com as palavras de Venâncio,

> Romano surge assim como um caso único no arquitexto cabo-verdiano, não só porque acaba por não estar integrado em nenhuma <<geração>> (...) como também é praticamente o único autor a utilizar a narrativa para a expressão duma mensagem preponderantemente política, ao que se junta ainda o grotesco e o exagero" (VENÂNCIO, 1992, p. 34),

ainda que esta classificação oscile de acordo com o olhar desenvolvido pelos seus vários leitores críticos, onde por vezes o escritor é enquadrado como claridoso, pós-claridoso, novo-largadista ou não pertencente a nenhuma dessas gerações da literatura cabo-verdiana, como bem frisou José Carlos Venâncio no comentário acima.

O tom preponderantemente político de *Famintos* desperta, porém, em alguns estudiosos como o mesmo Venâncio a impressão de pobreza estética, normalmente atribuída a obras de cunho panfletário; no entanto, devemos atentar para a pertinência da proposta de Luis Romano em relação ao contexto no qual estava inserido enquanto sujeito criador, buscando interagir com o seu contexto sócio-histórico. A crítica ferrenha ao regime colonialista em meio às tensões dos movimentos pró-independência, tendo em vista sua posição nesse processo, parece coadunar-se bem com a estrutura dessa narrativa romaniana. Entendendo-se que "é impossível conceber a formação do que geralmente designamos de literatura africana (i. e., literatura africana em línguas europeias) desligadas do fenômeno do colonialismo" (VENÂNCIO, 1992: 6), sendo esse engajamento político, esse didatismo marxista anticolonialista coerentes

elementos literários na composição da obra de Romano, o que confere a *Famintos* marcas tão fortes como o exagero e o grotesco a que José Carlos Venâncio se reporta, aspectos que naturalmente podem causar estranheza a alguns leitores.

Com isso percebemos em Romano uma faceta marcante: certa motivação para usar sua arte narrativa como meio de denunciar crimes contra a humanidade, de mostrar as causas dos problemas e apontar caminhos para a sua superação, "ensinar" seus pares a enxergar o "mal", a reagir e lutar. Uma forte busca de humanidade permeia, portanto, o romance do autor. Além do mais, tratando do contexto cabo-verdiano, *Famintos* dialoga com nosso contexto sócio-histórico-cultural: o exercício de sua compreensão desemboca aqui no Nordeste brasileiro, aproximando-se das temáticas similares desenvolvidas no chamado romance regionalista.

Ao consideramos a necessidade do estudo de conteúdos ligados a manifestações culturais africanas e afro-brasileiras na contemporaneidade, além de tudo quanto pudermos inventariar no que tange à construção deste romance em especial e suas implicações estético-ideológicas no contexto das literaturas de língua portuguesa, devemos atentar para o nosso cenário cultural e perceber que a visibilização e difusão de obras e de estudos como os de Luis Romano se fazem prementes, uma vez que

> continuam em aberto as discussões acerca da importância histórica da África, de sua contribuição cultural e, evidentemente, a assimilação, a tomada de consciência e o próprio reconhecimento desta importância por parte do mundo contemporâneo, como se também para os atuais países africanos, e não apenas para a América Latina e o Caribe estivesse direcionado o pensamento do escritor mexicano Carlos Fuentes (1996) ao afirmar que vivemos em países onde tudo está por ser dito, mas também onde está por ser descoberto *como* dizer esse todo. (QUEIROZ, 2007, p. 37).

O (re)conhecimento de obras como a de Luis Romano pode instaurar em nosso ambiente acadêmico e extra acadêmico espaços, conteúdos e direcionamentos que, certamente, contribuirão não apenas para a dissolução de estereótipos como também para o enriquecimento das discussões em torno dos

conteúdos voltados para as culturas africanas e afro-brasileira no contexto educacional.

Percebemos ainda que nesse viés de proximidade entre a obra de Luis Romano e o contexto literário brasileiro/potiguar podem emergir interessantes possibilidades de leituras a partir, por exemplo, da comparação entre obras do cabo-verdiano e autores do Rio Grande do Norte, como o currais-novense José Bezerra Gomes. Nos romances deste autor podemos verificar uma aproximação aos valores estéticos que marcaram o chamado Regionalismo de 30 (que, como dissemos, está fortemente ligado à literatura cabo-verdiana) facilmente identificáveis em obras como *Os Brutos*, texto inserido numa trilogia que evoca o 'ciclo do algodão' nordestino. A leitura de *Os Brutos* abre, portanto, espaços de comparação com *Famintos*, só para citar um exemplo de que nos ocuparemos em outro momento.

Assim, vimos que um fértil campo de diálogo pode ser estabelecido entre a cultura dos países africanos oficialmente lusófonos, como Cabo Verde e o Brasil. A obra de Luis Romano é, pois, um caminho para a compreensão das ligações existentes entre terras tão distantes entre si como o Nordeste brasileiro e o arquipélago afro-atlântico, mas tão próximas culturalmente, apontando um caminho que, para muito além da invisibilizada presença de seus protagonistas, nos possibilite enxergar a circularidade/irmandade existente entre seus atores sociais.

REFERÊNCIAS

FUENTES, Carlos. "Situación del escritor en América Latina". (Conversa con Emir Rodriguez Monegal). Paris: Mundo Nuevo n. 1, 1966.

GOMES, José Bezerra. *Os Brutos*. In__ Obras Reunidas: romances. 2ed. Natal: EDUFRN, 1998.

GOMES, Simone Caputo. "Cabo Verde e Brasil: um amor pleno e correspondido". In__ *Cabo Verde*: Literatura em Chão de Cultura. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008.

GUERREIRO, Maria M. Lopes. *Germano de Almeida e a Nova Escrita Cabo-verdiana: um estudo de O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. Praia/Mindelo: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português, 1998.

GURGEL, Tarcísio. *Informação da Literatura Potiguar*. Natal: Argos, 2001.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As Inscrituras do Verbo:* dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Recife: UFPE, PGLetras, 2007.

RIAUSOVA, Helena. *"*Famintos". In_ ROMANO, Luís. *Famintos*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

ROMANO, Luis. *Famintos*. Lisboa: Ulmeiro, 1983.

ROMANO, Luis. "A Mensagem de Um Livro – A Bagaceira*"*. Lisboa: Ocidente, 1968.

ROMANO, Luis. "Moderno Ficcionismo Paraibano – Eulício Farias de Lacerda*"*. Lisboa: Ocidente, 1968.

ROMANO, Luis. "Saudação ao Professor Luís da Câmara Cascudo*"*. Recife: Crítica, 1970.

ROMANO, Luis. Newton Navarro – Um Artista Isolado. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

SEMEDO, Manuel Brito. "O Modelo Brasileiro e a Literatura Moderna Cabo-verdiana. Estudo comparado". África: revista do centro de estudos africanos. USP, São Paulo, 22-23: 253-265, 1999/2000/2001.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

LIMA BARRETO: O PODER DA LINGUAGEM FORA DO PODER HEGEMÔNICO

Eliã Silva de Jesus [63]

Resumo

Este texto é parte da pesquisa do programa de mestrado em Estudos de Linguagens (UNEB), linha Leitura, literatura e identidade, tendo como título *Poder, subversão e linguagem: Lima Barreto nos limites da des-razão em Diário do hospício* - ainda em andamento e pretende refletir sobre a importância de Lima Barreto como representante de uma coletividade negra ao passo que se consagra numa perspectiva que vai além das idéias concebidas pelos homens de seu tempo. Uma vez que situado no plano oposto ao discurso hegemônico, o escritor apresenta-se como a ruptura, destronando velhos vícios de uma estética imposta e alicerçada na cultura européia. É sob uma aura da estereotipia amalgamada que se fixa a literatura, neste contexto. Atuando como processo *homogeneizador das consciências,* amplamente alicerçado pelo, então, padrão universal da *Belle Époque.* Lima Barreto, no entanto, faz uso de uma linguagem que provoca movimentos contrários ao discurso hegemônico. Produz um texto literário que vislumbra vozes voltadas para as questões raciais, com foco na afirmação de personagens negras na literatura em um momento em que se solidificavam teorias que tentavam comprovar que a criminalidade, a loucura, as doenças infecto-contagiosas eram inerentes aos pobres. E nesta perspectiva se faz muito significativo para o povo negro. Posto que por muito tempo um discurso literário – produzido a partir de categorias e valores estéticos europeus - vem mantendo a presença marginalizada do negro no cenário literário.

Palavras-chave: poder hegemônico, racismo, literatura, afrobrasileiro

O discurso colonial e o exercício do poder: O estereótipo como modo fetichista de representação

Com o fim da escravidão e instaurado o regime republicano, os intelectuais brasileiros se voltaram para a cultura européia com o intuito “de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista” (SEVECENKO, 2003: 96). Sob os efeitos desse processo de mudança, emerge o anseio nacionalista, que visava desenvolver formas de conhecimento unificado e legitimado por características específicas tais como: “raça, história, tradição, meio físico, língua, religião, cultura, caráter psicológico”. E assim, dar consistência a um grupo hegemônico, superior aos demais (SEVECENKO, 2003: 96). Não se pode perder de vista, entretanto,

[63] Eliã Silva de Jesus, professora de literatura da rede pública do Estado da Bahia, mestranda do Programa de Estudos de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia – PPGEL – linha de pesquisa Leitura, literatura e identidade. Orientador: Prof. Dr. Sílvio Roberto Oliveira

que no cerne deste macro projeto, estava à iniciativa de *branqueamento* da população brasileira, uma vez que esse arranjo científico favoreceu o pensamento dos reformadores políticos do século XIX.

Dentro da perspectiva de instalar o Estado-nação, cria-se uma história homogênea, com um tipo étnico específico e simbólico, o qual iria representar a nacionalidade. Ou seja, apagam-se as diferenças, expurga-se a mácula africana deixada como herança.

Persistem as marcas indeléveis do discurso colonial, o qual marginalizou as formas de alteridade na tentativa de homogeneização das consciências. Assim, constituiu-se como aparato de poder ao se apoiar no reconhecimento e repúdio das diferenças. Com o objetivo de apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de dominação. Teceu uma trama de representação, um regime de conceitos estereotipados. Um discurso que fez brotar "verdades" apoiadas na idéia de selvageria, canibalismo, luxúria e anarquia, tentando demonstrar "o outro" alienado, projetando cenas de medo e desejo, nos textos coloniais. É precisamente esta a função do estereótipo como fobia e fetiche, tendo o sujeito colonial como seara da fantasia colonial (BHABHA, 2007.)

É sob uma aura da estereotipia amalgamada que se fixa a literatura, neste contexto. Atuando como processo *homogeneizador das consciências* (cf. SEVCENKO, 2003), amplamente alicerçado pelo, então, padrão universal da *Belle Époque.*

Lima Barreto, no entanto, faz uso de uma linguagem que provoca movimentos contrários ao discurso hegemônico. Produz um texto literário que vislumbra vozes voltadas para as questões raciais, com foco na afirmação de personagens negras na literatura em um momento em que se solidificavam teorias que tentavam comprovar que a criminalidade, a loucura, as doenças infecto-contagiosas eram inerentes aos pobres. E nesta perspectiva se faz muito significativa para o povo negro. Posto que por muito tempo um discurso literário – produzido a partir de categorias e valores estéticos europeus - vem mantendo a presença marginalizada do negro no cenário literário.

Zélia Nolasco Freire define Lima Barreto como "obsessão da inconformidade" (FREIRE, 2005).

> Pairei sempre no ideal; e se este me rebaixou aos olhos dos homens, por não compreenderem certos atos desarticulados da minha existência, entretanto elevou-me aos meus próprios, perante a minha consciência, porque cumpri o meu dever, executei a minha missão, fui poeta! Para isso fiz todo o sacrifício. A arte só ama a quem a ama inteiramente, só e unicamente; eu precisava amá-la, porque Ela representa não só a minha redenção, mas todos os meus irmãos na mesma dor (BARRETO, 1948:131).

A voz ressentida da personagem *Leonardo Flores*, em *Clara dos Anjos* (1948), em tom quase autobiográfico, revela esse aspecto da personalidade inconformada do escritor que interessa a essa reflexão, pois em sua vida jamais houve meio-termo. Sua literatura é revestida por um cunho social e alentada pelo sentimento de solidariedade humana: "Ela representa não só a minha redenção, mas todos os meus irmãos na mesma dor". Isso numa época em que imperou a "falta de idéias" – apesar de estar à luz das idéias do século XVIII - e uma literatura preocupada em reproduzir modelos. Em tal contexto, Lima Barreto negou-se a escrever futilidades, tampouco pautou seu exercício literário no caráter "Sorriso da Sociedade" (FREIRE, 2005). Foi militante, ou como propõe Nicolau Sevcenko, teve sua *Literatura como Missão* (2003).

Ainda no auge de suas frustrações, mantinha um olhar crítico e consciente. Sua postura o colocava a frente dos homens de seu tempo, os quais não podendo absorvê-lo, tentavam racionalizá-lo através de seus atos, socialmente, desarticulados. Acometido por um acidente patológico, interpretado como loucura, antecede-se a Michel Foucault, ouvindo a loucura antes de a mesma ser capturada pela razão – *Diário do Hospício* (1956) se propõe a tal empreendimento - Exercício introspectivo, árduo e inadmissível aos seus julgadores. A loucura como *des-razão* só pode ser remediada, quando arrastada ao isolamento, uma região obscurecida onde é sentida, reconhecida antes de ser conhecida (FOUCAULT, 1999).

> Que dizer da loucura? Mergulhando no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente a impressão geral dela. Há como em todas as manifestações da natureza indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só (...)

> Há uma nomenclatura, segundo este, segundo aquele; há descrições pacientes de tais casos, revelando pacientes observações, mas uma explicação da loucura não há (...)
> De resto, quase nunca os filhos dos loucos são gerados quando eles são loucos; os filhos dos alcoólicos da mesma forma não o são quando seus pais chegam ao estado agudo do vicio e, pelo tempo da geração, bebem como todo mundo.
> Todas essas explicações da origem da loucura me parecem absolutamente pueris. Todo o problema de origem é sempre insolúvel; mas não queria já que determinassem a origem ou explicação, mas que tratassem e curassem as mais simples formas. Até hoje tudo tem sido em vão, tudo tem sido experimentado; e os doutores mundanos ainda gritam nas salas diante das moças embasbacadas, mostrando os colos e os brilhantes, que a ciência tudo pode (BARRETO, 1953: 175 e 176) [64].

Diário do Hospício (1956) provavelmente é o ponto de partida para *Cemitério dos Vivos* (1956), romance inacabado, ao que tudo indica, foi inspirado pela convivência com os loucos, na ocasião em que o escritor esteve no hospício. De forma ironicamente lúcida Lima Barreto faz registros de várias nuances da loucura e questiona o pensamento científico da época. Em alguns momentos, mostra-se admirado com a capacidade imaginativa dos tais intelectuais do século XIX em querer demonstrar a inferioridade intelectual inerente à constituição da população negra, revestidos de um saber que buscava a pretensa comprovação científica.

> De mim para mim pensei: se um simples bêbado pode gerar um assassino; um quase assassino (meu pai) bem é capaz de dar origem a um bandido (eu). Assustava-me e revoltava-me. Seria possível que tal o dissesse? Não era possível. Havia ali, por força, uma ilusão científica, um exagero, senão uma verdadeira imperfeição; e o meu pensamento de menino foi estudá-la, mas bem depressa, depois que a freqüência das prédicas positivas deram-me, por negação, algumas vistas sobre as bases metafísicas das ciências, planejei estudá-las, decompô-las e marcar o grau de exatidão dos seus métodos, a sua conexão com o real, a deformação que ele trazia ao que passava de fato bruto para o dado na teoria científica; havia de aquilatar a colaboração da fatalidade da nossa inteligência nas leis, na contingência delas, as idéias primeiras – todo um programa de alta filosofia, de alta lógica e metafísica eu esboçava nas voltas com o cálculo de *Pi* (BARRETO, 1953: 204 e 205).

[64] Estes fragmentos foram retirados da primeira edição da editora Mérito, apenas três anos depois o texto ganhou versão ampliada e editada.

Para Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2007), há uma articulação de modos de diferenciação sexual e racial circulando no interior do discurso do poder colonial. O teórico nos propõe fazer uma leitura do estereótipo (estratégia do discurso colonial como elemento representacional do sujeito colonial) em termos de fetichismo. Para ele, o estereótipo no discurso colonial "normaliza" o processo de recusa dos sujeitos divididos. Não apenas como uma simplificação, mas também uma forma presa e fixa, que ao negar o jogo da diferença, constitui um problema para a representação do sujeito em significações sociais, uma vez que o que é negado, tanto ao colonizado quanto ao colonizador é o reconhecimento da diferença. Dessa forma, o estereótipo desenvolve uma sistematização de práticas racistas do discurso colonial para retornar a um ponto de identificação, cujas formas são o narcisismo e a agressividade ao se estabelecerem como estratégia dominante do poder colonial. Narcísico por se julgar um modelo ideal e agressivo por negar espaço de reconhecimento ao outro. O discurso colonial estabelece um elo funcional entre a fixação do fetiche e o estereótipo, quando mascara a diferença.

Homi Bhabha continua dizendo que o fetiche (ou estereótipo) dá acesso a uma "identidade" baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de *crença múltipla* e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma, idéias que alimentam o discurso colonial. Dessa forma, seria necessário entender o estereótipo, como modo retido, fetichista de representação, integrado a fantasia colonial. Uma forma "fixada" do sujeito colonial que estabelece relações de desigualdades e um discurso de ódio racial.

> Se alegarmos que os colonizados são, na grande maioria dos casos, objetos de ódio, podemos responder como Freud que 'a afeição e a hostilidade no tratamento do fetiche – que concorrem paralelos a recusa e a percepção da castração – estão misturadas em proporções desiguais em casos diversos, de modo que um ou o outro torna-se mais claramente reconhecíveis' (FREUD apud BHABHA, 2007: 122).

A partir dessa afirmação de Freud, que segundo Homi Bhabha reconhece o alcance do estereótipo, pretendeu-se investigar a construção do significante de

“pele/raça” com elementos discursivos fetichista, escópico e imaginário, localizados dentro da noção de estereótipo. E, assim, entender o lugar da fantasia nas práticas do poder colonial (BHABHA, 2007).

A pele dentro de um regime de visibilidade colonial se torna significante de discriminação numa ligação entre saber e fantasia, poder e prazer que nutre esse sistema. Os saberes pseudocientíficos do colonialismo buscavam não somente atestar a inferioridade dos colonizados, como também explicar a “supremacia européia” a partir da presença da raça branca no continente europeu. A cor, para tais teorias, não era apenas um traço que distinguia pessoas fisicamente. Conferia características ao ser do sujeito. A pele:

> (...) como o significante, chave da diferença cultural e racial no estereótipo, é o mais visível dos fetiches, reconhecido como “conhecimento geral” em uma série de discursos culturais, políticos e históricos, e representa um papel público no drama racial que é encenado todos os dias nas sociedades coloniais (BHABHA, 2007: 121).

A ciência - enquanto saber oficial do colonialismo - funciona como estratégia, a fim de justificar a necessidade de dominação. Um esforço voltado para a produção de sentido e poder que fantasiava o desejo impossível de pureza e supremacia racial.

Por ter sido conduzido por padrões rígidos de sexualidade, de caráter profundamente religioso, o pensamento colonial nutriu fantasias projetadas, por exemplo, pelo comportamento de povos africanos (e o costume de alguns andarem nus). A visão, de que o *Outro-colonial* é um degenerado, de sexualidade desregrada e permeada de devassidão, monta o cenário da fantasia colonial.

Descrito um panorama do pensamento colonial, interessa saber como depois de ter sido desmontado todo o aparato científico dos séculos XVIII e XIX sobre a hierarquização das raças, o qual apoiava o discurso colonial, de que forma este ainda projeta imagens de subalternização do homem negro? Como pensar esse homem negro que por muitas vezes está alienado na sua inferioridade? É possível entender, ao modo de Frantz Fanon, que a atitude do negro diante do branco, ou diante de seu semelhante, reproduz quase que integralmente uma constelação delirante que toca o domínio patológico? (FANON, 2008) Em que momento o negro rompe com esses tratados?

A linguagem literária e o exercício do poder: a loucura como discurso de resistência

Sem que escape dessa avaliação o arsenal do discurso colonial sobre a construção do estereótipo e como essa *discursividade* gerou relações de desigualdades, por mascarar a diferença. Como o negro pode insurgir aos complexos gestados pelo discurso colonial? Em que medida é possível atacar as tendências do duplo narcisismo – "o branco fechado na sua brancura", "o negro na sua negrura" – descrito por Frantz Fanon e ampliado por Homi Bhabha, com a sua leitura do fetiche como estereótipo, um acesso a "identidade" baseada tanto na dominação e no prazer (branco) quanto na ansiedade e na defesa (negro), o que chamou de crença múltipla do colonialismo?

Em *Pele negra, mascaras brancas* (2008), Frantz Fanon fala de um negro, escravo de sua inferioridade e de um branco, escravo de sua superioridade, sua conclusão é de que ambos se comportam segundo uma linha de orientação neurótica, tendo assim, que considerar a alienação dos dois conforme descrições psicanalíticas.

Em momentos fecundos de frustração e introjeção de sua inferioridade, Lima Barreto embriagava-se (o negro na sua negrura). Foi internado em três ocasiões (em duas delas no Hospício Nacional de Alienados) por conseqüência das alucinações provocadas pelo álcool. O crime de Lima Barreto foi não se colocar adequadamente numa sociedade que se pretendia branca e "civilizada". Que sentenciava sua obra como uma deformação, fruto de sua personalidade desajustada, pois em suas avaliações não conseguia superar seus etnocentrismos.

No dia 25 de dezembro de 1919, Lima Barreto deu entrada no Hospital Nacional de Alienados, na Praia Vermelha em Botafogo, seguindo internado até o dia 2 de fevereiro de 1920. Ele chegou levado pelas mãos da polícia e foi acomodado no Pavilhão de Observação, local destinado aos pobres e indigentes.

O escritor passou por um processo de degradação social, vitimado por sua própria condição. Frustrado por não obter reconhecimento no cenário literário, enfrentando problemas financeiros e com dificuldades de sustentar a sua família, entrega-se ao alcoolismo. No momento de sua internação, vagava pelos subúrbios à noite, procurando uma delegacia com o propósito de queixar-se a um

delegado, vendo e imaginando coisas, gritando, gesticulando. Situação que fez seu irmão Carlindo, na companhia de Carlos Ventura, solicitar a intervenção da polícia. Laçado como uma besta e recolhido ao manicômio recebe tratamento dispensado aos criminosos (LIMA, 2009).

> Não me incomodo muito com o hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensão que as dificuldades de minha vida material, há seis anos, me assoberbam, de quando em quando, dou sinais de loucura: deliro.
> (...) Quanto aos meus amigos, nenhum apareceu, senão o Sr. Carlos Ventura e o sobrinho.
> (...) Este Sr. Carlos Ventura é um velho homem, tem uma venda na rua Piauí, em Todos os Santos, fornece para a nossa casa e foi com auxílio dele que me conseguiram laçar e trazer-me cá ao Hospício (BARRETO, 1956: 155-156).

A segunda internação poderia representar mais uma das enumeras formas de *silenciamento* a que fora por diversas vezes submetido. Não bastasse a sistemática exclusão das "altas rodas" literária, do cerceamento de seus posicionamentos políticos[65]. O hospício apresentava-se como um ponto final de uma trajetória cheia de percalços, espaço de apagamento e subtração de identidade. Entretanto, a convivência com os loucos deu a Lima Barreto condições necessárias para compor uma narrativa sob a perspectiva de sustentação de sua identidade (LIMA, 2009).

Pelo caráter "subversivo" desse "homem perigoso" ele é colocado sob o julgo do *poder disciplinar.* Segundo uma leitura de Stuart Hall (2006) o *poder disciplinar* busca regular, disciplinar o sujeito. Este pensamento se desenvolveu a partir das instituições (quartéis, escolas, prisões...) do século XIX, com o intuito de unificar, homogeneizar o homem moderno, mantendo sua vida "sob estrito controle da disciplina". E essa questão, discutida por Michel Foucault, está posta em *Diário do hospício (1956).* Lima Barreto questiona as condições estruturais do hospital psiquiátrico, suas pretensas verdades apoiadas no discurso positivista, que reservado ao dever de cuidar das pessoas com problemas mentais, revela-se

[65] Lima Barreto se candidatou três vezes à Academia Brasileira de Letras. Na primeira tentativa seu texto de ingresso sumiu sem qualquer explicação, mas de fato suas candidaturas não eram sequer consideradas (BARBOSA, 1998).

como o mais fiel retrato da sociedade que no início do século XX estava fundamentada na razão cientificista do século XIX.

> Os super-agudos homens policiais percebem bem que há tantas formas de loucura quanto as de temperamento entre as pessoas mais ou menos sãs, e os furiosos são exceção; há até dementados que, talvez, fossem mais bem transportados num coche fúnebre e dentro de um caixão que naquela antipática almanjarra de ferros e grades.
>
> É indescritível o que sofri ali, assentado naquela espécie de solitária, pouco mais larga que a largura de um homem, cercado de ferros por todos os lados, com um vigia gradeada, por onde se enxergam as caras curiosas dos transeuntes a procurarem descobrir quem é o doido que vai ali. [...] Um suplício destes a quem não sujeita a polícia os mais repugnantes desgraçados que teve a infelicidade de ensandecer, às vezes por minutos...
>
> É uma providência inútil e estúpida [...]; contudo, posso garantir que iria para o Hospício, muito pacificamente, com qualquer agente, fardado ou não. Era o bastante que me ordenasse segui-lo, em nome do poderoso chefe de Polícia, eu obedeceria incontinenti, porquanto estou disposto a obedecer, tanto ao de hoje, como ao de amanhã, pois não quero, com a minha rebeldia, turbar a felicidade que eles vêm trazendo à sociedade nacional, extinguindo aos poucos o vício e o crime, que diminuem a olhos vistos (BARRETO, 1953: 230-231).

Há nessa passagem, no discurso da personagem, o reconhecimento de que na virada para o século XX, o discurso colonial deixava suas marcas. Uma vez que marginalizou as formas de alteridade na tentativa de homogeneização das consciências. A constatação de que mesmo sabendo que “há tantas formas de loucura quanto às de temperamento entre as pessoas sãs” e que “os furiosos são exceção”, a polícia como aparato de poder, segue os preceitos do discurso colonial, que se apóia no reconhecimento e repúdio das diferenças. Com o objetivo de apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial: “todo cidadão de cor há de ser por força um malandro”. De modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de dominação, tecendo uma trama de representação, um regime de conceitos estereotipados: “e todos os loucos hão de ser por força furiosos”.

Conquanto, sendo a função do aparato de poder manter a ordem e a disciplina, diz o alienado Vicente Mascarenhas que se submeteria ao hospício ordeiramente, pacificamente “em nome do poderoso chefe de polícia”. Aqui, a

comprovação de que se render ao poder é a melhor forma de manter-se vivo. Pela força que encarceramento exercia, colocando-se com outro mundo, regido por estatutos, disciplinas, horários específicos; uma casa para cadáveres vivos ou como preconizou Lima Barreto, um *cemitério dos vivos*. Havia ali, então, as condições propícias de domesticação desse sujeito.

Sérgio Rachman, em sua pesquisa *A interface entre a psiquiatria e a literatura na obra de Lima Barreto* (2010), diz que é preciso entender como a psiquiatria era concebida na época em que viveu Lima Barreto. Até a metade do século XIX o doente mental no Brasil não recebia tratamento em lugares com esse fim específico, cabendo a Santa Casa de Misericórdia o papel de acolher os alienados. As condições precárias desse tratamento forçaram a construção do primeiro hospital psiquiátrico, o Hospital D. Pedro II, que depois passou a se chamar Hospital Nacional de Alienados e seguia o modelo francês, dentro da concepção idealizada por Pinel e Esquirol, com objetivo de cumprir a função terapêutica, através do trabalho dos médicos, estes ajudados por enfermeiros e pela estrutura física de um manicômio. O método baseado no tratamento moral previa a retirada do doente de seu convívio social, eliminando o excesso de estímulo emocional de sua vida cotidiana, mantendo-o sob controle e disciplina para obter as condições necessárias de recuperação. Esse ideal pineliano esteve presente na criação dos primeiros hospitais psiquiátricos no Brasil e somente quando Juliano Moreira assumiu a direção do Hospital Nacional de Alienados, em 1903 até 1930, é que este buscou nas idéias da escola alemã, representada por Emil Kraepelin, uma forma de investigar uma psiquiatria que tivesse características mais nacionais (RACHMAN apud PAIM, 2010).

Lima Barreto conduz sua narrativa como o olho de dentro da instituição, numa situação para além daquele que apenas olha o outro como o exógeno. Por mais que lutasse para manter-se lúcido, e o fazia através da sistematização dos seus apontamentos, estava ali como interno, como paciente e como tal leva o leitor a ter uma visão ampliada da realidade manicomial: pobreza, divisões de classes e violência.

> Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre. São de imigrantes italianos, portugueses e outros mais exóticos, são negros roceiros, que teimam em dormir pelos

> desvãos das janelas sobre uma esteira esmolambadas de uma manta sórdida; são copeiros, cocheiros, moços de cavalariça, trabalhadores braçais. No meio disso, muitos com educação, mas que a falta de recursos e proteção atira naquela Geena social (BARRETO, 1953: 158 e 159).

Sua vida pessoal marcada por muito sofrimento, fez com que a elite literária, em sua avaliação que primava pela forma e perfeição gramatical, não fosse capaz de compreender o que dimensionava como "erro, falha ou mesmo deficiência vocabular", apresentava-se como a inovação, a ruptura, o futuro. O novo que pedia passagem e destronava velhos vícios de uma estética imposta e alicerçada na cultura européia.

Portanto, ser tão inteligente e capaz não era o bastante, estava no hospício. Para Frantz Fanon, não importa o quanto um negro se mostra inteligente, pois a inteligência não salva as pessoas, também procurar sem reservas pelo o progresso dos brancos lhe parece doentio.

> Há uma procura pelo negro, o negro é uma demanda, não se pode passar sem ele, ele é necessário, mas só depois de tornar-se palatável de uma determinada maneira. Infelizmente, o negro derruba o sistema e rompe os tratados (FANON apud BHABHA, 2007: 121).

O problema é saber se é possível ao negro superar seu sentimento de inferioridade, expulsar de sua vida o caráter compulsivo, tão semelhante ao comportamento fóbico (FANON, 2008). No caso específico de Lima Barreto é possível perceber que mesmo ressentido, mantinha um olhar crítico, sabia que a fantasia colonial articulava a demanda pelo negro.

> Ia eu pelo corredor a fora, daqui do Ministério, e um soldado dirigiu-se a mim, inquirindo-me se era contínuo. Ora, sendo a terceira vez, a coisa feriu-me um tanto a vaidade, e foi preciso tomar-me de muito sangue frio para que não desmentisse com azedume. Eles, variada gente simples, insistem em tomar-me como tal (...)
> Por que então essa gente continua a me querer contínuo, por quê?
> Porque... o que é verdade na raça branca não é extensivo ao resto; eu, mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo. Entretanto, não me agasto; minha vida será sempre cheia desse desgosto e ela far-me-á grande (BARRETO, 1953: 25).

O negro é uma demanda, há sempre uma procura por ele: "(...) um soldado dirigiu-se a mim, inquirindo-me se era contínuo". Entretanto, em algum momento romperá com os tratados coloniais "não me agasto; minha vida será sempre cheia desse desgosto e ela far-me-á grande".

Situado no plano oposto ao discurso hegemônico, Lima Barreto realizou um mergulho profundo, num movimento entre sua condição de homem e a de escritor. Para tanto, teve condições existenciais (ele, negro escritor, excluído das "altas rodas") de explorar criticamente os conflitos sociais. Não conseguindo ser palatável, debatia-se no interior de nossos contrastes raciais e sociais. Sua essência anarquista caminha na contramão dos poderes, supera padrões estéticos estabelecidos e realiza uma espécie de *práxis afro-brasileira*, o *quilombismo*[66]*:* Um contra discurso de resistência, "uma mística quilombola latente ou patente, como forma defensiva e afirmativa do negro na sociedade brasileira" (BRITO; PESSANHA 2006).

Ainda que sem deixar de ser visto através da *noção de cisão e crença múltipla* em visibilidade do *Outro racial/colonial*, em seu *Diário íntimo* (1904) escreve:

> Na estação, passeava como que me desafiando o C. J. (...., ladrão e burro) com a esposa ao lado. O idiota tocou-me na tecla sensível, não há negá-lo. Ele dizia com certeza:
> - Vê, "seu" negro, você me pode vencer nos concursos, mas nas mulheres não. Poderás arranjar uma, mesmo branca como a minha, mas não desse talhe aristocrático (BARRETO, 1953: 19).

É flagrante há ameaça do retorno do olhar e objetificação da pulsão escópica[67], posto que "na identificação da relação imaginária há sempre o outro alienante (ou espelho) que devolve crucialmente sua imagem ao sujeito; e naquela forma de substituição fixação que é o fetichismo há sempre o traço da perda, da ausência" (BHABHA, 2007). Uma satisfação pulsional inerente ao seu objeto de olhar um imaginário confirmado pelo olhar do outro, um olhar

[66] Abdias Nascimento em *O Quilombismo* (2002) propõe tal pensamento simbólico e imagético, a partir das organizações quilombolas, palco da resistência negra contra sistemas escravistas que pretendiam espoliar o homem descendente de africanos, tanto fisicamente quanto culturalmente.

[67] Freud trata da Pulsão escópica, mas sem nomeá-la em *Destinos pulsionais* (1915) e em *Fetichismo* (1927), entretanto é Lacan que nomeia e prossegue com a discussão sobre a satisfação pulsional inerente ao olhar http://www.eca.usp.br/caligrama/n_10/02_hassan.pdf

persecutório – Vê "seu" negro, você me pode vencer (esses negro querem invadir nosso lugar!), mas nas mulheres não (eles querem roubar nossas mulheres!) – uma perseguição histérica. O estereótipo como fetiche revela, portanto, a satisfação do olhar do dominador sobre o outro alienado.

Lima Barreto enuncia *vozes negras* as quais rompem as barreiras do formalismo literário, muito contundente na época, ao passo em que contesta a escrita histórica brasileira, a qual invisibilizou fatos relevantes à trajetória dos africanos e de seus descendentes no Brasil. *Vozes* que protestam contra as formas de opressão. O reverso da fixação fetichista. É quando, "infelizmente, o negro derruba o sistema e rompe com os tratados" (FANON, 2008). Entendê-lo segundo a *práxi afrobrasileira* descrita por Abdias Nascimento, ou mencioná-lo como representante de uma coletividade negra, não significa dizer que os negros de sua época o entendiam de igual modo. É provável que não. Entretanto, o importante é o que deixou para nós outros. Mesmo ecoando bem no início do século XX, muito do que foi discutido por Lima Barreto em sua literatura, persiste em nosso tempo. Sua obra como uma espécie de legado, re-construção cultural e porque não dizer re-invenção do afrobrasileiro, não mais representado como o bom escravo obediente. Uma vez que suas personagens, posicionadas em um *lugar,* ainda que por um *olhar deslocado* (cf. HALL, 2006) do pensamento social hegemônico, enunciam. Suas preocupações estavam voltadas para o homem, expressando independência política, moral e filosófica.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**: 1881-1922 – 7ª. ed. – Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BARRETO, A. H. de Lima. **Clara dos Anjos.** 1ª edição, Rio de Janeiro, Mérito, 1948.

BARRETO, A. H. de Lima. **Diário do hospício**. Org. Francisco de Assis Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRETO, A. H. de Lima. **Diário do hospício** - São Paulo: Editora Mérito, 1953.

BHABHA, Homi K. O local da cultura; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves – Belo Horizonte: Ed. UFMG , 4ª reimpressão, 2007.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo; PESSANHA, Márcia Maria de Jesus. **A literatura brasileira e o papel do autor/personagem negros**. CADERNOS PENESB – Do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira - UFF, n. 7, Niterói, 2006.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas; tradução de Renato da Silveira – Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1999.

FREIRE, Zélia Nolasco: **Lima Barreto:** imagem e linguagem. São Paulo, Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guracira Lopes Louro -11 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LIMA, André Luis Dias. **Lima Barreto e Dostoiévski: vozes dissonantes**. Niterói: UFF-PLB, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Produtor Editor, 2002.

RACHMAN, Sérgio. **A interface entre a psiquiatria e a obra de Lima Barreto**. São Paulo: USP, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CONCEIÇÃO EVARISTO E MIRIAM ALVES: GRIOTES NA DENÚNCIA DO RACISMO E PRECONCEITO PELA POESIA

Elinalva Roseno dos Santos Silva de Abreu[68]

RESUMO

O presente trabalho abordará na produção de poesia das escritoras afro-brasileiras Conceição Evaristo e Miriam Alves a relação entre seus escritos poéticos e a denúncia do racismo e preconceito que ainda perduram em nossa sociedade. Para isso, foram escolhidos alguns poemas das autoras supracitadas, as quais como griotes contemporâneas, na tessitura de seus textos cantam/contam em seus versos toda problemática de exclusão, opressão e violência que permeiam o ser negro em nosso país desde á época da escravidão. Analisa de que forma no constructo de sua obra realizam uma ruptura com a escrita dominante nos cânones literários e produzem uma releitura crítica do presente e autovaloração das questões de memória e identidade dos afro-descendentes na contemporaneidade. E, ressalta também como na tessitura dos poemas das mesmas, surge pelos fios da memória e identidade uma forte ligação com a mãe África, além de uma imagem positiva através do fazer poético que viabilizam o seu atuar na sociedade pela desconstrução das falácias da tolerância e igualdade para com os (as) negros (as) no Brasil.

Palavras-chave: Escritoras afro-brasileiras, denúncia, poesia

INTRODUÇÃO

O século XXI apresenta-se como um momento crucial para a visibilidade do feminino nos múltiplos espaços sociais, entretanto para a mulher, e aqui neste caso, a mulher negra, que alcança conquistas significativas, ainda vigora um quadro social de abismo no que se refere à garantia de direitos, já que se ampliam as esferas de participação feminina, na cultura, na educação, na política e na economia, porém é escasso o seu poder de gerenciamento político-administrativo, uma vez que perdura em nossa sociedade um sistema de relações sociais, raciais e de gênero moldado em uma hierarquia herdada dos séculos passados, na qual tal mulher era estigmatizada e sofria com a exclusão social.

[68] Aluna de Graduação em Letras da UEPB/ Campus III – Guarabira. Professora da Educação Básica nas redes Municipal e Estadual na cidade de Alagoa Grande-Paraíba.

No presente, esta tem diante de si o desafio de buscar a igualdade, que implica na decisão de um desejo comum no qual se articulem "o saber de si, da sua memória e dos fins que persegue; o esclarecimento dos mecanismos [...] – da sociedade civil, do mercado e da política e a elaboração de uma agenda mínima que evite perdas do já conseguido [...]" (VALCÁRCEL, 2008). Assim, nesse contexto pensar as produções literárias das escritoras afro-brasileiras na atualidade, prescinde focar o lugar da mulher negra, numa cultura em que predomina um fazer literário masculino, e ainda mais intensamente um racismo e preconceito de uma sociedade, que invisibiliza o seu fazer poético e o seu atuar na desconstrução dos estereótipos que permearam o constructo da imagem do que é ser negro e mulher.

No tocante á produção literária afro-feminina brasileira é essencial ressaltar que estas vozes pairam de maneira escassa e pontual, no decorrer dos séculos, pois representam mais uma participação heróica de retorno a mãe África pela memória e identidade, além de uma ruptura com o cerco de silêncio e da exclusão, do que uma participação significativa no cânone literário, pois "A conformação teórica da literatura 'negra', 'afro-brasileira' [...] passa, [...], a existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vozes, hoje esquecidas ou desqualificadas, [...]" (DUARTE, 2004). Tal constatação nos leva a observar de que maneira na contemporaneidade o dizer das autoras afro-brasileiras faz surgir à luta, especificamente, em busca de visibilidade e da valorização da literatura negra, e também constitui um espaço para debates bastante recorrentes na discussões e denúncias acerca do racismo e preconceito.

Esse trabalho faz parte de um percurso de estudo que vimos desenvolvendo sobre as produções de autoras femininas afrodescendentes como Geni Guimarães, Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, dentre outras. Aqui pretendemos, de forma breve, apresentar aspectos do universo poético de Conceição Evaristo e Miriam Alves, que como griotes contemporâneas, na tessitura de seus textos cantam/contam em seus versos toda problemática de exclusão, opressão e violência que permeiam o ser negro em nosso país desde á época da escravidão, visto que no constructo de sua obra realizam uma ruptura com a escrita dominante nos cânones literários e produzem uma releitura crítica do presente e autovaloração das questões de memória e identidade dos afro-descendentes na contemporaneidade, pois no ecoar dos poemas das mesmas,

surge pelos fios da memória e identidade uma forte ligação com a mãe África, além de uma imagem positiva através do fazer poético que viabilizam o seu atuar na sociedade pela desconstrução das falácias da tolerância e igualdade para com os (as) negros (as) no Brasil.

As reflexões trazidas pelos Estudos Culturais e Pós-coloniais aqui referidas possibilitam-nos buscar um entendimento da questão identitária como uma questão de autoafirmação e autodefinição em contínuo processo de deslocamento e em permanente diálogo com as transformações históricas, nas quais os sujeitos (estiveram) ou estão inseridos e que se refletem nos liames da memória. Assim, tomamos os poemas, - "Vozes-Mulheres"- de Conceição Evaristo, e o "Eu Mulher em Luta"- de Miriam Alves como base para uma análise da representação da figura da negra (e do negro) e sua trajetória baseada numa memória (de um passado distante ou da contemporaneidade) em busca da própria identidade, através do fazer poético, como forma de subverter os resquícios do esquema colonial no qual a nossa história foi escrita e desta feita combater toda violência e opressão que ainda marcam o ser negro em nossa sociedade.

ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS: GRIOTES NO EMBATE AO RACISMO E PRECONCEITO

No tocante à produção literária das mulheres negras, na contemporaneidade é fundamental ressaltarmos a literatura nos Cadernos Negros, que consiste em uma antologia anual na qual reúnem – se produções artísticas dos afro-brasileiros. Surgiu em São Paulo, em 1978 e apresenta até o momento, trinta e três volumes, dos quais os números pares são dedicados aos contos e os ímpares aos poemas. A luta das autoras, para consolidar uma tradição literária feminina na literatura negra se reflete através de atitudes e palavras que evidenciam o embate permanente destas em busca de um espaço na poesia ou na prosa para o olhar, o ritmo e a estética do tecer literário sob uma ótica afro-feminina.

A partir de uma subjetividade própria, essas mulheres por meio da sua escrita construíram também uma maneira de recontar a história da coletividade

através da memória, produzindo, desta forma, novos paradigmas com relação á identidade e representação**.** Elas são guardiãs que zelam pela memória coletiva, pois pela palavra preservam a história e o conhecimento acerca da África e desta feita se tornam "... na cultura africana, [...] mulheres contadoras de histórias que têm habilidade para cantar e recitar versos, [...] as griotes, chamadas djelimusso, na cultura mandigue." (VALE 2009)

Jacques Le Goff, ao relacionar a memória ao conceito de identidade, define a memória como "[...] um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje na febre e na angústia" (LE GOFF, 1996). A busca pela memória é algo que existe desde os antigos gregos, cujo versejar era o resgatar do acontecimento esquecido e semelhante aos vates gregos do passado, as escritoras negras, griotes contemporâneos, especialmente na série Cadernos Negros empenham-se entre outros objetivos, conforme (BERND, 1988): "Assumir a condição negra e enunciar o discurso em primeira pessoa [...], de uma linguagem marcada, [...] pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida."

Através da exposição de sua fala e força as autoras afrodescendentes dão um passo categórico na denúncia do racismo e preconceito e na desconstrução do conceito tradicional de negro e, mais especificamente, de mulher negra. Através do empoderamento que a palavra, enunciada, anunciada e impressa representa elas têm conseguido dar nomes a estes mal-estares usando para tal fim metonímias, metáforas ou mesmo corporalmente, usando uma linguagem forte, altissonante e combativa . E para isso, têm procurado tanto as palavras quanto o silêncio de poder falar, exercendo desta maneira seu direito à voz, pois (MACHADO, 2007): "... considerar os testemunhos narrativos tem possibilitado a percepção comum das cicatrizes de discriminações sobre a mulher e sobre o negro".

Assim, no lugar de enunciação, através de suas falas contribuem pelas suas vivências de mulheres negras na sociedade a constituição de uma história brasileira que revela os elementos apagados ou desprivilegiados pela escrita falocêntrica e branca e, assim produzem outro discurso, pois para Foucault "[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas é [...] pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que

buscamos assenhorear-nos" (FOUCAULT, 1971). Em sua enunciação, repleta do espírito de luta e sobrevivência, deseja fugir aos ardis que dentro da dinâmica do mesmo, propõem a sua inscrição de mulher afro-descendente, como única e igual.

Os conceitos inferiorizados da mulher negra, na literatura, tinham como intuito conforme vemos, "uma tentativa de fugir à sua individualidade, de aniquilar este seu ser" (FANON, 1983). Restou à mulher negra desconstruir, o tipo domesticado de comportamento fixo e estereotipado de que eram reflexo nos escritos literários. Em seu discurso é possível perceber a exigência de voz e vez e transcreve sua maneira de pensar, se auto-apresenta, em uma reconstrução constante de sua subjetividade e negritude. Munanga afirma que a negritude acontece pelo: "reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de sua história, [...] cultura. [...]. A palavra foi despojada de tudo o que carregou no passado, como desprezo" (MUNANGA, 1986).

A escritora negra vivencia uma terrível ambivalência, que consiste em conciliar a posição conformista da trajetória que lhe é historicamente imposta com a posição necessariamente subvertedora de sua imaginação criadora. Uma forma de através da poesia ou ideologia ilustrar em termos de um prelúdio a tal sentimento que aflora na escrita das mulheres negras é propagada por meio de uma ruptura e libertação da opressão falocêntrica-branco-patriarcal. Assim, pode-se afirmar que o falar-se através da busca de si mesma como negra-mulher-escritora se constitui num ato essencial de sobrevivência, no qual, expressar-se imbuída de força, revolta, angústia, paixão, dentre outros sentimentos torna-se um processo de manifestação de um Eu, de uma identidade.

Com o intuito de explicitar a complexidade das construções identitárias, sobretudo em um universo tão marcado pela colonização e seu sistema de opressão e subjugação do outro e exclusão devido ás diferenças, como já fora discutido por Bhabha, no seu livro *O local da cultura*, os espaços conflitantes de diferenças identitárias e culturais são, tomando as palavras do autor, "entre-lugares" – espaços intervalares, fendas – a partir dos quais "o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados" (BHABHA, 2005,). Desta forma, as elaborações dos sujeitos são atravessadas por condições de contrariedade e contingência que permitem uma releitura das nossas definições de tradição e modernidade, proporcionando novos paradigmas de representação. A respeito

disso Hall, ressalta que, “As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual continuariam a manter uma certa dependência” (HALL, 2000). Essas identidades, que se entende serem produzidas pela ou através da história, são também construídas inseridas no discurso e não fora dele. E, assim sendo, assevera Hall que as identidades não são fixas, pois as sociedades e os sistemas de significação e representação cultural mudam, o que faz surgir à multiplicidade de identidades.

A noção do afro-feminino como ruptura**,** no qual se depara com uma mulher dissociada dos arquétipos pode ser constatada nas obras das escritoras afro-descendentes e contemporâneas como Conceição Evaristo e Miriam Alves. A busca de uma identidade é um embate contra o processo ideológico, disseminado pelo discurso patriarca e racista e elas rebelam-se retomando suas memórias e, rompem por meio da linguagem, com o discurso opressor, negando, insistentemente, a herança**,** a partir da qual construíram e constroem sua imagem e identidade de negra na sociedade.

CONCEIÇÃO EVARISTO: GRIOTE POR UMA POÉTICA DA AFROBRASILIDADE

As escritoras negras contribuíram e contribuem com a luta histórica de seus ancestrais através da questão da afrodescendência no Brasil e para a construção da identidade afrodescendente por meio da tessitura de seus escritos num fluxo e refluxo da memória. Memória: termo que nomeia uma diversidade de significados. Há uma diferenciação de dois tipos de memória, porque há a memória como categoria da história que inclui valores de pequenos grupos sociais até os valores das nações e formas dos destinos coletivos; e por sua vez a memória como máquina mental ativa de cada sujeito (SANTOS, 1999). A segunda é caracterizada pelo autor como primária e particular e, já a primeira como secundária e geral. E por isso, a memória como máquina mental de cada indivíduo, não pode ser controlada pelo sujeito. Independentemente, da vontade deste, ela é acionada e surgem às recordações, como podemos observar no poema “Vozes – Mulheres, no qual se vê a luta contra a escravidão de diversas

gerações de mulheres, pela autoria de Conceição Evaristo na revista Palmares (BRASIL, 2006):

Vozes- Mulheres

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

A voz de minha avó
ecoou obediência
Aos brancos – donos de tudo.

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

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome

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

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
o ontem – o hoje – o agora
na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida – liberdade.

Podemos identificar neste poema as características de gênero e étnica do sujeito lírico, já que “a recordação traz as marcas dos padrões e valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a marca dos seus sentimentos a colorir eticamente e afetivamente a lembrança...” (GONÇALVEZ FILHO, 1988).

Em seu discurso o eu lírico traz à tona como uma griote a memória da luta da qual participaram várias gerações: a bisavó, a avó, a mãe, o sujeito poético e a previsão da renovação do embate contra o racismo, preconceito e a violência; a filha. As vozes destas se assemelhariam aos ecos de um canto/conto que constituiria a liberdade e, é neste que o eu-poético analisa e busca o recordar e (re) construir a sua identidade. Pela memória rememora os antepassados e visualiza a esperança de um melhor porvir na filha, a qual pela/na certeza de seu constructo identitário é a esperança do ser negro em nossa sociedade racista e opressora e isto pode ser percebido nitidamente no verso "a fala e o ato" da última estrofe, pois reflete-se sobre a teoria e a prática, o reconhecimento da história tão arduamente negada e a ação efetiva de modificá-la, já que por conhecer consoante o quarto verso da mesma estrofe "o ontem – o hoje – o agora" a filha poderá desfrutar daquilo que foi conquistado através dos tempos: a vida-liberdade. Ao estabelecer nesse poema uma linhagem, as vozes das descendentes representadas pelo eu – poético e pela filha deste, desfrutam das conquistas pela luta de suas ancestrais. Desta forma, a liberdade plena do futuro da filha em sua identidade de afrodescendente será o ressoar das vozes emudecidas antes, em lutas anteriores através do choro, da submissão e da revolta contida, mas que no agora pelo fazer poético e da concretização de seu atuar na sociedade, gera a desconstrução das falácias da tolerância e igualdade para com a mulher negra e a revela nos escritos de Conceição Evaristo a busca de uma poética da afrobrasilidade .

MIRIAM ALVES: GRIOTE PELA VISIBILIDADE DE SER AFRO-BRASILEIRO

Nos escritos da paulista Miriam Alves tem-se a força de representação acerca da condição feminina, que aponta a imagem desesperada, militante, corrosiva de um eu feminino enegrecido, em alguns momentos mais irônico/sarcástico. Ela compreendeu alguns dilemas da condição da mulher e negra e soube dizê-los, quando escreveu sobre a condição libertária e afrodescendente feminina em "Eu Mulher em Luta" (fonte eletrônica):

Eu Mulher em Luta

enluto-me e o poema sai assim
meio mágoa
meio lágrima
meio torto
toda lança

enluto-me por aquelas vindas no arrastão atlântico
enluto-me ao ver dilacerar pele, corpo e mente

eu mulher em luta
combato o ócio de quem não vê
no silêncio das casas os estupros-menina
cotidianamente

eu enluto
toda mágoa
toda dor
toda lágrima
enrijeço-me sob o toque domador
marcando o desejo
sou toda combate toda força

eu mulher em toques no teclado
faço das luzes da tela meu alento
alimento em palavras

o meu desejo pleno de ser
e vou tiquetaqueando retirando das vogais sons
palavras e imagens
tamborilando mensagem vou

Para a professora Kátia Bezerra (BEZERRA apud PEREIRA, 2008), Miriam Alves através de sua escrita "permite demarcar um espaço da diferença que funciona como um mecanismo de rejeição e problematização de uma prática totalizadora, que procura impor uma leitura hegemônica e opressiva do outro." (Portal Literafro. Fonte eletrônica). Vemos que na ruptura com o estatuído, o fazer poético da autora revigora a condição feminina negra, desmascara a impostura da pseudodemocracia racial brasileira e impulsiona uma fala política que torna viável à pessoa negra assumir o lugar de sujeito no processo histórico e de autotransformação social, levando-nos a reafirmar que só o(a) negro,(a) por si mesmo(a), sabedor de seus problemas e do valor de sua cultura, pode ostentar os atributos da diferença, encontrando saídas para deter o processo de

marginalização social que o atingiu desde a época da escravidão e atinge na contemporaneidade. O eu poético, griote, que faz da memória um alicerce para o constructo de sua identidade, traz para o “combate” “toda força” que lhe dá a arma das “palavras” incisivas, feito “a lança” para fazer valer seu compromisso emancipatório de em seu canto/conto dar visibilidade ao “desejo pleno de ser” afrobrasileiro.

No poema Miriam Alves traz para a cena poética toda dor de ser negro em uma sociedade hipócrita que dissimula a violência e o desrespeito com o ser negro através do mito da democracia racial. A força do poema está neste revigoramento memorialístico da luta do povo negro desde o tráfico e escravidão, conforme o verso:”enluto-me pelas vindas naquele arrastão atlântico”e ainda pelos embates da mulher negra, significado que já vem referenciado no título “Eu Mulher em Luta’ . Entretanto na tessitura do texto percebe-se também a esperança que há de vir depois da luta, referendada nos versos: “o meu desejo pleno de ser/[...]/palavras e imagens/tamborilando mensagem vou”.

A militância e a relação com uma linguagem corrosiva são, num processo contínuo, assimiladas pelo repertório da negrura e submetidos ao ângulo de visão individual da autora negra, que os processam nos núcleos de um eu feminino que explicita o descaso e a violência contra a mulher, como vemos nos seguintes versos da terceira estrofe;”eu mulher em luta/combato o ócio de quem não vê/no silêncio das casas os estupros-menina”. Quanto à constituição de um “eu feminino enegrecido”, responde, de forma específica, às questões que a realidade dos afrodescendentes coloca pelas suas vivências. Assim, à temática negra, cultural, o texto responde com uma voz interna, às vezes marcadamente feminina, tendo em vista os desejos, expressos nos textos, de revelar as vozes veladas, silenciadas pelo racismo e preconceito consoante o verso: “enluto-me ao ver dilacerar pele, corpo e mente”.

Dessa forma, ao falar da inclusão do negro, os poemas incorporam componentes intrínsecos da negrura e, a partir daí, falam da própria condição feminina, que surge como elemento necessário à elaboração da forma discursiva abaladora, capaz de transfigurar realidades e lançar um tom irônico ao mundo. O trecho do poema “Eu Mulher em Luta”, de Miriam Alves, opera uma polarização entre o mundo real marcado pela inserção anti-racismo e o universo interior da artista, a entrever a libertação da mulher e do ser negro em nossa sociedade.

Através ou a partir dessa busca de liberdade, ela realiza, no poema, a satisfação, mesmo que transitória, da luta e da explosão de um eu feminino por caminhos fechados, historicamente, ao negro, como podemos ver nos versos:"enrijeço-me sob o toque domador/[...]/marcando o desejo/sou toda combate toda força".

A criação, o universo oscilante e digressivo que o poema tem, quando é objeto poético, facilita a compreensão desse amálgama elaborado para discutir a linguagem (a própria poesia) e os mecanismos, dados pela própria linguagem, para a inclusão do (da) negro/negra. E ainda neste versos em, que revitaliza, em um lugar de destaque para as armas no combate ao racismo e preconceito ,ou seja, a palavra, o ato de escrita, o poema em si: " eu mulher em toques no teclado/faço das luzes da tela meu alento/alimento em palavras/o meu desejo pleno de ser/[...] retirando das vogais sons/palavras e imagens/tamborilando mensagem eu vou".

Somando a condição de mulher e a problemática negra, a poeta propõe por meio de sua voz baseada na memória, a criação de poemas tecidos com a auto-apresentação através de sua reafirmação identitária transitando pelo amálgama da condição negra e da mulher e ainda, de forma eloquente na tecedura ideológica do discurso ou da espécie de ação verbal que deverão configurá-la. Expressa a condição de vida dos negros/negras (no passado ou presente); a interposição da autora como militante negra, que reflete sua vida na personagem ou no eu lírico, tornando-se da mesma inseparável, dentro de uma situação do racismo à brasileira de que participa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As idéias que permeiam a obra das autoras analisadas, griotes contemporâneas, colaboram eficazmente com o processo de afirmação da identidade e da auto-estima de negros e negras, além de reforçar ainda mais os talentos da cultura negra, que foge dos estereótipos do passado e, com isso, no constructo de sua literatura legam mais essa rica herança para deixarmos aos nossos filhos e netos, uma vez que através da urdidura no campo de atuação como militantes negros e dos movimentos negros avançam para um arcabouço, isto é, um conceito que gera uma grande fonte de coesão e de continuidade de

políticas culturais, literárias e sociais inclusivas dos afro-brasileiros. Em síntese, esse conceito é peça fundamental de uma perspectiva de vida social e de compreensão da dimensão do ser negro em nossa sociedade e da herança africana. A identidade, no entanto, é um processo, e seu projeto vai se modificando ao longo do tempo.

Tendo em vista tudo o que foi exposto nesse texto, evidenciou-se, que por meio da produção de poemas, as escritoras Conceição Evaristo e Miriam Alves têm contribuído para a visibilidade de temas relacionados aos afrobrasileiros e pelo combate a violência, racismo e opressão que ainda vigora em nosso país. Os poemas observados aqui possuem um sujeito lírico, cuja voz enunciativa permite identificar como um ser mulher e como ser um sujeito negro na sociedade racista e preconceituosa em que estamos inseridos. E, assim, a partir do ponto de vista das autoras, é tematizada a memória e a identidade, seja ela referente a um indivíduo ou a um coletivo. Dessa forma, a produção poética das afrobrasileiras constrói além da memória dos afrodescendentes brasileiros, trazendo à tona os importantes papéis desempenhados pelos (as) homens/mulheres negros (as) ao longo da luta pela liberdade ontem, e hoje, realiza ainda na tessitura dos seus escritos um ato de empoderamento pelo constructo de uma identidade negra como releitura crítica do presente e autovaloração como afrodescendente que vive numa sociedade concretizando seu atuar e desconstruindo as falácias de tolerância e igualdade que consoante os versos de Evaristo levarão a um “eco da vida – liberdade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Miriam. **Eu Mulher em Luta.** Disponível em: http://cadernosnegrospoemas-miriamalves.blogspot.com/. Acesso em: 13 mai 2011.

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

BHABHA, Homi K**. O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. (Coleção Humanitas).

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afro-descendência**. In: Portal Literafro. BeloHorizonte:UFMG,2004.Disponívelem:Em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/frame.htmAcesso em: 13 mai 2011.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Nandyala, 2008. (Coleção Vozes da Diáspora Negra).

FANON, Franz. **Pele negra, máscara branca**. Tradução de Adriano Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

GONCALVEZ FILHO, J. M.. Olhar e Memória**.** In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomás T. (org.) **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petropólis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LE GOFF,Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
.
MACHADO, Serafina Ferreira. **A expressão da raiva e a construção da identidade na literatura afro-feminina.** XI Encontro Regional da ABRALIC 2007/ Julho de 2007.Disponívelem:http://www.abralic.org.br/enc2007/ConsultaSimpósios_Certificados.asp?ID_Simp=80. Acesso em: 10 mar. 2011.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: Usos e sentidos. São Paulo: Ática,1986.

PEREIRA, Maria do Rosário A. **O caminho das palavras:** o negro e a mulher na literatura de Miriam Alves. In: Portal Literafro. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/miriamalves/ Acesso em: 13 mai 2011.

SANTOS, Roberto Correa dos. **Modos de saber, modos de adoecer:** o corpo, a arte, o estilo, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

VALCÁRCEL, A. **O que é o feminismo e que desafios apresenta?** *Em busca da plena cidadania das mulheres.* URBAL red12mujerciudad Barcelona, 21-23de abril. Disponível :http://www.diba.es/urbal12/cdseminari/ponencias/ameliavalcarcelportu.pdf. Acesso em: 15 mai 2011

VALE, Marilene C. A Figura do Griot e a Relação Memória e Narrativa. In: Lima, Tânia et al (org) **Griots-culturas africanas: linguagem, memória, imaginário**. Natal, Rio Grande do Norte: Lucgraf, 2009. Disponível em : http://www.ufrn.br/ufrn2/coloquioafricano/. Acesso em: 28 abr 2011.

TEMPO, SILÊNCIO, ORALIDADE E ESCRITA: UMA LEITURA DA CRÔNICA "AVÓ VS TELEVISOR", DE SULEIMAN CASSAMO

Fabrício Guto Macêdo de Souza[69]
Amarino Oliveira de Queiroz[70]

RESUMO

Alguns exemplos da narrativa moçambicana contemporânea têm suscitado o debate em torno da relação oralidade/escritura na composição do texto literário, bem como a perspectiva de apreciação do tempo e do silêncio como componentes diegéticos no desenvolvimento da obra, combinando sabedores ancestrais às interferências dos avanços tecnológicos. Esses são alguns dos temas que, contidos em *Amor de Baobá*, coleção de contos e crônicas publicados pelo jornalista e escritor Suleiman Cassamo em 1977, e particularmente na crônica "Avó VS Televisor", buscam ilustrar simbolicamente alguns traços culturais em conflito na realidade urbana de Maputo, a capital do país. A exemplo de outros escritores nacionais como José Craveirinha, Paulina Chiziane ou Mia Couto, Cassamo procura formas de linguagem mais apropriadas a um fazer literário autoral que, não poucas vezes, incorpora ao texto escrito elementos característicos das criações na oralidade. O presente estudo tem por base considerações de teóricos e estudiosos que, inseridos nesse contexto, vêm construindo uma fortuna crítica atenta a especificidades do universo literário do Moçambique contemporâneo.

Palavras chave: Literatura moçambicana, tempo, silêncio, oralidade, escritura

INTRODUÇÃO

Esse trabalho pretende analisar a crônica "Avó VS televisor" de Suleiman Cassamo, na qual a avó figura como representação de uma sabedoria ancestral que, graças ao apelo do televisor e a consequente disseminação da cultura de massas, é facilmente descartada ou substituída. No texto em questão, a relação interativa entre os membros da família e a avó, anteriormente caracterizada pelo

[69] Graduado em Letras (Licenciatura em Português) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
[70] Doutor em Teoria da Literatura (Literaturas Africanas de Línguas Portuguesa e Espanhola) pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural (Poéticas da Oralidade) pela Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. Bacharel em Letras pela Universidade Federal da Bahia.

aconselhamento e pelo ato de contação de histórias, dá lugar ao individualismo e ao silêncio.

Ao se debruçar sobre esse aparente conflito entre oralidade e escritura, a crônica mostra ainda que Suleiman Cassamo denuncia as mudanças motivadas pela entrada de novos valores que acompanham os processos de modernização tardia tecidos, simultaneamente, pelas redes da globalização. Entende-se, portanto, que esse feitio da modernidade, de aparelhagens sofisticadas e consumismo, gera um crise em que se instala a ameaça de apagamento de algumas das características tradicionais das culturas africanas, como é o caso das criações na oralidade, dando lugar à incomunicabilidade entre as pessoas que, no caso dessa crônica, é metaforizada pelo silêncio ante o televisor.

A obra de Suleiman Cassamo publicada até aqui está repleta dessas referências à memória, à oralidade, à escritura e à ancestralidade, entre outros aspectos que fazem com que o leitor entre em contato com um fazer literário que se relaciona ao emaranhado das raízes de uma árvore milenar, testemunha de relatos passados, através de contadores de estórias e histórias vividas através dos tempos. É intenção desse trabalho, pois, apontar na leitura do texto de Cassamo informações que caracterizem elementos como o tempo, a ancestralidade, o silêncio, a oralidade e a escritura, o que vem fazendo da obra do escritor um singular espaço criativo dentro da literatura contemporânea de Moçambique.

UMA LEITURA DA CRÔNICA

A crônica “Avó versus Televisor” de Suleiman Cassamo, presente no livro *Amor de Baobá* (1997), apresenta uma escritura de histórias que se contrapõe, com relação ao ambiente, às publicadas no livro *O regresso do Morto* (1997), antecessor ao aqui analisado, por refletir histórias partidas de acontecimentos no campo e, mais especificamente, ao sul do continente africano, nas províncias de Moçambique, enquanto que *Amor de Baobá* está composto de histórias urbanas, passadas em sua maior parte na grande cidade de Maputo, capital do país.

A crônica situa através da personagem da avó, uma contadora de estórias que eram muito bem-vindas quando a família ainda não dispunha de bens materiais "luxuosos", como um sofá. Somente após o falecimento da idosa é que se passa a avaliar a importância do papel de enciclopédia viva por ela desempenhado no ambiente familiar: seu desaparecimento acaba por romper um importante elo nas relações sociais, sem ter deixado registrada a sua sabedoria nos livros.

Num dado momento, a família recebe a visita de um personagem curiosamente referido como Umberto Eco, que diz ser a televisão um bem material substitutivo do lugar dos livros na prateleira. Segundo esta personagem, o televisor representa um elemento que tanto pode estupidificar como constituir excelente suporte para o acesso à informação cultural, no que presencia a cena em que um dos netos quebra o aparelho para que os outros saiam do transe que a programação parece provocar, e assim possam ouvir os seus gritos reclamando a perda da avó.

A avó pode ser assimilada aqui como um indivíduo em que transparece simbolicamente a atividade griot, por ela ser velha e, consequentemente, sábia, devido ao longo tempo de vivências e experimentos. Enquanto que a TV, um dos sintomas da "modernização", pode ser compreendida como um veículo que levaria o telespectador/ouvinte a um processo de alienação cultural externa pautado pelo consumismo capitalista, ou, como está referido textualmente na crônica, a TV passa cultura "mas com disfarce de espetáculo. Que a televisão é o lugar do espectáculo e da alienação". (CASSAMO, pág. 24, 1997)

No caso de alienação de cultura externa, seria o de uma cultura massiva que, não pertencendo antes ao país, estaria sendo incrustada por meios tecnológicos de informação capitaneados pelas grandes corporações. Nessa crônica a TV representaria, portanto, realçada pelo seu aspecto negativo, uma forma de invasão neocolonialista, já que apresenta idéias próprias e valores culturais de países estrangeiros que nem sempre respeitam as especificidades locais e instauram uma padronização do gosto. Moçambique já passou por seu momento de transição colonial para nação[71]. O que coube ao escritor foi

[71] Moçambique foi colônia de Portugal. Conquista sua independência em 1975, após vários anos de luta, liderada pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), de inspiração marxista. Seu líder, Samora Machel, assumiu o governo logo depois da declaração de independência e

contrastar, em seu exercício literário, as manifestações alienadoras que existem nesse ambiente sociocultural e suas contradições. Bem a propósito, tratando essas novas formas de colonialismo, o escritor e conterrâneo Mia Couto declarou em entrevista que "precisamos questionar a relação entre o Primeiro Mundo e o Terceiro Mundo. Não se trata de pedir mais, mas de que tirem menos de nós. Não só da riqueza material, mas da possibilidade de nos repensarmos", asseverando ainda que "mais do que pobres tornamo-nos inférteis. O colonialismo não morreu com as independências. (COUTO, pág. 6, 2000).

Essa crítica ao colonialismo cultural é simbolizada de forma bastante sutil quando Cassamo descreve o momento em que avó é substituída pela TV: "Antes do televisor, era minha avó que nos contava estórias. Não tínhamos então o luxo dos sofás, e nos sentávamos à volta da fogueira. A avó morreu, veio o televisor". (CASSAMO, pág. 23, 1997). A substituição das contações de estórias e histórias que a avó fazia para os netos configura uma perda significativa, uma vez que, além destas representarem por si só um acervo de grande valor cultural, consistiam também numa forma de manutenção da identidade e do pertencimento cultural, além de ressignificarem na figura da velha o papel desempenhado pelo próprio griot na tradição, conformando assim um perfil cultural de reverência ao idoso pelo acúmulo de experiências e de saberes compartilhados.

Sobre esta questão, Queiroz chama a atenção para o fato de que se faz necessário atentar para

> [...] a concepção africana da velhice nas sociedades tradicionais, uma vez que, na maioria destes grupamentos, o próprio ato de referenciar o idoso aproxima-se do sentido da mais profunda reverência de vida por ela acumulada ao longo de sua existência, condição pela qual adquire direitos especiais. Esta importância tende a ampliar-se gradualmente com a passagem do tempo, numa escala em que seu valor e poder colocam na posição de líder e conselheira para, finalmente, após a sua morte, alçá-la à condição de ancestral. (QUEIROZ, pág. 44, 2007).

---

permaneceu nele até sua morte, em 1986. Contudo, de 1976 a 1992 Moçambique viveu a guerra civil: disputas entre a Frelimo, no governo, e a Renamo (Resistência Nacional Moçambicana), partido de direita. Na década de 1980, as dificuldades econômicas levaram a Frelimo a negociar um acordo para empréstimo financeiro. O Fundo Monetário Internacional (FMI) exigiu mudanças e o país aderiu às políticas neoliberais. Mesmo assim, a Frelimo ganhou as eleições em 1994, 1999 e 2004.

Essa concepção se contradiz, portanto, no entendimento trivial de que a velhice carrega fraquezas tanto físicas como sociais e intelectuais. Em muitas sociedades tradicionais africanas, como já vimos, a figura do velho conotava um papel de biblioteca ambulante, percorrendo todo o seu território para compartilhar com os mais jovens sua sabedoria e suas experiências de vida. Com as independências, as guerras civis, as crises financeiras e as subseqüentes obrigações que muitos países africanos tiveram que assumir com o FMI, o Banco Central e a economia de mercado, uma nova ordem social passou a reger os seus destinos. Logo, esse velho africano passou a desempenhar um papel de membro mais fragilizado da família, sendo, pois, tratado como força improdutiva e, consequentemente, um peso a mais no orçamento familiar e um ponto de desequilíbrio na hierarquia da nova organização social.

De acordo com Queiroz *inpud* Augel (2007), os antigos griots africanos, que pela atividade rememorativa encontram ressignificação na personagem principal da crônica de Suleiman Cassamo, são avaliados como uma confluente associação entre o exercício de contar e a performance cênica, no que podem ser classificados como "exímios atores que teatralizam suas narrativas com todo o aparato exigido por uma encenação: a mímica, a gesticulação" e outros recursos igualmente importantes como "os silêncios, o tom de voz, a mudança de registro lingüístico segundo as personagens". Portanto, assim relacionada, a figura da velha na crônica de Cassamo aparece

> frequentemente permeada por esta postura performática do *griot* ancestral: a de agente mobilizador da memória coletiva, tornando reconhecíveis, a partir do trabalho literário fixado pela escrita, os sinais de continuidade da tarefa desenvolvida pelos antigos contadores e contadoras. (QUEIROZ, pag. 115, 2007)

Percebe-se que, na crônica analisada, além de assumir uma postura que destaca a manutenção da tradição por parte do exercício de contação de estórias através da analogia entre a personagem da avó e os antigos griots, realçando o seu caráter de agente mobilizador de memória coletiva, Suleiman Cassano informa também sobre sua morte ocasionada pela entrada do televisor, tratando-a não de forma material, mas caracterizando-a como uma morte por substituição,

notavelmente observada também, diga-se de passagem, em "Fuzilado pelo televisor*",* outro relato curto assinado pelo autor.

Trataremos agora de outros aspectos relevantes que se desenvolvem na narrativa, habilmente incorporados ao processo de diegese, que são o tempo corrido da crônica, o silêncio em muitas frases e movimentos e as relações entre a oralidade e escrita observadas nessa narrativa.

O TEMPO, O SILÊNCIO, A ORALIDADE E ESCRITA

Sobre a questão desse tipo de "morte pelo televisor" ser atribuída a uma forma de substituição do tradicional pelo moderno, percebe-se uma diferença de modalidade de escrita em Suleiman Cassamo, pois, quando ele escreve o livro de contos *O regresso do Morto*, preenche as linhas de estórias com uma variação lingüística local, proveniente do campo, dos arredores de Maputo, procurando preservar o linguajar, as expressões idiomáticas e muitas palavras das línguas locais, como, por exemplo, no conto "Vovó Velina":

> Iúúú, mbuianguana, Arnesto, Rapaz de Juízo, merecia é mulher de juízo também. Porque não casou ele aqui, na Macaneta? Terra de Mininas bonita; pilar, pilam; fazer caril de mundle, fazem! culimar machamba de arroz é com elas. O que é a vida pede e elas não fazem? nascer homens cheios de força p'ra o Jone, p'ra Xilunguini ou mesmo p'ra o Nkomáti é com elas também. (Cassamo, pág. 66, 2007)

No entanto, nas linhas da crônica "Avó versus televisor", contida em *Amor de Baobá*, Cassamo escreve em sua maior parte na língua portuguesa, oficial desde a independência do país, como uma forma de expor a língua do homem da cidade, agora "moderno", privilegiando seu registro normativo:

> Nem deram pela minha presença. Presos ao ecrã, pareciam elefantes embalsamados. Pulei em frente, derrubei o maldito aparelho com um golpe de karaté, e, ainda marcialmente, pulei para cima do baú, e proclamei como que em teatro: - A a-vó mo-rre-u!!! (Cassamo, pág. 24, 1997)

Podemos perceber que, enquanto na sociedade do campo (*O regresso do morto*), a tradição oral é um dos elementos em que se caracteriza a linguagem popular como traço da identidade do povo, na sociedade urbana (*Amor de Baobá*), a língua falada e escrita utilizada é, "por ordem" [72], a oficializada pelo sistema, nesse caso a portuguesa. Logo, é igualmente sugerido um grau de substituição ou até mesmo de assassinato das línguas tradicionais por uma "língua moderna".

Quando falamos das oralidades africanas, falamos de vida cultural, de sentimento de pertença, de tradição, de informação em suas diversas áreas, além de muitos outros aspectos envolvidos, mais do que simplesmente sobre o conhecimento lingüístico que se tem sobre a oralidade. O já referido escritor Mia Couto, por exemplo, quando fala de oralidade, inclui "forças e espíritos", em movimentos constantes que se propagam entre passado e presente:

> Em Moçambique, a oralidade é marcante. De geração a geração transmitem-se, oralmente, as estórias, a História, as crenças e os saberes. Diz-se mesmo que "Cada velho que morre é uma biblioteca que arde". No plano da oralidade ordena-se um mundo de forças e espíritos que fluem entre o passado e o presente. E o por vir" (Mia Couto, 2011[73])

A oralidade é igualmente discutida na área das mitologias africanas. Em muitos exemplos, a expressão oral se forma a partir da "origem divina da palavra" numa textualização mitológica, se transformando numa "fala humana como poder de criação" na mesma área, passando por outros pontos que se articulam entre si, como fala, memória, magia e tradição, para depois ser criado "o ofício artesanal tradicional", que "são os grandes vetores da tradição oral" (Hampate Bá, pág. 10, 2008). Sobre esse último aspecto, Hampate Bá discute a criação na oralidade através de uma passagem de ofícios artesanais que simbolizam a criação da Palavra. Ele diz: "o ferreiro forja a Palavra, o tecelão a tece, o sapateiro amacia-a, curtindo-a". (Hampate Bá, pág. 10, 2008)

---

[72] Como se sabe, quando uma língua se torna oficial num país é automaticamente alçada à condição de língua da educação formal, e portanto, os livros, os documentos oficiais, as leis, etc. devem ser escritos nessa língua.

[73] Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/51794459/O-ULTIMO-VOO-DO-FLAMINGO

Quando, na crônica de Suleiman “Avó VS Televisor”, o personagem neto da avó sobe num baú e grita para todos que a avó morreu, não só está falando do membro da família que partiu: o autor relaciona a sua morte com o “fim” da oralidade, que carrega entre todos os seus elementos a própria memória, caracterizada como uma biblioteca viva, ambulante e perfomatizada, assim como a própria magia da origem. Na Europa Ocidental, entretanto, segundo observa ainda Hampate Bâ,

> a palavra "magia" é sempre tomada no mau sentido, enquanto que na África designa unicamente o controle das forças, em si uma coisa neutra que pode se tomar benéfica ou maléfica conforme a direção que se lhe dê. Como se diz: "Nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus". (Hampate Bá, pág. 04, 2008)

Isso carrega toda uma filosofia que por sua vez é produto dos saberes acumulados desde o passado imemorial e uma tradição que, através da oralidade, desenvolve na memória do aprendiz o que seus antepassados assimilaram com as Histórias, lembrado também que, na África, tudo é "História": História das Terras e das Águas (geografia), a História dos vegetais (botânica e farmacopéia), a História dos "Filhos do seio da Terra" (mineralogia, metais), a História dos astros (astronomia, astrologia), a História das águas, e assim por diante. (Hampate Bâ, pág. 08, 2008).

Com relação ao tempo, sabe-se que o texto de Cassamo analisado nesse trabalho é uma crônica, expressão originada na palavra Chronos, deus grego que era a personificação do tempo, cuja acepção corrente refere um tempo linear, com começo, meio e fim. Na obra de Suleiman, contudo, o tempo está conectado à magia que permeia a percepção tradicional desse elemento no continente africano. A palavra crônica que identifica essas estórias é apenas um símbolo adotado pela língua portuguesa para referir essa linearidade proposta pelo olhar ocidental, onde o tempo é inserido numa linha progressiva, por isso “linha do tempo”, enquanto que na obra em questão o tempo é cíclico ou espiralar, e pode se movimentar em torno de uma outra ordem hierárquica, pois o que importa mesmo são o aspecto e a forma como se exprime a ação. Segundo Queiroz *input* Léopold Senghor,

> O tempo, que existe igualmente nas formas verbais negro-africanas, é de pouca importância. O que importa ao negro é o aspecto, a maneira concreta como se exprime a acção. Trata-se, assim, menos de saber quando ela teve lugar do que se ela está terminada ou não, determinada ou indeterminada, momenânea ou prolongada, única ou habitual, fraca ou intensa. (QUEIROZ *input* SENGHOR, pág. 117, 2007)

Esse tempo africano também está caracterizado com a forma dos nossos pensamentos e lembranças, que estão sempre indo e vindo nas nossas mentes, sem desenvolver necessariamente a mesma relação de importância com o tempo contínuo, como se fossem papéis rasgados sobre um pano branco, e como se esses papéis possuíssem informações que estão em diversas partes do tempo, seja de memórias passadas, seja de pensamentos do presente e objetivos futuros, os quais vão construindo o pano branco que é o raciocínio, arquitetado com diversas informações intemporais. Ocorre o mesmo com a oralidade, quando vamos contar uma estória e sempre nos posicionamos em diversas informações do passado, do presente ou do futuro para preencher essa estória contada com diversas referências históricas, científicas, sociais etc.

Então, se tomássemos um dos idiomas africanos e escolhêssemos, tal como fizeram os gregos, um deus para identificar a crônica africana, poderíamos convocar o deus ou inquice bantu dos cultos angolo-congoleses Tat'etu kindembu, mais conhecido como Tempo, para identificar tal modalidade de obra literária, já que ele remete tanto ao tempo cronológico e mitológico como à ancestralidade.

Em "Avó VS Televisor" percebemos esse tempo cíclico, intemporal, atemporal, ou com "hierarquia afrouxada" (CHIZIANE, 1994). Temos um pequeno exemplo disto no início da crônica, quando o autor escreve: "Antes do televisor, era minha avó que nos contava estórias". Aqui, poderemos explicar em tempos verbais diversos fatos. A palavra "antes do televisor" já explicita o fato de a casa possuir um televisor, e que algo anterior a ele aconteceu; nesse caso, "era minha avó" que fazia algo: "contava estórias". Quando o autor continua: "A avó morreu, veio o televisor", percebemos que a crônica já se inicia encerrando, com seu final triste, pois o que se encontra no meio da estória é o que importa, e esse meio está repleto de períodos temporais verbais dos mais variados, mas com nexos entre uns e outros.

Essas observações não estão apenas na temporização dos verbos para a explicação de algo, mas também no indivíduo que carrega informações sobre um determinado tempo, anterior. A esse respeito, a obra nos diz: “com minha saudosa avó, apagou-se a fogueira que nos juntava, morreram os jogos desse tempo, morreu um tempo irrecuperável” (Suleiman, pág. 23, 2007).

O silêncio observado na crônica “Avó Vs Televisor”, por sua vez, não se dá numa visualização puramente estética, através de símbolos gramáticos, mas se verifica de forma indireta. Por exemplo, não são ressaltadas ali, em nenhum momento, as palavras da avó, ou o fato de que ela tenha dito algo no passado que sirva de referência para uma explicação. Inclusive contamos apenas quatro travessões que apontam para breves falas, como em: “É da avó”, depois “A avó morreu”, a “A a-vó mo-rre-u!!” e a última, única em que a avó não é mencionada, exatamente quando o personagem Umberto Eco aponta para o televisor, dizendo: “Foi tão rápido, foi um salto”. Através dessa observação, percebemos o silêncio da avó forçado não apenas por causa de sua morte, pois o autor poderia simplesmente utilizar-se de frases que ela tivesse proferido, mas de um silêncio que nem o tempo poderia lhe devolver devido à forte influência do televisor. Com a fala do neto, revela-se que: “Com minha saudosa avó, apagou-se a fogueira que nos juntava, morreram os jogos desse tempo, morreu um tempo irrecuperável”. Esse tempo de que ele fala agora está em silêncio, irrecuperável, ficando apenas na memória do passado, emudecida pela TV que metaforiza um presente sem perspectivas futuras e sem a tradição do passado.

O silêncio também está nas vozes dos outros netos, que são apenas caracterizados como “elefantes embalsamados” devido à sua paralisia diante da TV. A única forma pela qual o outro neto consegue “acordá-los” desse estado de letargia se dá quando derruba o televisor, sobe num baú e grita na frente de todos, dividindo bem as sílabas, que “a a-vó mo-rre-u”. A partir daí os outros começaram a acordar, e esse grito não poderia ser apenas para anunciar que a avó deles tinha morrido, pois eles já deveriam sabê-lo, mas para lembrar a todos que a avó tinha morrido e não tinham percebido, justamente por causa da paralisia frente à TV, a enorme perda que eles acabavam de sofrer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dessa crônica nos contextos apresentados faz-nos perceber que tudo está interligado culturalmente. A concepção sobre o mundo em culturas como as tradicionais africanas possui a informação de que o universo está em plena organização. Por isso, o trabalho de escritores como Suleiman Cassamo e sua consciência crítica acerca de tudo isso convida-nos a exercitar outros modos de ver e enxergar esse mesmo mundo. Assim, através da leitura da crônica de Suleiman Cassamo, buscamos empreender uma breve demonstração de como a realidade midiática no mundo interligado, mas em diálogo com a oralidade primária surgida do mito, pode materializar o pensamento ancestral e, por conseqüência, manter vivo o caráter mais plural das identidades culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÁ, Amadou Hampate. *A tradição Viva*. Disponível em: [http://afrologia.blogspot.com/2008/03/tradio-viva.html] - Acesso em: 01/09/2011

CASSAMO, Suleiman. *Amor de Baobá*. Lisboa, Caminho: 1997

CASSAMO, Suleiman. *O regresso do morto*. Lisboa, Caminho: 1997

CHIZIANE, Paulina. Entrevista. In: CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas* - Literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994

COUTO, Mia. *O Globo*, caderno Prosa & Verso, 2000. [http://pt.scribd.com/doc/51794459/O-ULTIMO-VOO-DO-FLAMINGO] - Acesso em: 01/09/2011

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscrituras do verbo*: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Recife: UFPE/PGLetras, 2007. Tese de Doutorado.

AXIOLOGIA E ÁFRICA: UMA ANÁLISE DAS CHARGES AFRICANAS

Fernanda de Moura Ferreira[74]
Orientadora: Maria da Penha Casado Alves[75]

Resumo

Este trabalho tem por objetivo investigar o embate axiológico expresso em charges produzidas por autores de diversos países do continente africano, atentando para a materialidade linguística (tanto verbal quanto não verbal) e para o embate discursivo que nelas se trava. Dessa forma, a análise das charges nos dará pistas para chegarmos ao axiológico, tendo em vista que toda atividade de linguagem é perpassada por tons valorativos. Para tanto, utilizaremos as postulações teóricas do círculo de Bakhtin sobre linguagem e relações dialógicas (2009; 2003) e das considerações feitas por diversos autores que se dedicaram ao estudo do gênero discursivo charge. Esta pesquisa é de caráter qualitativo e se enquadra na área da Linguística Aplicada.

Palavras-chave: África, axiologia, charge.

Introdução

Todos nós somos seres posicionados em relação aos fatos do mundo. Sempre temos uma opinião sobre os mais variados assuntos e tomamos partido mesmo quando nos isentamos disto. Posicionar-se é próprio do ser que é reflexivo e sócio-histórico, que interage com o outro e com o meio. Esse posicionamento reflete-se de diversas maneiras e uma delas é por meio da linguagem verbal e não verbal. O que falamos/escrevemos carrega tudo aquilo que pensamos, nossas crenças, nossa forma de ver o mundo. Isto está de tal forma impregnado na linguagem que nossa seleção de palavras, nosso tom e modos de falar – usando o discurso alheio, ironia, eufemismos, entre outros – são motivados por nossa intencionalidade que está repleta de nossa visão de mundo. Não há como dissociar nossa linguagem da vertente axiológica (valores). E pensando que o tempo todo nos é solicitado posicionado mediante os fatos do mundo e que ele nos constitui fazendo parte de nós mesmos, é que não se deve apagar a parte “intencional” da língua ou deixá-la de lado, uma vez que não são apenas os enunciados escancaradamente persuasivos que carregam ideologias, mas todos de um modo geral.

---

[74] Aluna do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN em nível de mestrado e bolsista Capes.
[75] Professora adjunta do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN.

Seguindo essa linha de raciocínio, que se pauta em uma visão bakhtiniana da linguagem a qual vê a língua como uma realidade axiologicamente saturada (que carrega valores), que apresentamos este artigo, que tem por objetivo analisar o embate axiológico existente nos discursos de dois partidos da África do Sul – ANC (African National Congresso) e DA (Democratic Aliance) -, que são adversários e disputavam as eleições municipais. Essa pesquisa observou o embate axiológico por meio da análise de charges publicadas no período de eleições, sendo, portanto, elas o *corpus* deste estudo. Também para a execução deste artigo, pautamo-nos nas postulações teóricas feitas pelo círculo de Bakhtin (2010, 2009, 2003) acerca de língua, relações dialógicas, axiologia, vozes e gêneros discursivos; também naquilo que Cavalcanti (2006), entre outros que teorizaram sobre o gênero discursivo charge.

Sobre a natureza desta pesquisa, ela é qualitativa, seguindo as recomendações feitas pela Linguística Aplicada para que se adote uma pesquisa de cunho interpretativista, que vise os valores e sentidos tendo em vista que as ciências que lidam com o humano são podem ser conclusivas em respeito ao caráter mutável do ser, que aqui não se apresenta como mudo ou inerte, mas como falante, posicionado, histórico. Também se ancora em uma visão de LA de pesquisa enquanto prática politizadora, questionadora dos fatos da sociedade que tem por protagonista o uso da linguagem, buscando ser significante para a vida dos sujeitos envolvidos, problematizando e procurando formas de se pensar acerca da linguagem como construtora e propagadora de preconceitos, discriminações, desigualdades no social, criando alternativas para que haja uma mudança de paradigma.

Considerações acerca de alguns conceitos bakhtinianos

Em nossa introdução já tecemos algumas considerações sobre a teoria na qual embasamos este artigo, a análise dialógica do discurso, termo cunhado por Beth Brait. Nesta a linguagem é vista em sua dinâmica como dialógica por acontecer e se desenvolver por meio do diálogo, não no sentido estrito mas no sentido amplo. Bakhtin (2010) usa a metáfora do diálogo para explicar a dinâmica da linguagem, dizendo que

> O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se perceber a palavra 'diálogo' num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (p. 127)

O mesmo autor vê a linguagem como constituída pela interação entre as diversas vozes sociais, no confronto entre as "mais diferentes refrações sociais expressas em enunciados de qualquer tipo e tamanho postos em relação" (FARACO, 2009, p. 62). Os enunciados são eventos únicos de linguagem (escrita ou falada) e são produzidos nos momentos de uso da linguagem, tendo um duplo direcionamento: para trás – ao remeter a algo que já foi dito e, portanto, responder a um já-dito – e para frente – por estar no próprio enunciado o traço de sua possível resposta que ainda será produzida. Assim, o enunciado é participante de uma intrincada e ininterrupta cadeia discursiva e, por mais completo que ele seja, é apenas uma fração dessa cadeia. Tendo em vista que o enunciado nasce no seio da interação social, ele entra no grande diálogo (simpósio universal) ao responder a enunciados, ao reiterar outros, por sempre se dirigir a outro de maneira posicionada, devido a ser próprio dele o eixo axiológico (valorativo) e por mais que se deseje uma impessoalidade absoluta o próprio estilo do enunciado, seleção lexical, sintática e de itens gramaticais da língua, já despontam o teor avaliativo que ele traz. Portanto:

> O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge nesse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto. (BAKHTIN, 1998, p. 86)

Além disso, o enunciado ainda apresenta duas tendências opostas da vida da língua. Esta é retratada como uma realidade ideologicamente saturada e não apenas como um conjunto de categorias formais estudadas pela Linguística da época de Bakhtin, como podemos ver

> Tomamos a língua não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente*

> *saturada*, como uma concepção de mundo, e até como uma opinião concreta que garante um *maximum* de compreensão mútua em todas as esferas da vida ideológica. (1998, p. 81) [grifos do autor]

Um pouco sobre charge

A charge é um gênero discursivo que se utiliza tanto da linguagem verbal quanto da não verbal e, por vezes, apresenta apenas o não verbal. Exige uma interpretação que extrapole os limites do verbal devido a tudo na charge ser "recheado" de sentido, necessitando, portanto, de uma leitura para o visual. É esta natureza "recheada" que faz o texto chargístico ter um duplo, pois ao momento em que informa o leitor sobre um fato noticiado, que está na mídia, ele dá um movo tratamento a esse acontecimento por meio do valorativo, não simplesmente informa, como ocorre na notícia ou nota, no entanto traz o fato sob a perspectiva do chargista.

Dentre outras características desse gênero, podemos citar o caráter extremamente situação do texto por ele entrar em diálogo com o "fato do dia", assim como a notícia que tem vida curtíssima pela velocidade dos acontecimentos a charge também tem vida útil curta, ao remeter a fatos do cotidiano. Sua atualidade é um dos traços diferenciais entre a charge e outros gêneros que também se utilizam das modalidades do verbal e não verbal, como a tirinha e o cartum. Outra característica do texto chargístico é o seu caráter fortemente crítico, uma vez que ele retrata um fato do cotidiano de maneira fortemente opinativa, emitindo juízo de valores sobre o acontecimento por meio da construção textual. Tudo na charge retrata esse posicionamento frente aos fatos, suas cores, traços, ironia, caricaturas, entre outros. A opinião é traço constitutivo desse gênero. A criatividade é outro traço marcante e um de seus atrativos, o que chama a atenção do público em geral. Por apresentar modalidade não verbal, ser criativa, curta e, acima de tudo, cômica, risível é que a charge faz tanto sucesso nos jornais, sejam eles impressos ou online, na internet, por haver sites que tem por conteúdo exclusivamente a charge, e nas salas de aula, servindo de pretexto para o ensino de gramática e também como exercício de argumentação e interpretação textual.

O traço cômico próprio da charge é uma de suas estratégias constituintes e um dos responsáveis por seu sucesso. Ele, porém, não é ingênuo e faz parte do eixo valorativo desse gênero, pois o riso é apresentado como uma concepção de mundo. Esse riso é muito particular em relação ao que aparece em outros gêneros discursivos, pois não é de descontração ou de amabilidade, contudo de sarcasmo, corrosão, rebaixamento, não é, então, um riso de graça, mas um riso que traz em si um alto valor axiológico e ele mesmo compõe esse axiológico. Não se pode fechar os olhos para a realidade avaliativa que a charge apresenta, mas percebê-la por meio da composição discursivo-textual.

Tais características já foram discorridas por diversos pesquisadores que estudaram a questão da charge sob diferentes prismas e em diversas áreas do conhecimento. A definição de charge também já foi desenvolvida por muitos e as motivações para tanto ser estudada são as mais variadas. Nogueira (2003), por exemplo, reflete sobre a charge em trabalho intitulado “a charge: função social e paradigma cultural” e diz que “enquanto manifestação comunicativa baseada na condensação de ideias, a sua compreensão requer um entendimento contemporâneo ao momento exposto na relação dos personagens”. Outro traço da charge é a síntese, apesar de atualmente haver charges que se desenrolam como minivídeos animados e terem bem mais quadrinhos que a charge tradicional que, em geral, aparece em apenas um ou, no máximo, dois quadrinhos. Isso se deve à mudança de suporte uma vez que um jornal impresso não abarca esse novo formato da charge online. No suporte do jornal, Cavalcanti (2008) nos indica que

> A charge encontra-se na página de opinião, de editoriais, ou mesmo na primeira página dos jornais porque transmite informações que envolvem fatos, mas é, ao mesmo tempo, um texto crítico e humorístico. É a representação gráfica de um assunto conhecido dos leitores segundo a visão crítica do desenhista ou do jornal. Quanto à forma, as charges representam figuras com possibilidades existentes no mundo real. Assim, na maioria delas, são utilizadas caricaturas e símbolos e não desenhos lúdicos, fantasiosos. Em sua construção, é necessário ter detalhes que forneçam dados suficientes para a compreensão do leitor, tais como a caracterização do ambiente e as marcas simbolizando o tema tratado. (p. 38)

Desta forma, a charge é vista como um gênero jornalístico, entretanto não apenas pelo fato de ter o jornal como suporte e sim por ser um texto noticioso,

pois concomitantemente ao juízo de valor que emprega sobre uma temática informa o ocorrido ao leitor. O trecho supracitado também traz informações a respeito do não verbal expresso na charge, reiterando o que já falamos anteriormente sobre os elementos constitutivos desse gênero e traz-nos a informação de que os elementos composicionais devem ser identificados para que haja uma compreensão plena, caso contrário haverá um comprometimento semântico. Para lermos uma charge é necessário muito mais que o linguístico que nele aparece, é preciso estar a par do que está acontecendo no cenário nacional e local, ou seja, saber dos fatos, conhecer minimamente informações sobre os sujeitos envolvidos; identificar as relações estabelecidas pela charge com os diversos discursos que circulam no social, remetendo ao nosso conhecimento de mundo e estabelecendo as relações necessárias para que se possa perceber a crítica e o tom valorativo que o gênero veicula. Também é preciso reconhecer os personagens caricaturados, as imagens e símbolos para uma compreensão global e o diálogo intratextual que se estabelece.

Em suma, a charge é uma maneira marcadamente valorativa de agir no mundo através da linguagem, de ver os fatos do cotidiano de modo crítico e cômico. Apesar de ser um gênero refinado, em razão de se fazer uma crítica contundente em pouquíssimas palavras, de forma criativa, cômica, sintética e recorrendo ao texto imagético, pode-se dizer que a charge é um gênero de massa por sua larga divulgação nos jornais, na internet e, inclusive, em programas televisivos, atingindo, assim, um grande público das mais variadas camadas sociais e alcançando seus objetivos, expressar opiniões sobre os fatos.

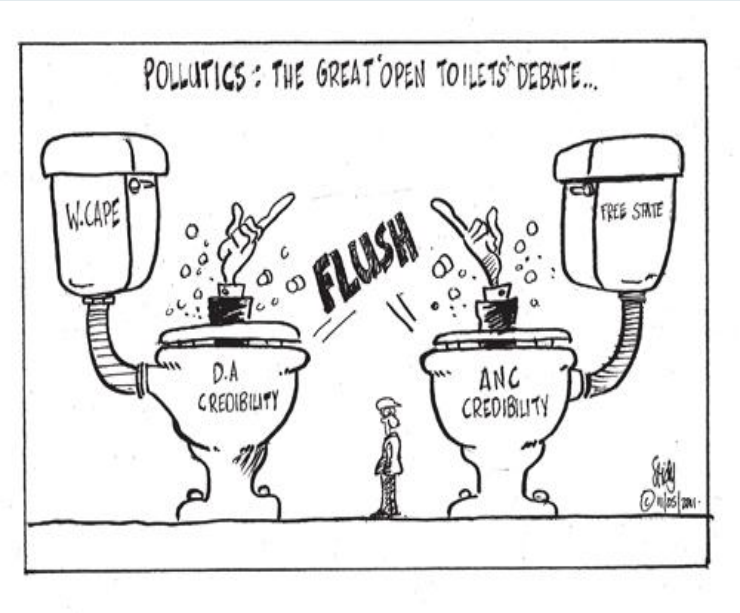
Análise do *corpus*

Após tudo o que já foi dito acerca da sustentação teórica e do gênero discursivo charge, iniciemos a análise do *corpus* que compõe este estudo sobre axiologia. Os textos investigados são quatro charges retiradas do site http://africartoons.com/cartoon, o qual agrega a produção quadrinística dos mais variados autores que tem por temática a África, sendo eles africanos ou não. Escolhemos esse site em razão dele se configurar em língua inglesa, porém há quadrinhos que se utilizam de outras línguas estrangeiras já que o continente africano reúne uma grande diversidade de línguas. Neste trabalho usamos

apenas charges em língua inglesa devido ao idioma nos ser conhecido, possibilitando a tradução para língua portuguesa. Os textos foram retirados no mesmo dia – 20 de maio de 2011 – e estão ligados ao contexto político especificamente das eleições municipais da África do Sul, apresentando de maneira mordaz o ponto de vista dos cartunistas acerca das eleições e, acima de tudo, dos partidos que a disputam, tendo em conta a administração deles nos diversos segmentos da sociedade sul-africana.

Os chargistas que produziram as charges deste trabalho são: STIDY (Anthony Stidolph), cartunista de Zimbabwe; ZAPIRO (Johnathan Shapiro), cartunista da África do Sul; CHIP SNADDON, cartunista também da África do Sul.

Vejamos a primeira charge

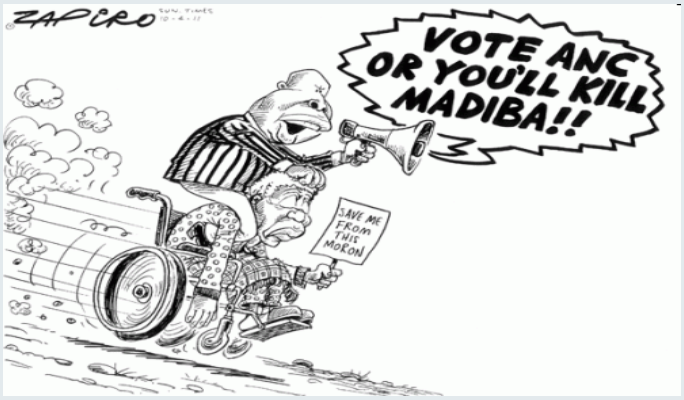


Na charge acima, publicada em 11 de maio do corrente ano, vemos que há tanto a linguagem verbal quanto a não verbal. Logo na parte de cima, aparece a seguinte frase “Pollutics: the great’ open toilets’ debate...” – “política: a grande abertura do debate dos toilets” – e abaixo vemos a figura de dois vasos sanitários, posicionados um a frente do outro com suas respectivas descargas. Entre a figura dos vasos há a imagem de uma pessoa em tamanho menor em relação aos vasos e de dentro destes vemos saindo uma mão em cada um, com indicadores apontando uma para a outra e na parte do antebraço é possível ver a manga de um terno. Junto com as mãos erguidas visualizamos também saindo dos vasos desenhos arredondas que ao recorrermos a nosso conhecimento de mundo inferimos que seriam restos fecais. Ainda quanto aos vasos, há inscritos em

ambos. No primeiro vemos “D.A. credibility” e no segundo “ANC credibility”, que respectivamente são credibilidade do DA e credibilidade da ANC; e na parte da descarga também há inscritos referentes a cada um dos partidos, seus slogans.

Após uma análise textual, relacionando-a com a situação de debate político para as eleições municipais sul-africanas, observamos o teor axiológico fortemente negativo que se apresenta no texto chargístico em questão. A questão imagética da charge é o que traz a parte mais contundente complementada pelo verbal que situa o leitor. As mãos neste caso são a representação dos políticos a partir do traje apresentado, manga do terno – roupa utilizada pelos políticos em situações de trabalho –, e elas emergem de vasos sanitários, utilizados para as necessidades fisiológicas do ser humano e por esta razão vistos de maneira negativa a partir de uma visão que se propõe a esconder o baixo corporal e seus frutos, de uma visão clássica. Sendo assim, a própria figura do vaso já remete a uma negatividade de valores. Portanto, associando os acentos de valor que recobrem a figura do vaso socialmente e o fato de dentro deles estar saindo a representação do político, tanto a manga da roupa que eles costumam usar quanto pelo próprio gesto feito por ambos, utilizado pelos candidatos em momentos de discursos e debates, unem dos hemisférios fortemente negativados pelo social, o contexto político e o contexto escatológico. Dessa forma, o teor negativo do contexto escatológico transfere-se para o político, reforçando o axiologicamente negativo quanto aos candidatos que participariam do debate para as eleições municipais sul-africanas. Aliando-se o imagético com as sentenças *D.A credibility* e *ANC credibility,* observamos o valor fortemente negativo o qual traduz o ponto de vista e sentimento de parte da população da África do Sul.

Passemos para a charge seguinte.



Na charge acima, temos a imagem de um senhor em uma cadeira de rodas, vestido com um roupão e calçando uma sandália que tradicionalmente se usa ao ir ou levantar da cama. O senhor ainda apresenta feição triste pelo modo como estão desenhados olhos e boca, também pela postura de seu corpo. Segura uma placa onde está escrito “Save me from the moron”, que em português equivale a “salve-me deste cretino”. Em seus ombros, há um homem careca que apoia as pernas nos ombros do senhor e com uma das mãos segura no cabelo do senhor enquanto com a outra mão segura um alto-falante. Do alto-falante sai o enunciado “Vote ANC or you’ll kill Madiba” que em português seria “vote na ANC ou você matará Madiba”. Vemos, então, que a personagem nos ombros do senhor deseja que o que ele diz seja ouvido por todos, pois está sendo pronunciado em um alto-falante, que serve para ampliar o som. Outro fato a se observar são os traços que estão logo atrás da cadeira de rodas, sendo chamados de linhas cinéticas por indicarem movimento, devido à caricatura não ter movimento, mas insinuá-lo. Também pelos desenhos atrás da cadeira indicarem velocidade, rapidez junto às linhas cinéticas e pela inclinação percebida podemos deduzir que a cadeira está descendo rapidamente uma ladeira.

Informados de que Madiba, como é chamado Nelson Mandela na África do Sul, é o grande símbolo da luta pela democratização da África do Sul e ex-líder da ANC, vemos que o partido apoia-se na imagem de Nelson Mandela – ex-presidente da África do Sul, vencedor do prêmio Nobel da Paz – que é visto como herói nacional, por combater a desigualdade na sociedade africana, por ter sido o primeiro presidente negro da África do Sul. Sendo assim, a imagem de Mandela é sinônimo de luta pela democracia e igualdade para o povo africano como um todo, por Mandela não se limitar à África do Sul. Portanto, a partir da história que envolve África do Sul, Nelson Mandela e ANC juntamente a atual situação política do país e ao texto chargístico, podemos evidenciar que o partido ANC usa-se ainda hoje, mesmo Mandela tendo se ausentado, sua imagem. Isso se apresenta tanto na fala do representante da ANC quanto no fato do representante estar sobre os ombros de Mandela, porém observamos um contrassenso entre o que está se apoiando e o “apoio”, tendo em vista que a imagem de Mandela se mantém na charge como de combatente da liberdade enquanto a imagem do partido é apresentada como negativa, devido a má gestão e diversas denúncias de corrupção. Isso explica a frase na placa segurada pela personagem de Madiba

(salve-me deste cretino). Isso reflete o caráter negativamente valorado do partido – pela palavra cretino utilizada para se referir ao membro do partido, por estar apoiado nos ombros de um grande líder não condizendo com o que é defendido por ele, pela disposição da cadeira para baixo – dando uma ideia de declínio ao partido.

Passemos para a terceira charge.

Nesta charge, temos a imagem de um quarto representado nas figuras da cama, da mesinha de cabeceira ao lado da cama e da janela com cortina que dá visão para além do quarto. Em cima da mesinha de cabeceira há um despertador personificado com o rosto de uma mulher em seu visor. Ao lado do despertador há a sigla “DA”, que significa Democratic Alliance (aliança democrática), em seu topo a partir da repetição da imagem juntamente a linhas cinéticas, que indicam movimento, há um “batedor” da sineta indicando movimento rápido e ao redor de todo o relógio existe um sinal gráfico que indica som alto vindo dele. Na cama, há um homem com roupas de dormir se levantando rapidamente, percebemos isso através dos traços cinéticos, e assustado tendo em vista sua expressão facial e a própria disposição do corpo, a posição dos braços e mãos unidos à expressão facial. Em seus trajes há a sigla “ANC”, African National Congress (congresso nacional da África), e em seu lençol há o seguinte enunciado: “the party of liberation”, a festa da liberação, e através da janela se pode ver uma espécie de manifestação população, por se sugerir que há uma aglomeração de pessoas com faixas.

Como já foi dito acima, a gestão da ANC vem deixando a desejar quanto a serviços básicos à população e vive ainda das glórias de Mandela. Inicialmente o partido defendia a igualdade e a liberdade, porém atualmente as denúncias de corrupção, de favorecimento a políticos e de desleixo com cuidados básicos para com população tem feito com que a popularidade do partido caia e muitos consideram as eleições municipais um teste para a ANC já que o DA vem ganhado espaço no cenário político sul-africano. Assim, os objetivos que norteavam o partido de Mandela estavam sendo esquecidos.

Relacionando a situação com o texto, observamos que o personagem na cama se trata do Jacob Zuma, político da ANC, e o rosto que aparece no despertador é o da líder do DA Helen Zille. A relação entre a imagem do despertador com a face de Zille aparece como uma “sacudida” por meio da própria função do despertador: despertar, por meio do ganho progressivo de popularidade do DA. Despertar para que a ANC veja que não tem mais o apoio populacional de antes, apesar de ainda contar com uma maioria que não é mais esmagadora. A expressão facial e espanto estampada no rosto de Zuma simboliza esse despertar para a atual situação, tendo em vista que através da janela se vê uma espécie de manifestação, ou seja, o povo se manifesta à janela do quarto da ANC, mostrando o teor axiologicamente negativo que está sobre o partido no sentido de vê-lo como aquele que está adormecido para as necessidades da população, para os protestos do povo e trazendo o DA como o despertador da ANC, trazendo uma mensagem de “ou vocês acordam para o povo, ou o DA tomará o lugar de vocês”. O negativo, neste caso, está ligado à falta de ação.

Passemos para a quarta e última charge.

Nesta charge vemos a imagem de dois homens, um mais em evidência outro mais atrás. O primeiro aparece com terno e gravata e o outro segurando um jornal. O primeiro diz “The ANC will rule until jesus comes again...”, que em português equivaleria a “a ANC deixará de governar quando Jesus vier novamente”. O segundo diz: “um, boss...”, (um, chefe...). No jornal aparece como manchete a sentença “world to end on Saturday – pastor”, (o mundo acabará sábado – pastor). Para resgatar um pouco sobre o contexto vejamos que esta charge foi produzida logo após o resultado das eleições municipais da África do Sul e, como já era de se esperar por muitos, a ANC venceu as eleições na maioria das cidades, porém perdeu terreno significativo para o DA. Em resposta aos discursos que emergiram durante as eleições, de que o DA poderia surpreender e dar um grande susto na ANC, e relacionando ao fato de um pastor americano ter anunciado o fim do mundo para o dia 21 de maio deste ano, é que temos o surgimento do diálogo que acontece. Para indicar que a hegemonia da ANC está perdendo as forças e chegando ao fim, relaciona-se a comemoração pela vitória das eleições com o pensamento por parte da ANC de que jamais sairá do poder e o sentimento popular de que não será assim. Assim, ao dizer que o ANC só sairá do poder quando Jesus voltar se traz o enunciado da volta do filho de Deus, indicando o fim do poder da ANC, retratando o acento negativo.

Conclusão

A partir do que é posto pelas charges, podemos evidenciar o que se manifesta enquanto opinião por um viés linguístico, tendo em vista que a charge é um gênero discursivo. Desta forma, buscamos neste trabalho observar a

axiologia, os pontos de vista presentes nas charges acima, tendo em vista que fizemos um recorte temático para melhor evidenciar o axiológico que dos textos desponta; e a partir do contexto das eleições municipais na África do Sul, pode-se concluir que o partido ANC é negativamente valorado nas quatro charges apresentadas e que o partido DA por vezes aparece como positivamente valorado, ao servir de despertador para o governo, e por vezes como negativamente valorado, como acontece na charge com a figura dos vasos sanitários. A ANC tem esse teor negativo tanto no seu modo de disputar as eleições, na segunda charge ao usar a figura de Mandela e pela própria fala dele, quanto pelo modo de governar do país.

Dessa maneira, temos uma manifestação da linguagem que se usa de discursos extremamente pautados temporalmente, que mostra opiniões de maneira contundente e que serve de vitrine ideológica que traz de maneira não maquiada e sim caricata os acentos de valor socialmente colocados sobre diversas temáticas.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

CAVALCANTI, M. C. C. **Multimodalidade e argumentação na charge**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERREIRA, E. G. **Charge:** uma abordagem parodística da realidade**.** Dissertação de mestrado. Universidade Vale do Rio Verde, 2006.

MOITA LOPES, L. P. **Pesquisa interpretativista em linguística aplicada: a linguagem como condição de solução**. DELTA, Vol. 10, Nº 2, 1994.

NOGUEIRA, A. A. A charge: função social e paradigma cultural. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26, 2003, Belo Horizonte. **Anais**... Belo Horizonte, 2003.

RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.
Disponível em: http://africartoons.com/cartoon/3760, acesso em: 20/05/2011.
Disponível em: http://africartoons.com/cartoon/3902?cartoonist=39, acesso em 20/05/2011.
Disponível em: http://africartoons.com/cartoon/3863?cartoonist=39, acesso em 20/05/2011.
Disponível em: http://africartoons.com/cartoon/3858?filter=5712, acesso em 20/05/2011.

A PROFISSÃO: UM ESPAÇO PARA (RE) SIGNIFICAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

Francisca Ramos Lopes[76]

RESUMO

O processo de constituição identitária dos sujeitos é algo complexo, plural que prioriza sujeitos que se movimentam, falam e estão inseridos em determinadas realidades sociais. Em relação ao sujeito negro, mesmo com as inúmeras marcas negativas deixadas pela experiência da colonização, ele se reconstrói positivamente. Desse modo , a pesquisa observa a linguagem por meio de um discurso situado e a concepção de identidade relaciona-se não ao que o sujeito é, mas ao que ele se torna, constituindo-se do modo como eles são representados e como essa representação influencia na forma de se retratarem. O objetivo proposto é problematizar o processo de constituição identitária de professores/as negros/as com ênfase nas principais ocorrências ao longo do percurso em busca de um espaço profissional. Metodologicamente, a pesquisa é de base qualitativo-interpretativista, usando-se como técnica de geração dos dados a produção de narrativas escritas e entrevistas semiestruturadas. Os investigados, docentes negros e negras, estão sendo considerados como sujeitos que têm sua trajetória inscrita em um espaço histórico, social e cultural. A teorização advém da AD francesa e dos estudos culturais. Os dados, oriundos da tese de doutorado de Ramos-Lopes (2010), evidenciam que há uma imbricação entre a identidade pessoal e a social/profissional, pois a percepção que os sujeitos têm de si não se forma no vazio e sim, marcada pelas categorias de pertença, pela sua estória de luta, pelos espaços conquistados e pela situação anterior e atual em relação ao eu e ao outro.

Palavras-chave: Práticas discursivas. Re (significações). Identidade negra.

THE PROFESSION: A SPACE FOR (RE) SIGNIFICATION OF BLACK IDENTITY

Francisca Ramos Lopes

ABSTRACT

The process of the subjects´ formation identity is complex, plural which prioritizes subjects that are in action, speak, and are embedded in certain social realities. Regarding to black male/female person, even with the numerous negative characteristics left by the colonization experience, he/she should reconstruct himself/herself positively. Thus, the research focuses on the language through a local speech. The identity concept is not related to what the subject is, but to what he becomes, being constituted in the way how they are represented and how this representation should affect the manner they represent themselves. This study aims at confronting the process of black teachers' identity formation with emphasis on the major events along the course so that they can find out (search for) professional opportunity. Methodologically, this study is based on qualitative-interpretive research that uses as a data generation method the production of written narratives as well as semi-structured interviews. The participants, black female and male teachers, are being considered as subjects who have their own registered trajectory in a

[76] Dra. em Estudos da Linguagem (UFRN/PPgEL). Professora do Depto de Letras, UERN/CAWSL, Açu, RN. Líder do grupo de pesquisa PRADILE (UERN) e membro do NIEL (UFRPE).

historical, social and cultural space. This paper is based on the French DA and the cultural studies. The data, which arise from the doctoral thesis of Ramos-Lopes (2010), show that there is an overlap between personal and social/professional identity, because the perception that subjects have of themselves is not formed in a vacuum but, it is marked by categories of belonging, by their story of struggle, by conquered spaces and by previous and current situation in relation to the self and the other.

Keywords: Discursive practices. Re (signification). Black identity.

01. Introdução

O processo de constituição identitária dos sujeitos é algo complexo, plural que prioriza sujeitos que se movimentam, falam e estão inseridos em determinadas realidades sociais. Em relação ao sujeito negro, mesmo com as inúmeras marcas negativas deixadas pela experiência da colonização, ele se reconstrói positivamente. Desse modo, a pesquisa observa a linguagem por meio de um discurso situado e a concepção de identidade relaciona-se não ao que o sujeito é, mas ao que ele se torna, constituindo-se do modo como eles são representados e como essa representação influencia na forma de se retratarem.

Nas sociedades contemporâneas, uma das preocupações em evidência está na compreensão de quem somos enquanto sujeitos sociais. A percepção de quem o sujeito é tem alterado a concepção homogênea de identidade social, direcionando os indivíduos a se perceberem como seres que se constituem por meio de práticas discursivas situadas na história, na cultura e na instituição, tornando-os heterogêneos e fragmentados.

Nessa perspectiva, as pessoas por meio das diversas formas de interação social, constroem múltiplas realidades as quais são representadas discursivamente. Assim, o discurso é um elemento inerente à compreensão das identidades e está sendo caracterizado como um construto social em que o significado não é intrínseco a linguagem e sim construído nos atos interativos intercambiados por práticas discursivas específicas nas quais os envolvidos apresentam seu posicionamento conforme relações de poder construídas histórico e socialmente (FOUCAULT, 1971).

Nesse capítulo, o discurso está sendo pensado como uma ação social em que o sujeito envolvido por meio da linguagem se constitui e constitui realidades sociais. Desse modo, o que as pessoas são, as identidades sociais, se constituem intermediadas por práticas discursivas, em que o olhar do outro, o dizer, o agir fazem com que os sujeitos se percebam socialmente, como também

percebam o outro. Ou seja, as construções sociais se dão pelo que alguém é que o outro deixa de ser. Nisso reside a identificação de si e do outro: ser o que o outro não é.

Com foco na discussão anterior, a proposta é problematizar o processo de constituição identitária de um professor negro com ênfase nas principais ocorrências ao longo do percurso em busca de um espaço profissional.

Textualmente, além da introdução, conclusão e referências, a produção está organizada por meio de uma seção teórico/analítica na qualo processo de constituição identitária do sujeito colaborador foca seu crescimento profissional.

02. A construção das identidades: um destaque para a esfera da profissão

A construção da identidade social está sempre em processo, pois envolve realidades não estanques e significados em contínuas construções. “A identidade é necessariamente incompleta, interminável- é o sujeito em processo. [...] e construída na e através da linguagem” (SARUP, 1996 *apud* MOITA LOPES, 2002).

A compreensão em relação ao processo de constituição identitária do docente negro, sujeito colaborador dessa pesquisa, só porta sentido se estiver atrelada à classe social, ao gênero, à sexualidade, à raça, à nacionalidade, à idade, ao estado civil, à religião, à profissão, ao local de trabalho etc. Assim, não é possível estudar as identidades sociais por meio do homogêneo e sim, pautada em diferenças, que ora aproximam e ora separam as pessoas, pois, cada sujeito tem um poder aquisitivo variado, uma situação familiar específica, uma opção sexual etc., ou seja, uma história de vida que os torna singular, diferentes, aproximando-os ou separando-os de outros sujeitos sociais.

Essa visão de identidade, como construção social que se efetiva intermediada pela linguagem, implica no fato de que as pessoas são seres que se produzem a partir de outras bases, outros indivíduos, outros posicionamentos, ou seja, “somos criados da forma que somos pelos outros a nossa volta” (SHOTTER, 1989 *apud* MOITA LOPES, 2002, p. 144). Assim, as identidades não são propriedades intrínsecas aos indivíduos e sim “fases” de uma vida em que de

acordo com os acontecimentos o sujeito se posiciona, transita e se reposiciona em âmbito discursivo e social.

A partir de então, dou voz ao professor de língua inglesa Batalha, 45 anos, graduado em Letras, negro, casado, cursando pós-graduação. O professor na narrativa escrita por ele produzida se apresenta como um sonhador que desde cedo precisou enfrentar as dificuldades da vida.

> Nasci **Batalha** e hoje tenho 45 anos de idade e um mundo de sonhos por realizar. Nasci na cidade de Açu, primogênito de uma prole de 7 filhos e desde cedo, fui apresentado à rudeza da vida. Muito cedo, tive meu pai acometido de tuberculose quando eu ainda contava sete anos de idade e, já neste momento, por ser o mais velho, buscava o sustento da família ajudando no armazém de ZW. Ao fim do dia, cansado e sem nenhum ânimo para estudar, voltava para casa trazendo umas poucas moedas que auxiliariam na janta daquele dia. Isto perdurou por aproximadamente cinco meses.

Nesse processo de arquitetura do significado, o sujeito constrói o mundo social ao seu entorno. Ele se constitui não isoladamente e sim, como alguém que tem uma família a qual, por causa da fragilidade da saúde paterna, precisa que uma criança com 07 (sete) anos trabalhe para ajudar no sustento familiar. Isto evidencia que os discursos são portadores de uma “natureza constitutiva e mediadora”, posto que no discurso da educação a criança deve estudar, no entanto, na realidade desse sujeito a criança ajuda nas despesas da família. A esse respeito é que as identidades sociais se constituem intermediadas por três traços específicos: fragmentação, contradição e processo. (MOITA LOPES, 2002).

O traço identitário da “fragmentação” (MOITA LOPES, 2002) se refere ao fato de que as identidades sociais não são homogêneas. Por exemplo, uma criança aos sete anos, como rege as Leis de diretrizes de bases deve está nos bancos escolares, no entanto, a classe social de Batalha não permitiu que ele fosse somente uma criança estudante e sim, uma criança trabalhadora. Em suma, compreendo que Batalha não podia ser identificado igual a outras crianças, pois pertence a um grupo social excluído, tem uma profissão etc. O que, evidencia que não é somente uma criança negra do sexo masculino e sim, um sujeito que se configura em uma “colônia de possíveis si-mesmos” sexo, raça, profissão

(BRUNER, 1990 *apud* MOITA LOPES, 2002, p. 90).Observe-se a continuidade do posicionamento discursivo de Batalha:

> Por vezes no ambiente escolar, por vezes na vida cotidiana, a minha condição de pobre e, principalmente, negro já me mostravam diferenças que existiam entre "eu" e os "outros". A atenção dos professores e das demais pessoas voltava-se para aqueles que tinham pele clara e que por sua vez eram filhos de famílias mais abastadas. Os primeiros anos escolares se deram (NOME DO COLÉGIO) onde cursei da então 1ª série primária até a 8ª série ginasial, sem jamais ter repetido um só ano. Mas era "pretinho", então os elogios de minha turma foram recebidos por A, B e C . Pessoas como F, W, M, Zé (este autor) não foram sequer citadas na solenidade de formatura. Iniciei o 2º Grau na Escola (Nome da escola), cursando Magistério. Neste mesmo tempo ingressei no Seminário Menor, por um momento sonhava ser padre e acabei por deixar o seminário dois anos depois motivado pelos choques de relacionamento que tinha com o reitor da época [...] e pela necessidade de sobrevivência.

Há uma produção de sentidos de que o traço identitário da "contradição" (MOITA LOPES, 2002) diz respeito às várias identidades, os vários posicionamentos que coexistem na mesma pessoa. Em relação a esse sujeito percebe-se que socialmente havia vários posicionamentos a seu respeito que produziam efeitos de sentidos atrelados a sua condição de negro e pobre. Características que geravam tratamentos diferenciados na instituição escolar, negando-se socialmente suas competências. Observe-se que nem ele, nem os colegas do mesmo pertencimento étnico e social foram citados na solenidade de formatura.

A ação da instituição escola nos faz pensar, conforme Bauman (2003, p. 20) que,"a identidade brota entre os túmulos das comunidades, mas floresce graças à promessa da ressurreição dos mortos". Compreendo que sendo Batalha um sonhador, ele procurou "cabides" para pendurar seus medos, ansiedades e inseguranças vivenciados na instituição escola, e depois realizou "os ritos do exorcismo em companhia de outros indivíduos também assustados e ansiosos"(BAUMAN, 2003, p. 21). Ou seja, ele não aceitou as imposturas e procurou levantar a bandeira contra o golpe que recebeu da escola: não desistiu, pois logo procurou cursar o Magistério e ingressar em um seminário.

Na continuidade de seu discurso procura romper com os novos obstáculos surgidos em seu caminho:

> Oriundo de família pobre precisava buscar meu próprio sustento e ingressei no radialismo pela Rádio X de Mossoró como Repórter Policial. Por muitas vezes, passei a ser chamado "no ar" de o "Neguinho de Açu". Aquilo me maltratava, contudo precisava sobreviver. Dado a esta necessidade de sobrevivência, eu fui obrigado a optar entre o estudar e o trabalhar, fiz opção pela segunda e me afastei por muitos e muitos anos dos bancos escolares somente retornando a estes no ano de 2004 quando de meu retorno à cidade do Açu depois de muitos anos vivendo no sudeste do país e exercendo a função de locutor de rádio. Paralelo a profissão de radialista e por necessidade desta, fiz um curso de Língua Inglesa na cidade do Rio de Janeiro e ao final deste, passei a dividir o rádio com a sala de aula.

Batalha começou a se confrontar com alternativas que exigiam que o mesmo fizesse escolhas. Ele afirma que foi "obrigado a optar entre o estudo e trabalho", o que produz sentidos de um momento conflituoso. Observe-se que as expressões lingüísticas: "fui obrigado" e "optar", se confrontam e se contradizem, no entanto, discursivamente foram as construções encontradas por esse sujeito para representar a realidade ao seu entorno. Isso nos remete a Bauman (2009) quando ao se referir as alternativas que os sujeitos se confrontam afirma que a busca pela felicidade pode se concentrar no bem estar da própria pessoa ou no bem estar do outro. Assim, compreendo que a necessidade de sobrevivência assumia a forma de uma força "centrífuga", ou seja, esse sujeito precisava "precipitar-se do centro para fora" (BAUMAN, 2009, p. 123) e a meu ver encontrar forças dentro de si para vencer os desafios e ser feliz. Batalha por meio de sua memória discursiva afirma:

> Lembro bem que a minha escola foi a Escola X, na cidade de Queimados, baixada fluminense- RJ através de um contrato. Deixei esta escola após dois anos de trabalho quando descobri que a professora de língua inglesa (mesma disciplina que eu lecionava) tinha a mesma carga horária que eu e um salário duas vezes maior que o meu. Questionei a direção e recebi por resposta que a professora era branca e que a escola estava tendo um grande problema com os pais em me manter ali, por que eu era negro, e para os pais, negro não fala inglês. Pedi demissão no mesmo dia e busquei outras escolas para trabalhar. Atuei em quatro outras escolares particulares [NOME DAS ESCOLAS].

Esses acontecimentos discursivos constroem sentidos de traços identitários que podem ser caracterizados como um "processo". Esse para Moita

Lopes (2002) relaciona-se com o fato de aspectos diferentes e contraditórios das identidades sociais emergirem em diferentes práticas discursivas. Isto em consonância com as relações de poder estabelecidas e as situações vivenciadas pelos sujeitos, no trabalho, na família, nos grupos freqüentados, etc., assim é que as identidades sociais são construídas e reconstruídas.

As identidades sociais/profissionais não são fixas e sim de natureza processual, pois, por meio de um renascer discursivo, fluem em momentos diversos. Ou ainda,

> O discurso renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo frescor, a partir das coisas, dos pensamentos ou dos sentimentos (FOUCAULT, 1971, p. 23).

Em outro dizer, as identidades sociais são multifacetadas porque se constituem nas práticas discursivas em que os envolvidos atuam. Veja-se que ao descobrir a diferença salarial entre seus vencimentos e o da outra docente, Batalha precisou questionar a direção, pedir demissão e buscar outros espaços para atuar profissionalmente.

A identidade social/profissional é marcada pela diferença, no entanto, socialmente, em determinados lugares e situações, algumas diferenças são consideradas como mais importantes do que outras. Nas práticas discursivas a cor negra e a cor branca recebem valores positivos ou negativos. Por exemplo, ser um homem negro e esse mesmo homem ser professor, em algumas situações sociais pode conotar uma diferença negativa em relação às competências para o ensino adquiridas por um outro homem branco e professor.Volte-se ao momento no qual Batalha revela a descoberta de que recebia um salário inferior ao de outra docente por ser negro e os pais em seu imaginário social acreditavam que por ser negro, não era capaz de falar uma língua estrangeira, no caso inglês.

Para (re) significar sua história Batalha constrói espaços de liberdade, faz escolhas e redimensiona suas ações. Nessa perspectiva, comungo com Bauman (2007, p. 155) ao destacar:

> A liberdade que transforma cada etapa numa escolha (potencialmente fatal) nos é dada juntamente com nossa humanidade, da qual é o alicerce; confere singularidade a nossa

> própria existência. Mas pode-se dizer que em nenhuma outra época o ato de escolha foi tão exacerbadamente autoconsciente como agora, conduzido como o é, em condições de dolorosa mais incurável incerteza, sob a ameaça constante de "ficar para trás" e ser excluído do jogo e impedido de obter qualquer retorno pelo fracasso em atender às novas demandas.

Bauman (2009) lembra que mesmo mediante situações aparentemente idênticas as pessoas podem ter reações diferenciadas. Ou melhor, "nós fazemos uma diferença, embora não possamos ter certeza sobre qual a diferença que fazemos" (BAUMAN, 2009, p. 55).

A identidade e a diferença se relacionam entre si e são marcadas por sistemas simbólicos de representação. Elas são criações culturais e sociais efetivadas por meio de atos de linguagem, ou seja, elas são relações sociais em que para se definir linguística e discursivamente estão sujeitas a "vetores de força e relações de poder" (SILVA, 2000, p. 81).

Em outras palavras, as identidades se constituem a partir de uma ausência, de uma divisão, a partir do lugar do Outro. Ou seja, alguém se declara homem negro, brasileiro, casado, não como algo fixo, determinado, mas porque existe um Outro que não partilha essas mesmas identificações. Igualmente, no mundo cultural e social, identidade e diferença são ativamente criações, ordenadas em torno de posições binárias.

Em ressonância a essas problematizações, destaco que a diferença tal como a identidade social/profissional simplesmente existe e que elas estabelecem uma relação de estreita dependência. Ambas se configuram em atos de criação da linguagem. Ou seja, elas não estão prontas para serem descobertas e sim, precisam ser construídas. A diferença precisa ser considerada não como o resultado de um processo, mas sim, como um processo em que tanto a diferença quanto a identidade são produzidas. As afirmações sobre diferenças e identidades só produzem sentidos se compreendidas em uma relação simbiótica, como também dentro dos sistemas de significação ao qual se atrelam (SILVA, 2000).

Penso a identidade profissional e a diferença ligadas a sistemas de significação e portadoras de um significado cultural e socialmente atribuído. O qual, conforme a teoria social contemporânea se associa a sistemas de representações. Essas, consideradas, nessa pesquisa, como construções que

com base na concepção pós-estruturalista, advém de uma marca linguística, um sistema de signos. Ou seja, a representação parte sempre de um traço visível, físico, exterior. Ela é uma forma de se atribuir sentidos, ou ainda

> um sistema lingüístico e cultural: arbitrário, indeterminado e ligado a "relações de poder". É por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder, pois quem tem o poder de representar, também tem o poder de definir e determinar a identidade (SILVA, 2000, p. 91).

A identidade social/profissional e a diferença estão relacionadas às representações. Passam adquirir um determinado sentido social e existem porque são simbolicamente representadas. "As identidades são construídas por meio das diferenças e não fora delas". As identidades se constituem por meio das ausências, ou seja, da relação com o que falta em um sujeito, mas que existe no outro. Um Outro que, em relação ao sujeito negro, pode ser, em primeira instância, representado pelo fenótipo (HALL, 2005).

Relacionando as ideias de Bauman (2001) à busca por ascensão social e o espaço profissional pleiteados por Batalha é possível produzir sentidos de que:

> O mundo está repleto de pontes demasiado longínquas [...] cada obstáculo deve ser negociado quando chegar sua vez, a vida é uma sequência de episódios- cada um a ser calculado em separado, pois cada um tem seu próprio balanço de perdas e ganhos. Os caminhos da vida não se tornam mais retos por serem trilhados, e virar uma esquina não é garantia de que os rumos corretos serão seguidos no futuro.

Na dinâmica da vida social, as identidades são construídas e reconstruídas durante o processo constitutivo do indivíduo. Não é possível pensá-las sem considerar que elas fazem parte de um conjunto cultural, social, econômico, étnico, familiar, etc. o qual pode passar por transformações instantâneas. Sendo a identidade construída e reconstruída ao longo da vida, compreendo que ocolaborador dessa pesquisa tanto se constituem em suas autodefinições como na definição estabelecida pelos outros a respeito de si, ou seja, a constituição identitária, desse professor, também se efetiva por meio do exercício profissional e do olhar que lhe é lançado pelos seus colegas de profissão.

A esse respeito, destaco que “as identidades para si e para o outro são ao mesmo tempo inseparáveis e ligadas de maneira problemática” (DUBAR, 2005, p. 135). O sentido delas não se separarem reside no fato de que o sujeito não sabe realmente quem ele é por isso precisa do olhar do outro. São “problemáticas” porque a experiência vivenciada pelo outro não acontece diretamente no eu. De modo que só pela comunicação entre os sujeitos, pelas interações sociais é que os indivíduos podem se informar sobre a identidade que lhe são atribuídas.

Esse processo de identificação não se limita a questões psicológicas, pessoais, individuais que passam pela relação interindividual Eu - Outro, visto que as atribuições de Si e do Outro não são naturalizadas, mas construídas em contextos sociais, políticos e econômicos instáveis e múltiplos.

Em relação ao docente negro, compreendo que tanto pelo posicionamento da comunidade escolar, por exemplo, colegas de profissão, os pais, dos alunos, quanto pelo discurso de outros atores sociais que estabelecem convivência nas práticas discursivas extraescolar, é que eles encontram algumas de suas possíveis identidades.

Consoante a essa discussão são reveladoras de sentido as ideias de Bauman (2005, p. 21-22) quando destaca:

> [...] a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais, mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta.

Não é possível negar que as identidades são flutuantes e nem sempre são equivalentes às escolhas individuais, visto que, em certos momentos, também podem ser “infladas e lançadas” pelos que se apresentam entorno dos sujeitos. Assim, parece-me que, nessa vida líquido-moderna, comprometer-se com uma identidade acreditando que ela será para toda a vida, ou até mesmo por um tempo muito duradouro é algo complicado, tendo em vista que “as identidades são para usar e exibir, não para armazenar e manter” (BAUMAN, 2005, p. 96).

Desse modo, a escolha por uma comunidade de pertença se dá por meio de batalhas a serem travadas socialmente. De um lado, está o grupo dos

bem sucedidos e, do outro, os pobres pés-no-chão. Assim, nas práticas sociais que permeiam a contemporaneidade, percebe-se a desintegração das comunidades, excetuando-se as “minorias étnicas” em que o sentimento de pertença comum conserva-se entre seus integrantes. As pessoas são designadas como pertencentes a uma minoria étnica sem que lhes seja pedido consentimento, uma vez que esses grupos são determinados por quem está do lado “de fora”, isto é, pelas “comunidades poderosas”, fortes, dominantes. As diferenças que fazem desses grupos “não derivam de seus atributos ou particularidades culturais, mas de um contexto social que forçou a imposição desses limites” (BAUMAN, 2003).

03. Palavras (in) conclusivas

O diálogo estabelecido com a temática das identidades me pareceu de profícua significação, tendo em evidência que na vida contemporânea os sujeitos, aqui me refiro ao docente negro que deu voz a essa pesquisa, se percebeu afetado em relação a quem realmente é na vida profissional e pessoal (MOITA LOPES, 2003).

Outro ponto relevante é que o processo de constituição da identidade do sujeito envolvidose deu em uma época em que, mesmo após décadas da libertação oficial dos escravos, por causa do racismo ainda existente no Brasil, muitos direitos, não têm sido respeitados: direito ao trabalho, à permanência na escola, à moradia digna etc., o que põe em xeque a democracia brasileira. Assim, ideologias, estereótipos e práticas discriminatórias continuam influenciando a realidade social dos brasileiros (CAVALLEIRO, 2001).

No sentido exposto, considero que o processo de constituição identitária se dá por meio de fragmentações e contradições, sendo algo processual que oculta muitas armadilhas. O sujeito não sabe de fato o que lhe aguarda e assim vai construindo novos espaços de liberdade, pois ele não tem um modelo próprio para seguir e emular (BAUMAN, 2007, p.43).

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade liquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi/ Zygmunt Bauman. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2009.

CAVALLEIRO, Eliane (org.) **Racismo e antirracismo na educação:** repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001.

DUBAR, Clauder. **A socialização**: construção de identidades sociais e profissionais. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1971.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva 10. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MOITA-LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades Fragmentadas**: a construção discursiva da raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

MOITA-LOPES, Luiz Paulo da. **Discursos e identidades**: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

RAMOS-LOPES, Francisca Maria de Souza. **A construção discursiva de identidades etnicorraciais:** silenciamentos, batalhas travadas e histórias ressignificadas. Tese de Doutorado, UFRN, PPGEL, Natal, RN, abril, 2010. 321 p.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (Org.) Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

RIO DE JANEIRO: DE MACHADO DE ASSIS E DE ÉLE SEMOG. QUANDO O OLHAR GEOGRÁFICO É PREENCHIDO POR CONTOS E POÉTICAS

Geny Ferreira Guimarães[77]

Não é que eu
Seja racista...
Mas existe uma
História
Que só os NEGROS
Sabem contar
... Que poucos podem
Entender.
(Éle Semog)

Resumo

Este trabalho representa uma reflexão sobre o encontro da Geografia com a Literatura e vice-versa. Os instrumentos dos estudos geográficos sempre foram mapas, aliados a dados estatísticos econômicos, questões políticas, aspectos naturais, características culturais e sociais dos lugares, dentre outras temáticas mais específicas e/ou locais. Cada vez mais se percebe, nos estudos geográficos, que a produção literária também pode ser um grande instrumento para entender a dinâmica dos lugares. Este trabalho apresenta como as produções literárias de Machado de Assis do século XIX e a do contemporâneo Éle Semog no século XX e XXI podem unir a Geografia e a Literatura, tendo como base inspiradora a cidade do Rio de Janeiro. Descortinando racismos, descrevendo questões étnicas, urbanas e de gênero de forma incisiva, assim são as palavras poéticas de Semog ou a forma sutil da descrição indignada e contrária às atitudes cruéis escravocratas percebidas na obra de Machado. De qualquer forma o palco é o Rio de Janeiro e o espaço geográfico, o carioca. Não se pretende traçar uma comparação entre Machado e Semog, tarefa impossível. Mas, apenas mostrar que pode existir uma confluência em seus pensamentos e percepções sobre a cidade do Rio de Janeiro por conta de suas heranças africanas e identidades culturais, apesar de épocas diferentes.

Palavras-chave: Identidade Cultural – Rio de Janeiro – Afro-descendente

RIO DE JANEIRO: MACHADO DE ASSS AND ÉLE SEMOG. WHEN THE GEOGRAPHICAL POINT OF VIEW IS FILLED OF STORIES AND POETRY.

Abstract:

This paper concern a discussion about the reflection of the meeting between Geography and Literature and vice versa. The geographical issues have always been maps coupled with economic statistics, politics, nature features, cultural and social characteristics of

[77] Professora de Geografia; MSc em Ciências Sociais (UFRRJ); Bacharel e Licenciada em Geografia (UFF); Especialização em Relações Internacionais (UCAM); Gestão Ambiental (UERJ) e História, Cultura e Literatura Africana (UCB, finalizando monografia).

places among other topics more specific and/or local about knowledge. Increasingly, it is been noticed in geographical issues can be a tool to be used by literature studies for understanding the dynamic of places. This paper presents about how Machado de Assis literary production during the XIX century and the contemporary Éle Semog literary production in the XX and XXI centuries are able get together Geography and Literature, all this having the inspiring city of Rio de Janeiro. Revealing racism, describing ethnic, urban and gender in an incisive way, so are the poetic words of Semog or subtly indignant description and attitudes contrary to the cruel slave perceived in Machado writing. Anyway, the stage is the Rio de Janeiro city and the geographic space is the carioca one. It is not intended to draw a comparison between Machado and Semog. That represents an impossible task. But just to introduce that there may be a confluence in their thoughts and perceptions about the African Heritage in Rio de Janeiro city and cultural identities, although at different times.

Key words: Cultural identities – Rio de Janeiro – Afro-descendent

Apresentação

Geografia e Literatura!! Talvez seja possível dizer que essas duas áreas do conhecimento se entrecruzam e geram alguns instrumentos para se pensar e construir trajetórias, tanto no pensamento geográfico através da produção literária quanto na produção literária ao utilizar o olhar geográfico para se materializar. Desta relação é gerado o olhar geográfico-literário. Os lugares possuem uma geo-história e suas literaturas estarão repletas de características e elementos, tanto históricos quanto geográficos sendo impossível dissociá-los. E os vários assuntos que formam os aspectos geográficos (paisagem, trabalho, relações humanas, identidades culturais etc.) e históricos dos lugares estão presentes na poética, pois "... o ato poético é um elemento de conhecimento do real." (GLISSANT, 2005, p 31)

Este trabalho está dividido em quatro partes e pretende mostrar a cidade do Rio de Janeiro percebida através de algumas obras de Machado de Assis e de Éle Semog. A primeira parte descreve um pouco da relação entre Geografia e Literatura em "Um caminho apresentado por duas áreas do conhecimento". Em "A produção literária afro-descendente inspirada pela sua identidade cultural" se encontram algumas conceituações e características da Literatura Afro-descendente. Na terceira parte, o objetivo central é dialogar com alguns contos de Machado de Assis e algumas poesias de Éle Semog dentro do contexto geográfico do Rio de Janeiro afro-descendente denominado "De Machado a

Semog: Rio que te quero Rio...". Finaliza-se o trabalho com algumas conclusões finais.

1. Um caminho apresentado por duas áreas do conhecimento.

Atualmente, não é mais possível explicar um espaço geográfico utilizando apenas as ciências naturais (para explicar as dinâmicas da natureza), as ciências sociais (para explicar os fenômenos econômicos e políticos), bases matemáticas e estatísticas (Geografia Quantitativa) que moldam a sociedade. Para alguns, a Literatura pode até ser considerada algo entre a arte ou uma forma de se expressar através das palavras (com a produção de textos), talvez até um pouco de lazer com a poética, romances, contos etc. Mas, a Literatura nunca foi neutra e tão pouco esteve apenas associada à ficção. A Literatura, assim como todas as outras ciências sociais, revela uma leitura do mundo e da realidade, dos acontecimentos, de contextos sociais, e através das produções ou obras literárias é possível se deparar com amplas descrições e análises de lugares e de movimentos de grupos sociais.

> A literatura, em qualquer de suas formas, seja cordel, poesia, narrativas, entre outras, tem a capacidade de despertar interesse, abrir horizontes, temperar a imaginação, desenvolver a dramatização, melhorar a escrita e a oralidade, facilitar as correlações temáticas e espaciais e ainda permite trabalhar diversos valores que vem se perdendo na sociedade moderna, assim como dita os temas transversais, tudo isso aliado à realidade do aluno, seu espaço, seu meio, seu chão. (CUNHA, 2009, p.4)

Tanto em trabalhos didáticos nas escolas quanto em estudos acadêmicos é possível um paralelo entre a ciência geográfica e a ciência literária. E as correlações temáticas e espaciais são as mais variadas. Com relação à temática citadina (no livro *A Cidade*[78]), a geógrafa Ana Fani A. Carlos define a cidade como um amontoado de construções, mas também estabelece uma reflexão entre o ser humano e a natureza, assim como do ser humano consigo mesmo em seu

[78] Neste livro, publicado em 2008, 8ª edição, (primeira em 1992), pela editora Contexto, para além de sua própria definição, a autora acrescenta a sua definição de cidade, como um espaço urbano através de: sua paisagem, uso do solo, valorização espacial, perspectiva histórica, mas também como um campo de lutas. Por isso, são descritas algumas relações humanas que ali se desenvolvem.

cotidiano ou no que a autora diz ser uma “vivência urbana”. A geógrafa menciona que a poesia “... traz uma contribuição importante para se pensar a cidade”, principalmente a poética que “surge na cidade” e facilita a “... percepção das dificuldades vividas nas grandes cidades: a vida, a cidade, a percepção e a sensibilidade que a experiência e o cotidiano nos centros urbanos provocam.” (CARLOS, 2008, p. 13)

Percebe-se que autora se refere a uma cidade moderna, de grande porte e industrial. Mas, este pensamento se aplica a diferentes momentos históricos e outros tipos de cidades. Inclusive para a cidade do Rio de Janeiro se percebe este cotidiano, tanto a de meados do século XIX retratada em alguns contos de Machado de Assis quanto o Rio de finais do século XX e início de XXI encontradas em algumas obras poéticas de Éle Semog. Ambas as visões trazem de forma explícita uma “vivência urbana” destes autores por serem produções literárias que surgem e citam a cidade com sua característica principal que é a de suas identidades culturais.

Sendo assim a cidade se constitui como um elo entre a Geografia e a Literatura.

2. A produção literária afro-descendente inspirada pela sua identidade cultural

Todo ramo da literatura possui suas especificidades que são oriundas de seus grupos sociais e de suas características e/ou origens culturais; do tipo de narrativa; do tempo e contexto histórico, enfim, uma gama de elementos forma um texto.

Certas características em um texto afro-descendente o faz existir como tal. E, não necessariamente a origem étnico-cultural da pessoa que o escreve pode ser considerada o único sinal para que o mesmo seja um texto afro-descendente. Contudo, a essência da identidade cultural do escritor influência diretamente em sua obra e a forma como é desenvolvido o texto, além dos elementos que se encontram em uma obra.

Algumas produções literárias apresentam uma “discussão da afro-descendência como uma das principais formas de questionamento, na sociedade

contemporânea, que envolve a participação direta de afro-descendentes nos mais diferentes setores sociais do Estado." (SILVA, 2008, p.1). Na literatura este questionamento é percebido em muitos autores, o que não é para menos diante de toda mazela social sofrida por este grupo. Representa uma forma de resistência e combate ao atual racismo, questionamentos e redução das condições socioeconômicas desiguais dos indivíduos afro-descendentes brasileiros e tentativas de rupturas com estigmas produzidos socialmente pela trajetória do passado colonial escravista e todas as suas formas de violência. Somado a isto, uma valorização da origem cultural da herança africana que tanto foi e ainda é subjugada, mas principalmente uma luta contra o sistema racista que foi implantado e acreditado ser sutil na sociedade brasileira. Todos estes exemplos são temáticas constantes, sem deixar de dizer da condição da mulher negra, que sobre este tema as próprias mulheres se encarregam de enfatizar e muito bem em seus trabalhos literários.

Muitas vezes este tipo de literatura representa questionamentos sociais, o que não a diminui em nada diante do que se classifica como textos literários de qualidade. O que ainda falta é um olhar social de respeito e leituras realizadas por um número maior de indivíduos de todo o acervo que já se constitui como literatura afro-descendente.

Silva (2008) descreve características das obras de José Severo D´acelino, escritor sergipano, que podem ser percebidas nas obras de vários outros autores afro-descendentes.

> "A poesia escrita por D'Acelino bem como os artigos publicados e os projetos educacionais coordenados pelo escritor refletem uma preocupação constante em educar os sergipanos na direção de uma cultura produzida para marcar a importância da literatura afro-brasileira como um lugar de expressão significativo que problematiza as hierarquias sociais construídas, as relações de poder disseminadas socialmente, a formação de identidades, o combate ao preconceito e a discriminação racial e de gênero e ainda, a valorização da auto-estima como principal ponto de partida na luta contra a formulação de estereótipos." (SILVA, 2008, p.1)

Outro exemplo é Édouard Glissant, intelectual martinicano, cuja "escrita ─ de grande densidade poética ─ está sendo conscientemente ancorada na espessura antropológica e na singularidade histórica do *lugar* de onde o intelectual, o poeta, o escritor e o artista emitem a sua voz, o seu canto." (ROCHA, in: GLISSANT,

2005, p.10). Ou seja, a obra deste autor é baseada nas vivências e percepções que possui do seu povo martinicano que ele estende aos antilhanos em geral e quiçá toda a América. Inserida nesta perspectiva é que são analisadas algumas obras de Machado de Assis e Éle Semog neste trabalho, dentro de uma visão a qual, historicamente, ambos revelam um lugar através de suas obras. O lugar: a cidade do Rio de Janeiro.

Voltando a Glissant (2005, p.10), este autor:

> "... discute as forças centrípetas das culturas antilhanas e das Américas marcadas pelo Tráfico de africanos, pelo sistema de plantação e a escravidão, forças que considera determinantes no processo de constituição da identidade cultural de uma grande parte dos povos da América colonizada pela Europa, e marcada pela presença africana."

Contudo, a herança africana que forma a identidade cultural não pode ser vista de maneira isolada e como único elemento formador desta identidade. Esta afirmação se dá pelo fato de existir uma relação entre as culturas e/ou do "contato entre as culturas, as línguas e as civilizações, na contemporaneidade." (GLISSANT, 2005, p. 10).

> "... as culturas não *são*, mas *estão* dentro do processo da R*elação*, e a função exploratória das artes e das literaturas coloca-se como urgente e necessária no árduo trabalho de fazer emergir a complexidade e a heterogeneidade de cada cultura específica em R*elação* dentro da T*otalidade*-T*erra*, tendo em vista pensar os caminhos possíveis para a preservação da diversidade dentro da confluência das culturas." (GLISSANT, 2005, p. 11)

A identidade cultural dos afro-descendentes e o que se produz em obras artísticas e literárias são remetidas a pontos de encontro comuns que são os de suas origens culturais, de valorizações socioculturais, de questionamentos das questões e/ou problemáticas socioeconômicas resultantes do processo de diáspora, colonização e escravização, principalmente na América.

Mesmo que Machado de Assis e Éle Semog não tenham tido a intenção, parte de suas obras se encaixa dentro dessa perspectiva de análise de Glissant (2005) e pode ser percebida como produções literárias sobre um lugar cultural cujas relações são estabelecidas por um grupo com uma determinada identidade cultural em seu contexto social. Utilizando as próprias categorias de Glissant

(2005, p.19-21; p.71-73) sobre as culturas atávicas e compósitas, a primeira sendo o princípio ou a Gênese e a segunda aquela que se junta a outras. Na cidade do Rio de Janeiro, com a diáspora africana, se formou uma cultura compósita assim como ocorreu no Caribe com o seu processo de crioulização. Por isso, tanto no Brasil quanto no Caribe ocorreu uma inferiorização dos componentes culturais africanos e negros durante o processo de relação entre culturas e de formação destas culturas compósitas.

3. De Machado a Semog: Rio que te quero Rio...

Machado de Assis, carioca da gema, ou melhor, Joaquim Maria Machado de Assis, filho de um afro-descendente com uma portuguesa, viveu no Rio de Janeiro de 1839 a 1908. Teve a sua vivência no Rio de Janeiro e de forma espetacular. Assim como João do Rio[79], Machado viveu a cidade em todas as suas nuances e circulando de um lado a outro. Nascido livre, no Livramento, livremente lia, escrevia, analisava, criticava, observava tudo que se passava ao seu redor e com todas as amizades que fez pode entender muito do que acontecia em termos políticos e econômicos na cidade, e assim participava do seu jeito: escrevendo.

Suas obras foram influenciadas pelo contexto social que vivia e Machado teve o privilégio de ter convivido e ser contemporâneo de muitos outros escritos, poetas e personalidades da história da cidade e do Brasil, como: João do Rio, Araripe Junior, Euclides da Cunha, Silvio Romero, Rui Barbosa, José Veríssimo, Luiz Gama, entre outros.

Como escrever era a sua vida, o que fez com grande vocação, além de escrever ficções também manifestava em seus contos e versos suas percepções e opiniões sobre a cidade, contexto social, relações e problemáticas ao seu redor.

---

[79] João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, sob o pseudônimo de João do Rio, viveu de 1881 a 1921. Foi jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo ficou conhecido como o repórter que "... conduziu à crônica de sua época, com sagacidade, ironia, fino espírito crítico e uma inegável simpatia pela massa anônima. (...) Em plena *belle époque* era preciso civilizar o Rio. Nessa onda de civilização urbanística é que João do Rio sai em busca da rua, ao ver o que está acontecendo, quem nelas está, quem está em qual rua, o que expressa cada uma delas, da elegante a mais miserável." (Rio, João do . *A alma encantadora das ruas*. Niterói: Imprensa Oficial. 2007.)

Principalmente com relação a lugares da cidade do Rio de Janeiro, à relações políticas e da escravatura. Transformava os seus pensamentos em palavras de forma sutil, "[a]pesar de não assumir de público sua condição de afro-descendente, nem adotar uma postura militante ou sectária, Machado de Assis encontra sempre meios para se posicionar contra a escravidão." (DUARTE, 2007, p. 47). Por se tratar de um momento e contexto social muito difícil, desde cedo aprendeu a agir de forma diplomática, caso contrário, não teria conseguido circular em tantos ambientes considerados de elite.

> "À trajetória do cidadão agrega-se o sucesso do escritor perante um público que, em sua grande maioria, estava longe de situar-se entre as classes populares. Desse modo, sua biografia mostra a ascensão de um afro-descendente, vindo das margens da estrutura social, para se aproximar da elite de seu tempo: imprensa, literatura, máquina governamental. Alguns desafetos atacaram esse "aburguesamento", que, para eles, corresponderia à assunção das práticas sociais e literárias dominantes. Afirmou-se, inclusive, que o uso de barba e bigode, quase obrigatório entre os homens de seu tempo, teria como objetivo o disfarce dos traços negróides. Isto sem falar dos polêmicos retoques para clarear a pele nos estúdios dos fotógrafos da época. Tais lugares-comuns, somados à ausência de um herói negro em seus romances, fundamentam em grande medida a tese do propalado absenteísmo machadiano quanto à escravidão e às relações interétnicas existentes no Brasil do século XIX." (DUARTE, 2007, p.8-9)

Durante muito tempo a sociedade não percebeu em suas entrelinhas e sutilidade a sua veia afro-descendente, sua identidade cultural próxima de sua herança africana. Talvez, seja possível afirmar tal indagação utilizando um poema de Semog:

> "**Ponto Histórico**
> Não é que eu / Seja racista... / Mas existem certas / Coisas / Que só os NEGROS / Entendem. / Existe um tipo de amor / Que só os NEGROS / Possuem, / Existe uma marca no / Peito / Que só nos NEGROS / Se vê, / Existe um sol / Cansativo / Que só os NEGROS / Resistem. / Não é que eu / Seja racista... / Mas existe uma / História / Que só os NEGROS / Sabem contar... / Que poucos podem / Entender." (SEMOG, in Cadernos Negros, n. 9)

Era bastante comum que as leituras de Machado de Assis fossem feitas pela elite brasileira (finais de século XIX e início do século XX) devido ao seu grau de

erudição e ao fato de que boa parte dos brasileiros, os que não faziam parte da elite, era analfabeta. A percepção da obra de Machado foi construída de acordo com esta classe social e "... antes de tudo, uma leitura e, como tal, uma construção, fruto do processo de recepção literária, e sujeita a contestações inúmeras." (DUARTE, 2007, p. 9). Ainda para este autor, aos leitores que sintetizaram uma leitura equivocada de Machado, também é possível acrescentar que lhes faltaram, utilizando e repetindo uma frase do poema *Ponto Histórico*, de Semog, a "história que só os negros sabem contar... e que poucos podem entender."

Além disso, se percebe na obra de Machado de Assis, principalmente em alguns contos, a sua predileção em descrever espaços da cidade do Rio de Janeiro, principalmente espaços populares, subúrbios, interiores, os morros e, coincidentemente, áreas da cidade por onde cresceu. Em algumas de suas obras se encontram bons exemplos e verdadeiras aulas de geografia da cidade do Rio de Janeiro com suas descrições das relações cotidianas do carioca, da paisagem, mas também das características sociais de lugares da cidade. Por exemplo, em *Conto de escola* no qual todo o movimento da personagem está em torno dos morros da região portuária, do bairro da Saúde e Gambôa, proximidades do mercado de escravizados, valongo, cemitério e porto dos desembarques de pretos novos: **Pequena África Carioca**[80]***.***

> "A escola era na Rua do Costa, um sobradinho de grade de pau. O ano era de 1840. Naquele dia ─ uma segunda-feira, do mês de maio ─ deixei-me estar alguns instantes na Rua da Princesa a ver onde iria brincar amanhã. Hesitava entre o Morro de São Diego e o Campo de San´tana, que não era então esse parque atual, construção de *gentleman*, mas um espaço rústico, mais ou menos infinito, alastrado de lavadeiras, capim e burros soltos. Morro ou Campo? Tal era o problema. De repente disse comigo que o melhor era a escola. E guiei para a escola. Aqui vai a razão." (ASSIS, 2002, p. 34)

[80] Região de grande concentração de africanos e seus descendentes no século XVIII, XIX e início do XX que abrangia, aproximadamente, o que hoje na cidade do Rio de Janeiro está representada pelos bairros da Saúde; Gambôa; Morros da Providência; Pinto e Santo Cristo; Central do Brasil; Campo de Santana; Praça Onze e Cidade Nova.

Neste trecho, o autor vai descrevendo uma área da cidade, mas talvez pela sua história sangrenta (por ter sido um mercado de escravizados), ou memórias que este possa ter de sua infância órfã, não se tornava o melhor lugar para se estar, ao menos na escola ele poderia esquecer o que poderia o incomodar. Ao mesmo tempo, esta área representava um local da cidade afastado das decisões políticas, área de pobres, descendentes de escravizados, mestiços, pouca ou nenhuma melhoria urbana, área dita insalubre pelas autoridades cariocas mais se parecendo com o que chamavam de campo. Naquela época, todos os lugares que se localizavam afastados ou fora do centro administrativo do Rio de Janeiro era considerado campo (zona rural ou sertão) ou área pantanosa. Característica que começa a mudar no século XIX, com o crescimento da cidade e o campo se tornando mais distante do centro. Machado de Assis assiste e convive com tais mudanças de uma cidade em expansão, mas ainda com pouca clareza de suas categorias espaciais, pouca infraestrutura. Mesmo assim, com algumas áreas definidas pela administração da cidade como sendo áreas impróprias e que no início do século XX se encarregam de criar projetos pra desocupá-las. Como foi o caso do Morro do Castelo (com seu desmonte) e área da Saúde (parte da Pequena África que com a campanha da Vacina e isolamento espacial a partir da ausência de melhorias na área se tornou pouco acolhedora). E, para Machado de Assis, um ser urbano, o campo só representaria descanso ou atraso. Para Gilberto Freyre (1982) esta dubiedade poderia estar relacionada ao que denominava “rurbano”, local entre o campo e a cidade, ou para estudos mais recentes, local ambíguo ou ruralidade.

> “... o Rio era uma cidade apertada, limitada pelos Morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição. Ocupava, entretanto, um chão duramente conquistado à natureza, através de um processo de dissecamento de brejos e mangues que já durava mais de três séculos. Além dos morros havia apenas alguns tentáculos, que se dirigiam aos “sertões” do sul, do oeste e do norte.
>
> Era também uma cidade em que a maioria da população era escrava. Quase que uma cidade de mercadorias. Poucos eram os trabalhadores livres, e reduzidíssima a elite

> administradora/militar/mercantil que lhe dirigia política e economicamente. A falta de meios de transporte coletivo e as necessidades de defesa faziam com que todos morassem relativamente próximos uns aos outros, a elite local diferenciando-se do restante da população mais pela forma ─ aparência de suas residências do que pela localização das mesmas." (ABREU, 1997, p. 35).

Abreu (1997), no trecho acima, o autor descreve muito bem o perfil do Rio de Janeiro que só passou por mudanças significativas com a chegada da Família Real e depois com as grandes reformas urbanas.

Por meio de seus textos, Machado de Assis deixa transparecer e torna central alguns lugares da cidade, consequência de suas andanças pelo espaço carioca. Em o *Jogo do Bicho* (1904), conto sobre Camilo, um rapaz que ocupava um dos arsenais do Rio de Janeiro (Marinha ou Guerra), pobre e solteiro, que ao passar um Natal no subúrbio do Rio, no Rocha, com amigos, conhece a sua futura esposa (se casam em 3 meses). Passam a somar ou dividir a pobreza, pois "[n]enhum tinha nada, ele, apenas o emprego, ela as mãos e a pernas para cuidar da casa toda, que era pequena, e ajuda a preta velha que a criou e acompanhou sem ordenado." (ROCHA, 2008, p. 167). Suas diversões eram a Ópera da Rua do Ouvidor, ou passeios pela Tijuca, às vezes Petrópolis. O fato é que o conto vai relatar o hábito ou vício no qual Camilo é acometido pelo jogo do bicho (ora ganha, ora perde), atividade carioca, do cotidiano da cidade. Atividade que surge no subúrbio e se espalha pela cidade, com todas as suas contradições e contravenções, ilicitudes que lhe atribuem e que perduram até os dias de hoje. Mas, que gera uma verdadeira cartografia retratada em muitos estudos geográficos cariocas envolvendo a política (inclusive políticas públicas), economia, cultura popular e até crimes (quiçá nacionais e internacionais). Contudo, desde que surge e até hoje, sua grande maioria de seguidores ou apostadores são os pobres e suburbanos cariocas. Qual o perfil dessa gente?

Em *Pai Contra Mãe* (1906), Machado retrata o fim de alguns ofícios, aparelhos e instituições com o final da escravidão. O ofício mais descrito por ele e que muito movimentava a cidade era o do Capitão do Mato, assim como os funileiros (de ferros que se aplicavam no rosto e pescoço dos escravizados fujões). Neste conto tem-se o Valongo e ruas da cidade sendo descritos com suas funções sociais da época. Mesmo que não seja explícito no texto. Mas, locais que

deixam de existir com o fim da escravidão. Assim como várias ruas da cidade que eram conhecidas por conta de seus pelourinhos (como no caso da Rua e Largo da Carioca). Contudo, o oficio que mais perdeu com o fim da escravidão foi o caçador de escravizados fugidos (que ao serem recuperados eram punidos e muitas vezes açoitados nos pelourinhos da cidade). Também ruas, como Rua do Parto, Rua da Ajuda, e por quê? O texto se desenrola em função de fugas de escravos e de um menino órfão. Essas ruas tinham como função social abrigar casas de recolhimento e roda. Normalmente as casas de recolhimento abrigavam meninas órfãs e mulheres abandonadas pelo marido ou despejadas de seus senhores; as rodas abrigavam todo e qualquer tipo de órfão. Em grande maioria; essas mulheres e órfãos eram escravizados, descendentes de africanos ou mulheres brancas acusadas de adultério. Fatos importantes e corriqueiros da organização socioespacial da cidade do Rio de Janeiro.

Já em algumas obras de Semog, a visão urbana de marginalização do negro na sociedade carioca é bem forte. Poeta e militante negro[81], Semog vai desenvolver uma postura de questionamento social mais expressiva do que Machado, até porque vive em um momento de maior abertura, mesmo que a violência e injustiças étnico-raciais sejam ainda muito grandes. Mas, nada se compara ao período de plena escravização do africano e seus descendentes.

Semog estende sua crítica aos guetos de várias partes da cidade que enclausuram o afro-descendente. Que não estão representados apenas pelos morros, comunidades e favelas, mas pela própria forma de viver dessas pessoas que é negligenciada por políticas públicas que melhorem suas condições de vida (lazer e trabalho) e suas circulações na cidade. A crítica de que a segregação na cidade é imposta pelas péssimas condições de manutenção dos lugares e de desrespeito às pessoas. Tal fato tendo como exemplos alguns bairros e meios de transportes da cidade que majoritariamente são ocupados e utilizados por afro-descendentes se encontrarem em estados de conservação tão deploráveis que nem com poesia é possível torná-los mais aprazíveis. No poema abaixo, isto é bem claro.

[81] Luiz Carlos Amaral Gomes, nascido em Nova Iguaçu, um Administrador de Empresas que sabe administrar muito bem a poética negra de um afro-descendente que escreve o que vê, o que todos vêem, mas que muitos fingem não enxergar. “O racismo que denuncia não é um elemento figurativo. Está na pele segregada, na boca amordaçada, na obrigatoriedade da perfeição, na consistência de que tudo à direita serve à esquerda e vice-versa (“para comprovar, tente ser negro e ser tudo”).” (ZARVOS, Prefácio, in: SEMOG, E. *A Cor da Demanda*, 1997, p. 8)

> **“Outras Notícias**
> Não vou às rimas como esses poetas / que salivam por qualquer osso. /Rimar Ipanema com morena / é moleza, / quero ver combinar prosaicamente / flor do campo com Vigário Geral, / ternura com Carandiru, / ou menina carinhosa / trem pra Japeri. / Não sou desses poetas / que se arribam, se arrumam em coquetéis / e se esquecem do seu povo lá fora.”
> (in Cadernos Negros: os Melhores Poemas, 1998, p.58)

Outra paisagem carioca muito expressiva, mas que passa despercebida se refere aos momentos e horários da conhecida sopa. Prática que se espalhou por toda a cidade sendo oferecidas para a população de rua, normalmente patrocinadas por projetos sociais desenvolvidos por organizações não governamentais (ONGs). Mais uma vez, a segregação social atuando, se não são todos pretos, negros e afro-descendentes, são quase todos que fazem fila e que seu estado de ser e de viver já foi tão depauperado pela pobreza, autoestima baixa, vícios, miséria, que são comparados a seres inanimados: a pedras, pelos olhos de muitos que passam e não enxergam, são como as pilastras dos arcos? E assim, a Lapa de Madame Satã e da boemia se transforma em pedras..., em pobreza e em tristeza.

> **“Fila de pedras**
> Na Lapa, bem embaixo dos Arcos, / pelas onze da manhã / começa a se formar / uma fila de pedras. / São trazidas e colocadas / por trapos e garrafas de aguardente, / que carregam gentes / com o coração da minha cor. / Pelas duas da tarde / a fila de pedras se transforma / em fila de pedras, tralhas e gentes / e o meu coração de gente, / já não é da minha cor. / É todo de tralhas e pedras e trapos e aguardente... / Não sou mais observador, / sou a fila, sou a dor, / sou a disputa, sou a desdita / que não houve / entre classes sociais. / Perto das quatro horas, / quatro e meia, / na fila de pedras, / só tem gente / ... cabisbaixa, mas é gente. / É quando chegam umas freiras, / vestidas de branco e azul e turbantes, / e com calmos semblantes, / distribuem uns papeizinhos / que valem a janta, a sopa / e a fila de pedra, toda feliz, / se dispersa pela Avenida Mem de Sá. / Eu me sinto rocha e abismo.” (SEMOG, 2010, p. 62)

E, ainda pela Lapa e por suas calçadas...

> **“Nas calçadas da Lapa**
> Tem dias que olho / os negros espalhados /pelas calçadas da Lapa / (Sou eu? Sou eu?) / bêbados, fétidos, / com os culhões

> vazando /pelas calças rasgadas... / (ai de ti Zumbi! Ai de ti Zumbi!). / E ficam ali alheios de toda a guerra / e ficam ali alheios de toda a cor / com suas mulheres negras, amulatadas / amamentando filhos negros, amulatados, / com os olhos minguados assim, / e os seios sujos e flácidos / e a moeda, a caridade / o olhar dos brancos / o meu olhar sem dor sem fúria. / A cachaça, os restos de tudo. / (Sou eu! sou eu!) / Tem dias que não consigo / levantar da calçada / para ir numa reunião / dessas entidades negras... / e nas vezes que vou, / não vou todo. / Metade de mim fica lá, / nas calçadas da Lapa. / Mas é nas entidades negras, / no movimento negro, / que sinto um sopro, uma fé, uma proteção. / Eles escrevem documentos e mais documentos para os partidos, / para o presidente, até para o exterior. / Sinto que sou um elo / e é possível ser negro / só não consigo escapar das calçadas da Lapa. / Valei-me de ti Zumbi, valei-me." (SEMOG, 1997, p. 132-133)

Apesar da dor e da "cor da demanda" encontrada na Lapa, Semog considera este lugar sua própria albumina ao dizer: "Eu amo a Lapa e seus mistérios / como um jogador de sinuca / ama a bola da vez. (...) a Lapa é minha, / com a sua exuberância de tudo, / em Geraldo Pereira, Carmem Miranda, / Madame Satã, Vera, Zuzu e Glorinha. (SEMOG, 1997, p. 119).

Partindo da Lapa para outro cenário da paisagem carioca e mais uma vez é a pobreza que assola o negro. Uma pobreza que foi construída socialmente mesmo que diante de uma história que é sua, como a formação e construção desta cidade, como a de patrimônios construídos por seus pares. O Passeio Público, todo construído por mãos escravizadas e obras de um dos mais importantes escultores afro-descendentes do século XVII, o mestre Valentim. Mas o par é com a pobreza e não com a riqueza de sua história contada a céu aberto, mas despercebida pela ignorância de desconhecer seu próprio passado. Este poema é uma descrição do que é vivido por tantas crianças negras que nascem e morrem na rua. Desconhecem o que significa uma cama, uma mesa, um banho em um banheiro, um quintal. Alguns sobrevivem se tornam adultos, continuam na rua e renovam o ciclo de moradores de rua. Um poema-denúncia, assim como outros poemas de Semog.

> **"Destinatário**
> Esse moleque forjado em pé, / no bucólico Passeio Público, / aos pés de uma escultura / de mestre Valentim, / veio dum gozo apressado, / curra de amor por dois iguais, / entre beijos de jujuba e amendoim. / Nem ao menos estava igualado / entre o aborto e o descaso, / no bucho da mãe foi afogado / tomou banho de

> buchinha, / foi até estiletado, mas nasceu. / Nasceu bolado, / aloprado / e ainda assim sorriu / com a cor da pele inteira. /Viveu subnutrido, subservido, / subtraído, subdetudo e embora fosse / não se soube subversivo. / Salvou-se com o colostro / e todo aquele subamor / com gosto de tiner, / maconha e bala de coco. / Cresceu por ali mesmo, / ouvindo tiro de polícia, / esculacho de malandro, / rapa fora de comerciantes / e moças de seguranças. / Assim, num repente, se fez / pivete marrento, cabuloso, / e sem saber já pilotava uma magrela / e também a nau da dor... / Ferido, ferido, perdeu, perdeu / a mãe com três facadas, / duas delas nos pulmões, / quis encarar bicho solto / mas levou uns bofetões. / Agora está moço feito, / tem doze conflitos com a lei, / foi esse o jeito que teve / pra poder dar o seu jeito / em tudo que a vida fez. / E olhando assim ninguém diz, / o moleque já quebrou mais de seis." (SEMOG, p. 65, 2010)

De um Rio de Janeiro, de um período colonial, cidade porto de chegada de africanos escravizados e questionados por Machado de Assis. Do passado até os dias atuais, o que se tornou quase imutável foi este estado de miséria e pobreza, de segregação, de insalubridades e de falta de políticas públicas sérias de mudança de um grupo social tão numeroso (que sempre o foi). Pessoas que foram escravizadas, depois seus descendentes mantidos na marginalidade e que em certos momentos se sentem sem pertencimento e até expulsos de sua própria cidade, mais ainda, expulsos da cidade que seus ancestrais construíram, sem direito a heranças. Ou talvez, a única herança seja a criação social imposta de marginalidade e pobreza. Algo bem retratado no poema a seguir.

> **"Voltando de Gramacho pela Linha Vermelha**
> A cidade cresceu ao meu redor / e agora me devora pra fora, / como acontece com um botão / na casa de uma camisa. / Mas sou um negro insurreto, / que não se dobra aos infernos / que me oferecem. / Estou cercado por deveres, / obrigações, tensões urbanas / e municipalistas, / que sufocam a minha lógica tribal. / Mesmo vivendo isto, / com essas coisas tão naturais / não consigo ser cidadão. / Às vezes me respingam / manchas de sangue, noutras, / multas, e impostos, e juros, / e crianças mortas. / Muitas crianças mortas / na lama dessa democracia. / Enchentes, roubos, gente cão, / e filhos aspirados por essa / ideologia global. / Ainda assim, dia desses, / peguei um por do sol com uma lua tão linda, / ali pelos lados da ponte Rio Niterói, / que até Deus se assombrou / com a emoção que expressei, / só com esse restinho de gente guardado dentro de mim, / que não sabia que estar viva. / Eu sou um desses homens / que cuida da casa, das crianças e da mulher. / Já sei me libertar, só não preciso saber / para que ser livre." (SEMOG, p. 70, 2010)

Finalizando:

> "**Carioca do Rio**
> Tudo começou em janeiro / que adentrando a baía, / exato num dia primeiro, / um português navegante / disse tão deslumbrado: / vejam é o Rio de Janeiro!. /
> (...)
> Não acabou pois tem povo, / Capoeira, congada e rosário, / tem gente com gente firme / com seu próprio imaginário, / inclusive com os rebolados / das negras, mestiças, dançantes, / daqueles bem assanhados, / que saudando o menino Jesus / saíam nos ranchos de reis / e com as ancas provocantes / enfureciam a sinhá branca / enlouqueciam o português. /
> (...)
> Mas é nesse Rio de Janeiro, / a cara do Brasil inteiro, / que ferve a luz de vida / que torna tudo encantado. / E por mais que não se queira, / mesmo com o racismo / e suas razões de desdita, / o povo se faz ruptura, se faz luta / e renasce nas próprias premissas. /
> (...)
> É esse Rio de Janeiro, / a cara do Brasil inteiro, / fervendo cheiro de vida / que torna tudo encantado, / e por mais que não se queira, / sempre surge uma maneira, / para viver toda a fissura / e de mandar algum recado." (SEMOG, 2010, p. 93-100)

Feições, pessoas e momentos do Rio de Janeiro que aparecem de forma tão impactante nas palavras de Semog, os mesmos já haviam sido retratado antes, de alguma maneira, por Machado de Assis. O vício, drogas e pobreza que existe em *O Jogo do Bicho* retorna em *Destinatário*, *Fila de Pedras*, *Nas calçadas da Lapa*, e da mesma maneira: destruindo a vida em família. Assim como, o subúrbio de *O Jogo do Bicho* retorna em *Outras notícias.* Se existe um panorama da cidade e descrição de lugares cariocas em *Conto de escola*, se nota algo parecido em *Voltando de Gramacho pela Linha Vermelha*.

O único inconveniente encontrado nisto tudo é saber que se alguns dos elementos da paisagem carioca de Machado de Assis retornam em Éle Semog, e de forma tão forte, significa que o problema não foi resolvido, talvez até mesmo ampliado pelo fato de que não estamos mais no século XIX! "É nesse Rio de Janeiro, / a cara do Brasil inteiro, / que ferve a luz de vida / que torna tudo encantado." (SEMOG, 2010, p.99)

Enfim, uma breve viagem por lugares e espaços cariocas através de Machado de Assis e Éle Semog.

4. Considerações finais

Assim, se encerra este trabalho que pretendeu ser mais uma tentativa de reflexão sobre a geografia dos pensamentos e as palavras dos lugares expressos por meio de uma perspectiva da herança africana que existe no Brasil, seja nos patrimônios que foram deixados historicamente e que são encontrados espalhados pelos lugares (reconhecidos ou não pela sociedade) ou como marcas de memória. Contudo, uma herança africana ainda viva e presente.

Em ambos autores, a cidade do Rio de Janeiro é descrita a partir de suas percepções afro-descendentes com as devidas proporções e diferenças, tanto de época como de postura social. Viveram em momentos e em contextos sociais diferentes, ou seja, na cidade própria da geração de cada um. Mesmo assim é possível juntá-los neste trabalho e perceber características da cidade do Rio de Janeiro ao ler alguns contos de Machado de Assis é como se pudesse voltar no tempo, em finais do século XIX, já na poesia de Éle Semog é o Rio de meados do século XX e início de XXI. Ou seja, temos nesta comparação a ruptura de momentos singulares, mas a continuidade temporal e contextual. Ou seja, esses autores estão ligados por sua herança africana, pela Geografia e pela Literatura.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro.*Rio de Janeiro: IPLANRIO. 1997.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A Cidade.* São Paulo: Contexto. 8. ed., 2008.

COSTA, Pedro Pereira da Silva. *A vida dos grandes brasileiros: Machado de Assis.* São Paulo: Editora Três. 2001.

CUNHA, Alecsandra Santos da. Literatura, poesia e as diversas linguagens da Geografia. In: *X ENPEG/Porto Alegre*. 18p. 2009. Trabalho Completo. Disponível em: <http://www.agb.org.br/XENPEG/artigos/GT/GT5/tc5%20(64).pdf> Acesso em: 23/02/2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afro-descendente*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida. 2. ed., 2007.

FREYRE, Gilberto. *Rurbanização: que é?* Recife: Editora Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1982.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* Juiz de Fora: Editora UFJF. 2005.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos.* Belo Horizonte: Autêntica. 3. ed., 2009.

RIO, João do. *A Alma encantadora das ruas.* Niterói: Imprensa Oficial. 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Contos de Machado de Assis: Política e Escravidão.* Rio de Janeiro: Record. v.5, 2008.

SEMOG, Éle. *Tudo que está solto*. Rio de Janeiro: Letra Capital. 2010.

_____. *A cor da demanda*. Rio de Janeiro: Letra Capital.1997.

SILVA, Rosemere Ferreira da. Severo D'Acelino e a produção textual afro-brasileira. *Revista África e Africanidades.* 2008. mai., n. 1, Ano 1. 13p. Disponível em: <http://www.africaeafricanidades.com/documentos/Severo_%20DAcelino_e_a_producao_literaria_afro-brasileiradoc.pdf> acesso em 06/05/2011.

A CRIOULIZAÇÃO RELIGIOSA AFRO-BRASILEIRA EM *"O LEQUE DE OXUM"*, DE CARLOS VASCONCELOS MAIA

Guilherme Enéas Lima[82]

RESUMO

Quanto à percepção dos resíduos africanos na mentalidade coletiva brasileira, é notório o destaque atribuído ao escritor Jorge Amado, que permeou a sua criação literária com elementos inquestionáveis da cultura negra, reconhecendo assim, sua extraordinária contribuição para a formação do nosso povo. Não menos importante, todavia ignorado pela maioria, apresenta a mesma linha temática Carlos Vasconcelos Maia, contista baiano detentor de uma vasta obra artística acumulada em quarenta anos de produção. Intensamente ligado à terra de origem e defensor ávido dos seus costumes e tradições, tem consciência do hibridismo cultural que a sustenta. Portanto, partindo desse esteio, restringiremos nosso trabalho mediante análise da forte presença do elemento religioso afro-baiano na escrita do autor em questão, especificamente na narrativa *"O leque de Oxum"*. O título já se mostra bastante sugestivo ao que encontraremos no contexto: a inserção mitológica dos orixás como fio condutor da trama. O processo de adaptação, sincretismo e transformação da fé imigrante, desde os primeiros sacerdotes escravizados e "arrastados" ao território nacional, trouxe ao candomblé incorporações outras, nem piores nem melhores, apenas distintas. Por fim, a presença de um protagonista sueco, estranho a tudo que envolve a *crença anímica da Natureza* já modificada no país como aludido anteriormente, o seu respectivo deslumbramento às gradativas descobertas e a irresistível atração pela figura feminina partícipe do misticismo, confirma simbolicamente que os povos estão em constante interação sócio-cultural, anulando a ideia de autossuficiência, isolamento e estagnação.

Palavras-chave: Crioulização; Residualidade; Hibridismo Cultural; Mitologia dos Orixás; Candomblé; Religião Afro-Brasileira.

Iniciaremos o presente artigo explicitando o que porventura simboliza o termo crioulização inserido no título do estudo em questão. Édouard Glissant, antropólogo, filósofo, poeta, romancista e ensaísta caribenho, em sua *Introdução a uma poética da diversidade*, afirma que a primeira característica das Américas se estabelece na tripartição das mesmas em espécies compostas por certas particularidades, porém profundamente confluentes: a *Meso-América* – dos povos autóctones, que sempre lá permaneceram; a *Euro-América* – dos povos oriundos da Europa e que preservaram em solo americano seus usos, costumes e tradições (Quebec, Canadá, Estados Unidos e uma parte cultural do Chile e da Argentina); a *Neo-América* – dos povos de origem africana, predominantes no

[82] Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: guilhermeneas@hotmail.com

povoamento desse espaço (Caribe, nordeste do Brasil, Guianas e Curaçao, sul dos Estados Unidos, costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, e uma grande parte da América Central e do México). Observa ainda que as ligações entre os três tipos de América apresentam um considerável crescimento nos continentes e ilhas envolvidos e atribui importante destaque à *Neo-América* que, concomitantemente, vem absorvendo empréstimos e influenciando as outras duas, bem como direcionando ao mundo inteiro tal processo de crioulização:

> A tese que defenderei é a de que o mundo se criouliza. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos permitem dizer – sem ser utópico e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis. E essa mutação dolorosa do pensamento humano que eu gostaria de decantar com os senhores. (GLISSANT, 1996: 18).

Acerca da presença estrangeira nas Américas, Glissant designa três tipos de "povoadores": o *"migrante armado"* ou *"migrante fundador",* que chega por intermédio das navegações, munido de armamento e impondo sua cultura; o *"migrante familiar"* – civil que chega de forma amistosa com seus costumes e povoa grande parte das Américas do Norte e do Sul; e o *"migrante nu"* – aquele que foi arrastado ao novo continente, podado no seu direito à liberdade, tornando-se peça capital ao sistema econômico de então: "o tráfico de africanos". Este último marca presença forçada na *Neo-América* que comporta o Brasil, as costas caribenhas, ilhas e sul dos Estados Unidos, onde a realidade crioula se fixa através da escravidão, da opressão e da proibição quanto ao exercício natural de seus costumes. Diferente dos povos migrantes europeus que aportam:

> "com suas canções, suas tradições de família, seus instrumentos, a imagem de seus deuses, etc, os africanos chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro é o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se

> encontra dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua." (GLISSANT, 1996: 19).

Destarte, a manifestação de tudo aquilo que acredita intrínseco à negritude lhe será unicamente permissível por via memorialista, pela sobrevivência dos resíduos na mentalidade coletiva, em mecanismos de adaptações e transformações:

> Ele recompõe, através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos. [...] Ora o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagem crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é reconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. [...] O pensamento do rastro/resíduo é aquele que se aplica, em nossos dias, da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos do sistema." (GLISSANT, 1996: 19-20).

Semelhanças ao anteriormente referido encontramos na *teoria da residualidade*, desenvolvida pelo Professor Doutor Roberto Pontes[83], em "Uma desleitura d'*Os Lusíadas*" lançado na Revista *Escrita* III – PUC-Rio, 1997, e em sua tese de doutorado "O jugo de duplos na poesia de Sá-Carneiro". Rio de Janeiro: PUC, 1998. Assim esclarece os princípios do seu raciocínio em entrevista concedida no ano de 2006[84]: "(...) o *residual* aparece na obra sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material utilizado. (...) porque a *residualidade* se dá no plano da mentalidade e não do simples texto." (PONTES, 2006), em outro momento acrescenta: "(...) o *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova." (PONTES, 2006).

---

[83] Profissional em pleno gozo de suas atividades acadêmicas pela Universidade Federal do Ceará - UFC, compondo o corpo docente do curso de Letras / Literatura em todos os níveis oferecidos.

[84] *Reflexões sobre reidualidade*. Comunicação na Jornada Literária "A residualidade ao alcance de todos". Em forma de entrevista concedida à Ms. Rubenita Moreita, nos dias 5 e 14 do ano de 2006.

Na mesma entrevista, o poeta e ensaísta Roberto Pontes postula que a ideia principal da teoria está no conceito da *residualidade*, entretanto o mesmo se estabelece pela interseção de outros pressupostos e que, se tivesse de escolhê-los em grau de importância, em destaque na primeira posição colocaria a definição já referida, acompanhada pela concepção de *cristalização*: "A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma" (PONTES, 2006); sequencialmente apareceria a noção de *mentalidade*: "A *mentalidade* tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades, redunda numa *mentalidade coletiva*. E essa *mentalidade coletiva* é transmitida através da História. Por meio da *mentalidade dos indivíduos*, a *mentalidade coletiva se constrói*. E esta última é transmitida desde épocas remotas, e mesmo remotíssimas a épocas recentes." (PONTES, 2006); e, finalmente, surgiria o que se concebe por *hibridismo cultural*: "(...) é a expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. (...) se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. (...) composto de materiais de natureza diversa." (PONTES, 2006).

Conduzidos pela fundamentação teórica a pouco sintetizada, estabeleceremos relações pertinentes ao que concerne, especificamente, o elemento religioso afro-brasileiro no conto *"O leque de Oxum"*, de Carlos Vasconcelos Maia (20 de março de 1923 – 14 de julho de 1988). O autor do corpus escolhido para análise pretendida, embora desconhecido da grande massa leitora, foi de extrema importância para a consolidação do Modernismo no seu estado natal, ao lado de Darwin Brandão, Cláudio Tuiuti Tavares e Wilson Rocha – renomada geração de autores da revista *Cadernos da Bahia*. Consagra-se o maior contista de então e acumula respeitável obra em quarenta anos de produção, intercalando contos, crônicas e novelas.

A noção de hibridismo cultural e as respectivas transformações oriundas da absorção recíproca de informações e experiências já se apresentam nas primeiras linhas do conto em exame, quando o inominado narrador-personagem

descreve as mudanças vislumbradas na Bahia após vinte anos de ausência, embora o faça de forma pessimista e discordante:

> "E a atmosfera colonial do Brasil e tão tipicamente baiana, cedia a uma arquitetura falsamente funcional que o clima repudiava. Assim também os seus costumes. As coisas mais puras de seu povo sofriam adulteração em sua nobreza. E a inviolabilidade dos ritos negros, da religião, tinha-se quebrado." (VASCONCELOS, 2006: 35).

Ao percorrer as ladeiras de Salvador com intenso saudosismo do inalcançável outrora, relembra que precisou interromper a prática religiosa do candomblé por motivos profissionais que o fixaram em São Paulo, não podendo assim, confirmar o título de ogan[85] a que fora elevado. Consequentemente a esses pensamentos, surge-lhe carinhosa lembrança da ialorixá[86] de quem tomou "a bênção e governava como rainha o seu vasto e poderoso axé[87]." (VASCONCELOS, 2006: 36). Tece, então, conjecturas prováveis ao seu paradeiro: questionando-se sobre ainda poder encontrá-la com vida, se continuaria exercendo as funções místicas do candomblé e/ou se permaneceria como dona de uma barraquinha comercial no centro citadino. Resolve cessar tais dúvidas, tencionando reencontrá-la no edifício do Mercado Modelo, onde, dantes ganhava a vida honestamente, sem precisar tirar proveito financeiro da missão que o candomblé prazerosamente lhe imputava, mostrando-se veementemente contrária ao que ousavam fazer os inúmeros pseudorrepresentantes dos orixás espalhados pelas ruas soteropolitanas; charlatães, descarados enganadores da crente massa que deles pretendiam auxílio religioso:

> "A Tendinha de Oxum[88] continuava no mesmo ponto, apertada entre outras barracas, no sábado cheio de sol. [...] E colares de todas as cores, pulseiras de todos os feitios, figas de toda sorte, contas de todos os santos, conchas e búzios, estrelas e cavalos-do-mar, agogôs[89] e exus[90] de ferro, adjás[91], paramentos, armas,

---

[85] Administrador do candomblé. Membro da diretoria da sociedade que zela pelos interesses da "Casa".
[86] Mãe-de-santo, zeladora de um terreiro de candomblé.
[87] Força, energia, valor. Também denominação aos "terreiros" de candomblé mais "fortes".
[88] Adotado e cultuado em todas as religiões afro-brasileiras, é o Orixá feminino das águas doces dos rios e cachoeiras, da riqueza, do amor, da prosperidade e da beleza. Na Bahia, é sincretizado com Nossa Senhora das Candeias ou Nossa Senhora dos Prazeres.
[89] Instrumento de ferro, com duas campânulas de sons diferentes, onde se bate com uma baqueta, também de ferro. Acompanha os atabaques e a cabaça, nas festas de candomblé.

> símbolos e ochés[92] da religião, obis[93]. [...] emoldurada de cheiros e cores e formas, Senhora cheia de compostura e dignidade. Era a mesma Senhora que eu deixara há vinte anos, apenas um pouco mais gorda e grisalha. No rosto, a expressão intacta de autoridade, a luz enérgica dos olhos, a força inteligente da testa e a bondade na boca.
> - Bênção, minha mãe.
> Os olhos vivos e jovens, a me fitarem penetrantemente, procurando socorro na memória, o rosto por fim iluminado pela surpresa:
> - Entre, meu filho." (VASCONCELOS, 2006: 37-38).

A personagem acima descrita é de extrema importância para o desenvolvimento da narrativa, pois carrega em si as motivações responsáveis por inserir novamente o narrador-personagem no seio da religião afro-brasileira, servindo desse modo, como elo às duas histórias complementares do conto:

> "- Se fosse lá em casa eu estaria aqui, homem? Estava, mas era recolhida, fazendo as obrigações. Hoje sou convidada, vou para festa dos eguns.
> Era uma palavra mágica para mim. Minha imaginação enriqueceu-se, a memória retornou anos atrás. [...]
> Conversas de eguns que eu nunca vira, a cujas cerimônias não pudera assistir, aureoladas de histórias que me causavam arrepios.
> - Será que desta vez? ...
> Não precisei acabar o pensamento:
> - Claro que sim. Você não foi suspenso lá em casa? Posso dizer sem gabolice, que a festa é muito minha." (VASCONCELOS, 2006: 39-40).

Em solo baiano, a fé crioula há muito se apresenta cristalizada, desde o sincretismo religioso dos migrantes escravizados como subterfúgio à prática de seu verdadeiro culto, passando pelo fetichismo indígena e chegando às duas espécies de candomblé que hoje são preponderantes: o *"culto aos orixás"* e o *"culto aos eguns"*. O primeiro se realiza em qualquer "casa", que traga em si referências de qualquer "nação": keto, gêge, banto, angola, etc. Enquanto o outro só acontece em selva de difícil acesso, nos arredores da ilha de Itaparica. As características marcantes dessa dualidade mística afro-baiana bem como suas

---

[90] Orixá da comunicação, senhor dos caminhos. É o primeiro a ser reverenciado nos rituais.
[91] Pequeno sino cerimonial. Campânula de metal com duas ou mais bocas tocadas pelo pai ou mãe-de-santo, nas cerimônias rituais a fim de facilitar o transe dos filhos de santo.
[92] Signos, símbolos dos orixás de candomblé.
[93] Coquinhos originários da África, de quatro ou seis bandas. Indispensáveis para a adivinhação da sorte e para os "boris" – espécies de cerimônias de candomblé.

principais distinções são recorrentes no desenvolvimento do enredo, apresentadas ora pelo narrador ora pela ação das personagens:

> "- Ainda vamos andar um bocado. O culto aos babás, aos eguns é diferente do dos orixás. As festas aos orixás são francamente públicas. As dos eguns são íntimas, fechadas. Se o barracão fosse aqui na praia, toda a gente, moradores e veranistas, se acharia com o direito de entrar. Por isso o barracão fica no meio da ilha, isolado e escondido." (VASCONCELOS, 2006: 43).

Em analogia esclarecedora, os orixás correspondem aos santos cristãos ou aos deuses da mitologia clássica, alguns foram criaturas humanas em destaque vital e que se santificaram após a morte. Ao passo que os eguns poderiam, grosso modo, simbolizar o "espírito", a "alma" daqueles que outrora participaram da seita e que transcenderam em busca de outros planos, não mais o concreto. Os orixás materializam-se nas "ialorixás" ou nas "iaôs" (filhas-de-santo), desde muito cedo, cuidadosamente preparadas para o sacro ofício.

> "Reparei que, além dos adornos litúrgicos que ela, como ialorixá, deveria permanentemente trazer consigo, rutilava de colares e pulseiras. E em vez de vestido simples, cobria-se de roupas vistosas, bata rendada, torço de seda, colorida saia de cetim." (VASCONCELOS, 2006: 39).

> "Voltei à Tendinha de Oxum e à Senhora rodeada da comitiva: seu filho Didi, servidor de Ossãe[94], três alabês[95], mais cinco mulheres a beijar-lhe a mão: a dagã[96] e a ossi-dagã[97], de sua idade, vestidas com o mesmo aparato embora sem igual quantidade de adornos. As outras eram iaôs de sua casa, uma de Xangô[98], outra de Iansã[99], a última de Oxumaré[100], todas vestidas a caráter, as

---

[94] Orixá das ervas, das plantas medicinais. Seria de ambos os sexos assim como Oxumarê, segundo alguns pesquisadores seis meses seria homem e seis meses seria mulher.
[95] Tocadores de atabaques no terreiro. Aqueles que cantam pontos de Candomblé.
[96] Ajudante da Iyamorô, é a mais velha das duas filhas encarregadas de despachar o padê de Exu.
[97] Popularmente conhecida por Sidagã, é uma das duas filhas ajudantes da Iyamorô encarregada de despachar o padê de Exu.
[98] Foi o quarto rei lendário de Oyo (Nigéria, África), tornado Orixá de caráter violento e vingativo, cuja manifestação é o fogo, o Sol, os raios, as tempestades e os trovões. Teve várias esposas, destacando-se: Oyá, Oxum e Obá. Comparado a São Jerônimo no catolicismo.
[99] É um orixá cuja figura, no Brasil, é sincretizado com Santa Bárbara. Nas lendas provenientes do candomblé, Iansã foi mulher de Ogum e depois de Xangô, seu verdadeiro amor, que a roubou para si. Seu nome é um título que recebeu de Xangô e faz referência ao entardecer. Portanto, Iansã pode ser traduzido como a mãe do céu rosado ou a mãe do entardecer. É a senhora dos ventos.
[100] Orixá do arco-íris encarregado por suprir com água o Orum (céu). Na Bahia, Oxumaré é sincretizado com São Bartolomeu.

> cores de seus orixás preponderando distintamente em seus trajes." (VASCONCELOS, 2006: 41).

Já os eguns não necessitam de intermediários para "descer", entretanto poucos são os mortais que possuem permissão para vê-los. Denominam-se "babás" e não estão sempre presentes às celebrações religiosas. Mesmo sendo inumanos, incorpóreos e superiores, os "babás" dos eguns são orgulhosos e vaidosos. Quanto mais enfeitadas e excêntricas são as roupas que lhe são ofertadas, mais satisfeitos se mostram, embora não se considerem devedores de favor algum: "Pedi uma graça a Babá Olukotum, ele me fez o favor de atender. Ofereci-lhe uma roupa e vou lhe pedir a presença. É um babá muito autoritário, orgulhoso e importante. Há trinta anos que não desce." (VASCONCELOS, 2006: 40).

Também na narrativa, os dois cultos sofrem contato inusitado quando do convite recebido pela ialorixá Senhora a participar da festa dos eguns como homenageada, levando consigo todo o seu cortejo. As duas tradições se misturam numa belíssima apoteose à crença ancestral mediante som de instrumentos musicais e dialetos africanos. Isso demonstra que mesmo as crenças africanas tendo alcançado distinções inúmeras em território brasileiro, as transformações ainda se processam na permuta das tradições e características intrínsecas a cada tipo surgido ao longo dos anos, portanto não se finda como ação acabada:

> "O padê[101] iniciava-se. Mulheres vestidas de branco puseram-se a dançar em redor da vela acesa, movimento de pernas, braços, mãos, ancas e cabeça, variando de acordo com o ritmo dos atabaques. Mulheres, mais de cinquenta, de torço, de bata, saia rodada, e pele negra ou mulata destacando-se das roupas alvas. Velhas adultas, adolescentes, gordas, magras, altas, baixas, dançavam com harmoniosa exatidão, graça e elegância. 'Oh! Exu, mensageiro entre os homens e os deuses, protegei-nos com sua interferência, recomendai-nos aos eguns, que eles desçam em paz, tolerantes e sábios; impedi as desavenças entre vossos servidores, propiciai alegria a todos e, em particular, a esta festa, feita com fé, amor, obediência'. Terminando o padê, os atabaques calaram-se. As mulheres sentaram-se. Os alabês descansaram. Depois de pequeno intervalo começou uma ladainha vibrante,

[101] O Padê de Exu é um ritual executado antes de qualquer cerimônia interna ou pública do Candomblé.

> puxada pelo eiedun[102], respondida pelo coral dos homens e das mulheres. Era em dialeto africano, melodia em Kêto, de vibrações e tonalidades musicais embevecedoras. Os atabaques soavam fracamente, em segundo plano. Quando a ladainha se finou, ardente silêncio se fez. [...] os atabaques voltaram a bramir: e o babá pôs-se a dançar com impressionante vigor e soberba masculinidade. [...] Mansamente como entrara o babá flutuou até o dossel, sentou-se num trono e dali pôs-se a articular sons, para mim ininteligíveis, que o eiedun ou a ialorixá iam decifrando para todos " (VASCONCELOS, 2006: 47-51).

Da segunda parte do conto *O leque de Oxum*, registramos a curiosa presença do migrante sueco Undset, um antinazista que viaja o mundo durante o armistício que, naquela ocasião, devastava a Europa. Numa dessas excursões como piloto de um cargueiro, aportou em Salvador, permanecendo em terra firme por dez dias, tempo suficiente para se permitir enfeitiçado pelos encantos nativos:

> "- E aqui sentei praça, como o povo costuma dizer. Como você vê, história banal, sem drama, nem mistério. A história de um homem simples que por acaso realizou o seu mais caro sonho da juventude, identificando-se com a beleza da natureza, o amor com as mulheres e a paz entre os homens." (VASCONCELOS, 2006: 65).

De início, alheio ao que signifique verdadeiramente a crença afro-brasileira dos candomblés, Undset, aos poucos, percebe-se inserido nesse contexto religioso devido à forte atração sentida por Matilde, uma ialorixá filha de Oxum. Porém precisará disputá-la com Xangô, esposo de Oxum, que exige de sua ialorixá dedicação exclusiva ao culto. Undset é vencido pela entidade, que leva-lhe a amada de forma fantástica, transformando-a no próprio orixá Oxum e deixando-lhe somente o leque de ouro[103] em cachoeira de água doce, localizada nos domínios de sua fazenda:

> "Matilde lhe ensinava o dialeto africano, toques, cantigas e histórias. Sentia-se num mundo extraordinariamente agitado e colorido, cheio de preconceitos, fundamentos e quizilas. Por isso compreendia o combate travado no espírito da amada. Juntos, os dois tudo fizeram para acalmar os caprichos e os ciúmes de Xangô. Undset ofereceu-se para se casar com Matilde sem tirá-la de seu axé. Ela viveria metade do ano em Barro Vermelho e, em

[102] Um dos ojés elevado a zelador da seita.
[103] Adorno feminino de cabeça usado pelo orixá Oxum. Às vezes feito de latão, embora sempre dourado.

> Brotas, todo o tempo do seu ciclo de obrigações e festas. Mas de nada adiantaram penitências, preces, sacrifícios, despachos e boris. Xangô não recebera, Exu ignorara as imolações, de galos, de bodes e carneiros, tapara os ouvidos a todos os rogos." (VASCONCELOS, 2006: 86).

Envolto ao deslumbramento ocasionado pelas descobertas internalizadas quando ainda desfrutava a presença da ialorixá Matilde e o prosseguimento da prática religiosa após a morte da mesma, Undset torna-se um autêntico iniciado ao culto do candomblé afro-brasileiro. Assim, diante do singular encontro cultural arrolado na narrativa, esse migrante europeu representa simbolicamente o homem condicionado à mutação comportamental – processo estabelecido através de vias opostas, embora indubitavelmente complementares, onde, em concomitância, o ser funciona como depositário do que lhe é estrangeiro, bem como propagador das fontes que lhe são inerentes. Por fim, ao deslindarmos fundamentos teóricos na ficção proposta para esse estudo, constatamos e reafirmamos o dito em todo transcorrer do desenvolvimento: que a humanidade caminha para a *crioulização*, ou seja, o mundo contemporâneo vem destruindo as fronteiras do que se pretendia equivocadamente impenetrável e decretando a interdependência dos povos.

> "Ainda bem não me refizera da surpresa com a entrada brusca dos ojés[104], outra maior assaltou-me: entre eles havia um que era branco de cabelos louros, branco de olhos azuis. [...] à luz dos bibianos ele me parecia um deus. E tinha a estampa de um deus, o rosto duma nobreza serena, os traços duma perfeição excepcional." (VASCONCELOS, 2006: 50).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

MAIA, Vasconcelos. *O Leque de Oxum e Algumas Crônicas de Candomblé.* Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2006.

PONTES, Roberto. *"Lindes disciplinares da Teoria da residualidade".* Fortaleza: mimeografado, [s/d].

[104] Guardiões de Ogum. Seus sacerdotes.

PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. In: *Literatura e Memória Cultural - ANAIS. vol. II. 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*: Belo Horizonte, 1991.

_____ *Reflexões sobre reidualidade*. Comunicação na Jornada Literária “A residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura – UFC, Fortaleza, julho de 2006. Em forma de entrevista concedida à Ms. Rubenita Moreita, em 05/06/2006 e 14/06/2006.

POLIGAMIA: UMA PRÁTICA ANCESTRAL SOB ÓTICA DIFERENTE – UM ESTUDO DE *NIKECHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA.*

Haissa de Farias Vitoriano Pereira[105]

> *"Olhei para mim e para as outras mulheres. Percorri a trajectória de nosso ser, procurando o erro da nossa existência. Não encontrei nenhum. Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta. A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel as aspirações da mulher no campo afetivo para que o mundo as veja, conheça e reflectia sobre elas. Se as próprias mulheres não gritam quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem, ninguém o fará da forma como elas desejam."*
>
> Paulina Chiziane

Resumo

Esta pesquisa centra-se no estudo da escrita da autora africana, Paulina Chiziane, nascida em Moçambique, África. Para tanto, analisaremos seu romance *Niketche: uma história de poligamia* (2002), com base em um recorte nos estudos de construção da identidade, a partir de uma experiência no exílio, na pátria fragmentada pela guerra da descolonização, sem perder de vista a sua condição de mulher. O objetivo desse estudo é rastrear a questão da identidade feminina, entendendo-a como um elemento patente na escrita de Chiziane, considerando uma ideia de nação que participa de um processo que oscila entre o desejo de esquecimento da perda das raízes e, ao mesmo tempo, a necessidade de fixá-las através da palavra, única forma de eternizá-la enquanto representação simbólica. No estudo, investigamos de que modo a representação dos elementos identitários, formadores da moçabicanidade, diluída nos processos de colonização e descolonização vividos no país, perpassam a construção das personagens femininas.

Palavras – chaves: Identidade; tradição; modernidade; feminismo

Introdução

Uma identidade fragmentada dentro de uma sociedade dividida entre costumes pós-colonialistas e tradição, é assim que conhecemos Rami – protagonista do romance *Niketche: uma historia de poligamia*, de Paulina Chiziane –, uma mulher que se encontra traída por Tony, seu marido, dentro de um sistema de "poligamia clandestina". Ao descobrir-se traída, Rami mergulha em uma busca desenfreada por Tony em todas as esposas oficiosas, na tentativa de trazê-lo exclusivamente para si. Em meio a essa caça, que vai sendo melhor elaborada a cada tentativa, Rami passa a questionar a si própria, no ímpeto de

[105] Graduada em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba

entender todas a ações a ela subjugadas, chegando a revalidar seu papel no próprio casamento e na sociedade como um todo.

Sob a ótica de Rami, diante de tantos paradigmas, Chiziane constrói uma reflexão acerca das figuras do feminino em Moçambique, tendo em vista uma pátria apoiada pelos pilares da colonização, em conflito direto com as práticas e costumes de um povo repleto de tradição. Para compor esse imaginário cultural moçambicano, a autora traz uma protagonista que nasce no sul do país – região que mais sofre influência da colonização portuguesa, cujas práticas sociais são de base patrilinear – e suas rivais, personagens que vivem seus romances com Tony, oriundas do norte do país – região em que a tradição vigora mais fortemente e que práticas matrilineares, como os ritos de iniciação na arte do prazer, fazem parte da educação das mulheres.

Para ilustrar essa pátria multifacetada, Chiziane faz uso de uma escrita primordialmente feminina – fato que confere, não só a Niketche, como às suas outras obras, um registro, para além do literário, antropológico da construção da identidade feminina, resgatada através das vivências das personagens –, pondo em cheque, dando voz a personagens mulheres, os valores ancestrais e pós-coloniais observados em Moçambique. Rami, que se casou dentro de costumes cristãos e monogâmicos, ao descobrir o adultério do marido e após avaliar a situação em que se encontrava, resolve aliar-se às suas “rivais” e regulariza a prática poligâmica dentro de sua família, fazendo com que essas mulheres sejam reconhecidas como esposas, gerindo-as de perto e estabelecendo uma espécie de associação, chegando a promover a independência financeira e dando novos contornos para cada uma delas; ao passo que as esposas emergentes, nortenhas, por mais que estivessem acostumadas ao modelo poligâmico, vão sendo incitadas por Rami a viver uma relação conjugal que levasse em conta não só o critério financeiro, mas também a realização pessoal e amorosa, de modo que essas mulheres, quatro ao todo, acabam se desligando paulatinamente do Tony e ingressando em novos casamentos, dessa vez como esposas oficiais. Desse modo, Chiziane acaba subvertendo tanto as práticas pós-colonialistas, quanto a tradição, propondo a criação de um novo modelo identitário.

Sabiamente, a autora vai criando subterfúgios em prol de uma denúncia da opressão em que vive a mulher, ao mesmo tempo que sugere uma nova proposta para a identidade feminina. Rami transgride o modelo de mulher submissa e que

nega a si própria em função do homem, para adotar a voz de uma mulher que assume sua feminilidade e sexualidade.

A escrita feminina

Literatura como fonte de deleite e prazer, transcendência pela palavra. Nada se pode dizer que conteste isso, todavia há de se conceber a literatura também como uma fonte capaz de contribuir no resgate ou na construção da identidade cultural de um povo. Por ela, pode-se compreender não só como funcionam os sistemas sociais de um determinado povo, num determinado tempo, mas, sobretudo, o indivíduo perante a sociedade, o ser e suas idiossincrasias. É pela literatura também que excluídos e oprimidos ganham voz e trazem à luz, muitas vezes em tom de denúncia, as condições sob as quais a sociedade se estabelece.

Em África, não foi e não é diferente; aliás, pelo contrário, ao nos depararmos com a literatura africana, ou precisando ainda mais, com a literatura luso-africana, somos capazes de conhecer suas terras, seus povos, seus cheiros, gostos e cores. Talvez por trazer em sua tradição a prática de serem antes de qualquer coisa contadores de estórias, a escrita africana se nos revela em imagens e sons tanto, e até mais, que os tão aclamados cânones da literatura mundial, fazendo-nos penetrar no imaginário cultural dos seus países.

Uma literatura que revela em seu povo as amputações de uma colonização sangrenta, que tenta encontrar um espaço dentro de uma pátria fragmentada, cujo nativo se torna estrangeiro em sua própria nação, no exílio de uma cultura que sucumbe às práticas pós-colonialistas.

Dentro das muitas vozes ‘mudificadas’ pela sociedade, encontramos a voz da Mulher, uma mulher que faz uso da escrita para ser ouvida. Na literatura ela encontra voz e dá voz a outras mulheres, e nos apresenta a um discurso polivocal feminino; são cantos, lamentos, lamúrias, gritos em face da deserção identitária, a qual lhes é imposta mediante uma nação de cunho patriarcalista.

É no final do séc. XX, início do XXI, que as mulheres começam a conquistar espaço no meio literário luso-africano; são portanto escritoras que caminham sobre os resquícios das minas da colonização, revelando uma escrita maculada pela guerra, o que resulta em uma literatura por vezes engajada e

militante, apresentando um tom de denúncia elucidativa e construtiva sobre a condição da mulher africana.

É dentro desse cenário que nos deparamos com Paulina Chiziane, escritora moçambicana, contemporânea, autora de romances – embora prefira ser chamada de contadora de estórias longas e curtas – como *Balada de amor ao vento (1999)*, *Ventos do apocalipse (1993)*, *O Sétimo juramento (2000)*, *Niketche: uma história de poligamia (2002)* e *O Alegre canto da perdis (2008).* Uma escritora que não se abstém da consciência crítica e que não ignora o seu papel enquanto instrumento emancipador.

A busca de uma identidade feminina em meio à poligamia

A fim de revelar como se manifesta essa escrita feminina e como se dá o processo de construção da identidade, levando em conta a angústia de um exílio na própria pátria, escolhemos *Niketche: uma história de poligamia* (2002); um romance que nos apresenta um conjunto de personagens femininas: *Rami* – esposa de Tony - *Julieta, Luisa, Saly* e *Mauá* – amantes de Tony. São vozes de mulheres que sofrem numa tentativa de resgatar e construir uma identidade já perdida, que sofrem com o confronto gerado pelos costumes de uma tradição ainda arraigada na cultura e uma modernidade imposta pelo colonizador; desse modo, elas transitam pelos textos corroborando uma estória de perdas ocasionadas principalmente pela guerra, fome, lestadas e estiagens que motivaram o exílio, situação que não escolheram e a que foram levadas por circunstâncias socioeconômicas, políticas e culturais.

Rami, esposa de Tony, é nascida no sul de Moçambique, região do país que mais sofre mudanças na cultura e costumes do povo com a colonização, em que a prática da poligamia é menos recorrente, a não ser que seja 'legalizada' por toda família e que haja uma partilha de direitos iguais dentre todas as esposas. Todavia, não é dentro desse processo que Tony escolhe partilhar seu tempo em meio às várias mulheres com as quais passa a manter um relacionamento conjugal, mas dentro de um sistema adúltero, uma espécie de "poligamia clandestina". Rami vê-se traída e se revolta:

> Nas práticas primitivas, solidariedade é partilhar o pão, manta e sémem. Sou do tempo moderno. Prefiro dar a minha vida e meu sangue a quem deles precisa. Posso dar tudo, mas o meu homem não. Ele não é pão nem pastel. Não o partilho, sou egoísta. (NIKETCHE, 2002: 41)

Desesperada em ver seu homem nos braços de tantas mulheres, Rami passa a procurá-lo em cada uma de suas amantes, começando por Julieta, até chegar à mais nova, Mauá; busca-o pelo braço, pelo discurso, pelo sofrimento.

> O coração do meu Tony é uma constelação de cinco pontos. Um pentágono. Eu, Rami, sou a primeira, a rainha mãe. Depois, vem a Julieta, a enganada, ocupando o posto de segunda dama. Segue-se a Luisa, a desejada, no lugar de terceira dama. A Saly, a apetecida, é a quarta. Finalmente Mauá Sualé, a amada, a caçulinha, recém adquirida. O nosso lar é um polígono de seis pontos. É polígamo. Um hexágono amoroso. (NIKETCHE, 2002: 60)

Rami se sente invadida, limitada à condição de mulher submissa que nada pode contra as decisões de seu marido, reduzida a um quinto do coração de seu Tony. O homem que escolhera para ser seu é agora de tantas outras. Deve sentir-se satisfeita com os fragmentos do coração, do corpo e da presença de Tony, é apenas mais uma dentro da rede poligâmica da qual foi obrigada a participar.

Pondo em crise a personagem Rami, Chiziane começa a desenvolver um processo pelo qual a angústia, em busca de lugar e voz, revela a necessidade da construção de uma identidade. Até que Rami se conheça e se reconheça enquanto indivíduo e ser social, nas diferentes formas de relacionamento que estabelece com a família e com a sociedade, ela não consegue se posicionar a ponto de mudar o modo como a veem ou as suas possibilidades de ações dentro das situações a ela impostas. Consideramos assim a identidade dentro de uma perspectiva sociológica que vem dos anos 1940, 1950 e 1960 do séc. passado, em que teóricos como Gumbrechet, Parsons, Fromm e Harbermas definem a necessidade de o indivíduo ter tanto uma identidade social (que não se confunde com a identidade coletiva) quanto a identidade pessoal. (*cf*. FIGUEIREDO, 2002: 65).

Enquanto representação ficcional do eu, a identidade busca dar conta das contradições do sujeito, as quais se organizam através de uma unitária e coerente história de que ela se serve para referenciar um passado e suas relações com o presente e o futuro. Não é algo acabado, mas em constante processo de

significação, reelaboração e novas significações. (*cf*. LAGO, 1999: 123). Ou como afirma Figueiredo (2002: 67):

> Nos estudos culturais de hoje, falamos de construção de identidades, o que vale dizer que temos consciência de que as identidades são criações discursivas históricas. E ao historicizar a questão identitária, perdemos a fé numa ontologia. Já não há uma essência do ser, há uma construção de representações imaginárias que vão mudando à medida que novas visões de si se impõem.

A questão ligada à identidade feminina centra-se na compreensão de que a literatura de autoria feminina baseia-se no conceito de alteridade. Ser o outro, o estranho ou o excluído é a via de acesso que a mulher encontra para sua afirmação enquanto mulher e enquanto escritora, ou, como afirma Bhabha (2005: 22), para construção da identidade por um discurso feminino – de minoria – é preciso levar alguém para além de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente. Nesta literatura de autoria feminina, principalmente na literatura africana, há um discurso de alteridade política na medida em que as autoras se declaram como negras africanas e, portanto, sem o prestígio dos canônicos. O ponto de vista africano, feminino, é que vai contribuir para a elaboração do conceito de identidade da mulher africana escritora, formadora de opinião, porta-voz do seu país e da sua cultura, exilada da própria condição que busca uma dupla integração: na cultura e na condição de mulher escritora a par dos homens que já o fazem há muitos séculos.

A escrita feminina se desenvolve dentro de um discurso de minoria, fato que corrobora a necessidade da construção de uma identidade, pois

> Se na tradição ontológica a motivação seria a nostalgia de uma essência, de uma autenticidade, nos estudos culturais o conceito de identidade teria como motivação, ainda conforme Gumbrecht (1999), o ressentimento das minorias, dos povos colonizados, que reivindicam uma identidade negada. [...] A questão da identidade surge realmente como uma resposta às opressões sofridas pelos povos colonizados, pela mulher na sociedade falocrática [...]. (FIGUEIREDO, 2002: 66)

Dentro dessa escrita de minoria, Chiziane apresenta uma crítica ao modo como a sociedade em geral e o germe trazido pelo cristianismo

secundarizam a mulher em prol do homem: “Até na bíblia a mulher não presta. Os santos, nas suas pregações antigas, dizem que a mulher nada vale, a mulher é um animal nutridor de maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças. (NIKETCHE, 2002: 70)”.

Rami e o espelho

Tentando entender o deslocamento que sofre dentro do casamento, Rami começa a indagar-se sobre sua feminilidade e seus direitos de esposa negados perante os desejos de seu marido em ter com tantas mulheres; diante desse impasse, Rami vê-se movida por um desejo de vingança de suas rivais, todavia, em meio a tantos embates físicos e ideológicos, ela tenta entender as razões pelas quais se estabeleceu a poligamia em seu lar e o porquê de ser tão afetada por esse sistema. Envolta em tantos questionamentos, Rami passa a interrogar seu espelho sobre sua condição de mulher, sua beleza e sobre as artes da sedução que aprendeu em um curso de uma conselheira sentimental sobre como seduzir o marido evitando que este buscasse relacionamentos extraconjugais: “– diz-me, espelho meu: serei eu feia? Serei eu mais azeda que a laranja-lima? Por que é que meu marido procura outras e me deixa aqui? O que é que as outras têm que eu não tenho?” (NIKEYCHE, 2002: 34).

Em Dutra (2006), o espelho, e as múltiplas refrações que esta superfície metaforiza, se configura como o instrumento diante do qual Rami interroga a sociedade moçambicana e os estatutos que asseguram ao homem o direito de possuir várias esposas; configurando-se portanto como *locus* do questionamento que a faz indagar o porquê de, apesar de seu casamento ser urbano e realizado segundo as premissas cristãs, ter de enfrentar a poligamia do marido. É também diante dele que a personagem tenta entender as razões pelas quais as amantes aceitaram Tony em suas casas, apesar das suspeitas acerca do seu casamento e aventuras.

> Eu sou aquela que tem o espelho como companhia no quarto frio. Que sonha o que não há. Que tenta segurar o tempo e o vento. Só tenho o passado para sorrir e o presente para chorar. Não sirvo pra nada. As pessoas olham para mim como uma mulher falhada. Que futuro espero eu? O marido torna-se turista dentro da própria casa. As mudanças correm rápidas neste lar. As

> mulheres aumentam. Os filhos nascem. A família monógama torna-se polígama. (NIKETCHE, 2002:67)

Nesse momento em que Rami tenta entender todas as ações a ela subjugadas, transformando o desejo de vingança em compreensão, ela acaba subvertendo o que é posto pela tradição e acionado pela Modernidade, reposicionando-se dentro do casamento, da sociedade e dentro da condição de ser mulher. É diante desses questionamentos e ações que Rami passa a sugerir um novo modelo identitário para a mulher, levantando uma reflexão sobre o papel que esta desempenha na Moçambique urbana e contemporânea.

A heterogeneidade moçambicana

Em meio aos avanços de Rami no ímpeto de melhor conhecer suas rivais, tentando entender como a prática da poligamia se estabeleceu em seu lar, Chiziane nos apresenta uma alegoria de Moçambique, trazendo para o romance personagens de etnias e costumes diversos: depois de se casar com Rami, do sul de Moçambique, Tony, descendente da etnia machanga, também do sul, envolve-se com Julieta, de etnia maconde, oriunda do norte do país, mesma região de Saly, depois Luiza que é proveniente da Sambézia, centro-norte e Mauá, oriunda do litoral norte, portanto, macua.

Moçambique é conhecida, segundo Hernandez (2008), como um País que comportou em suas terras povos de línguas, tradições religiosas e noções de propriedades completamente diferentes, com valores diversos e vários modos de hierarquização de suas sociedades, articulando-se e rearticulando-se de acordo com seus próprios interesses, sendo necessário várias organizações políticas que por vezes se uniam, noutras entravam em disputas, resultando em ascensões e declínios de “impérios”, “reinos” e “Estados”, como é o caso de Monomotapa, Gaza e Zimbábue respectivamente.

> Esse foi um tema que passou de geração em geração, fazendo parte das tradições orais de Moçambique e, por vezes, integrando o processo de “invenção de tradições” no pós-independência. De outro lado, também apontamos aspectos principalmente econômicos, mas também políticos de um modelo imperial de âmbito planetário, incluindo as

> atividades de árabes, indianos islamizados, portugueses, franceses, norte-americanos, espanhóis de Cuba e brasileiros. Uns e outros, ainda que de modo assimétrico, participaram de um processo global, contendo o expansionismo e as resistências a ele. Os territórios se sobrepunham e as várias histórias se enlaçavam. (SAID *apud* HERNANDEZ, 2008: 590.).

Faz-se necessário ter conhecimento dessa diversidade influente sobre Moçambique afim de que se pense sobre esse país antes da colonização portuguesa e que se compreenda o expansionismo do séc. XV e, sobretudo de fins do séc. XIX, de suma importância sobre os tratados firmados pelos países europeus, assim como os processos dinâmicos dos vários povos africanos.

Segundo Hernandez (2008), foi entre 1497 e 1499 que o litoral leste do continente africano começou a ser visitado pelos portugueses na primeira viagem de Vasco da Gama à Índia, iniciando uma ligação regular entre Ocidente e Oriente, compreendendo territórios como os de Inhambane, Quelimane, Sofala e Moçambique. Em 1498 o navegador português chegou à ilha de Moçambique. O contato com todos esses países promoveu a interação com a cultura suaíli, resultante, no plano etnolinguístico, da população de língua banto, acrescida de elementos do interior e do exterior do continente, tais como árabes, persas e indianos, provenientes da costa setentrional do mar da Arábia e do oceano Índico. O contato com essa costa marítima, desde o séc. X, foi de grande importância, tendo em vista que Mombaça, Melindi, Kilwa, Inhambe, Moçambique, Quelimane e Sofala eram entrepostos comerciais dominados por árabes de Omã e indianos islamizados do Guzerate que, em troca de ouro e ferro, levavam algodão, porcelanas, seda, miçangas, perfumes e drogas medicinais.

Com isso, os portugueses podiam comprar especiarias asiáticas como pimenta, canela e cravo-da-índia. Pouco a pouco eles foram substituindo os árabes no controle do comércio de ouro, ferro, cobre e marfim.

Em pouco tempo as relações comerciais foram ampliadas, Portugal foi avançando e ganhando cada vez mais espaço até que, em 1561, o padre Gonçalo da Silveira chegou ao Monomopata e batizou o “imperador”, Gatzi Lutere, que por sua vez cedeu, em 1607, as minas para os portugueses. Desse modo, houve uma espécie de ação missionária dentro dos povos colonizados, fato que promoveu um processo de conversões para o cristianismo.

> A ação missionária definiu categoricamente o modelo de civilização a impor e, identificando os africanos como pagãos, introduziu a primeira classificação binária na relação com os povos colonizados: o europeu era o sujeito do processo civilizador e o africano seu objecto. A relação estabelecida era, pois, uma relação antitética que só se poderia resolver pela supressão da condição de *selvagem*: era preciso desestruturar uma cosmogonia para substituir por outra. Lycops ressalta que a introdução da ideia de "pecado", fundamento da "salvação das almas", "revelou-se muito eficaz na destruição do equilíbrio moral e cultural africano". (CABAÇO, 2009: 84)

De acordo ainda com Cabaço (2009), as leituras polarizadas da sociedade colonial feita pela razão econômica e pela razão política se recompunham também ao nível das ciências humanas; de modo que, à medida que as economias capitalistas se firmavam na sociedade colonial, acentuava-se a sua natureza dual. Sendo assim, os interesses da economia e da política se apoderaram dessa cobertura teórica, e a "missão evangelizadora" deu lugar à "missão civilizadora"; de modo que as "sociedades primitivas", representando o passado no presente, tendiam a ser suprimidas, para o bem do progresso universal e para benefício dos povos "atrasados".

> [...] a penetração capitalista introduzia hábitos de consumo, exigia mão de obra, erodia as tradicionais relações sociais das comunidades; a acção missionária abalava cosmovisões, combatia ritos, alterava estruturas simbólicas; a administração estipulava normas, reprimia práticas sociais, coagia comportamentos, impunha novos valores. As transformações dos povos colonizados eram condicionadas por relações de poder dominadas pela Europa. (CABAÇO, 2009: 85).

Desse modo, a verdade europeia, que ultrapassava agora o campo religioso, atingindo uma esfera cultural, científica, técnica e organizacional, passou a se estender com urgência, tentando atingir a todos, no processo de colonização. Com essa complexa imposição de pensamentos e ações europeias sobre as práticas e crenças africanas, houve uma grande contribuição para que o indígena não mais se reconhecesse em suas terras; essa supressão das raízes africanas fez com que o indígena passasse a viver uma experiência de exílio em sua própria terra, passando a se sentir estrangeiro em sua própria nação.

Em 1945, com o final da Segunda Guerra Mundial, a comunidade internacional passou a pressionar para que Portugal se retirasse das colônias, todavia essa retirada foi retardada pela resistência motivada pelo regime salazarista.

Portugal se tornou, portanto, o último país a retirar seus domínios da África. Em 1960 iniciou-se, nas colônias portuguesas a criação de Movimentos de Libertação Nacional como é o caso do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado por Amílcar Cabral; da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), fundada por Eduardo Mondlane, que foi assassinado por agentes portugueses, e liderada, em seguida, por Samora Machel; e do Movimento para a Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP).

Segundo Hernandez (2008), a Frelimo se configurou como a principal e mais importante frente de libertação do país. No entanto, a proclamação da independência de Moçambique não foi o suficiente para que a paz pudesse vigorar. As terras moçambicanas foram ainda cenário de guerras internas em função da divergência política e econômica existente entre os grupos e movimentos vigentes na época. Mesmo com o acordo de Lusaka, o clima ainda era tenso.

A Renamo se configurou, portanto, como a maior força opositora à Frelimo. Tendo o apoio da África do sul, da Rodésia do Sul e dos Estados Unidos, eles passaram a militar em prol de uma política mais justa para o campo. Segundo Hernandez (2008), só após algumas tentativas a favor da paz, apenas em 4 de outubro de 1992, foi decidido o cessar fogo, em Roma, considerada território neutro, pondo fim à guerra civil que durou 16 anos.

Em *Niketche* (2002:277), todo esse cenário de guerras pode ser ilustrado a partir de uma visita de Rami a uma mulher que ela tinha conhecido por acaso:

> Há dias conheci uma mulher do interior da Zambézia. Tem cinco filhos, já crescidos. O primeiro, um mulato esbelto, é dos portugueses que a violaram durante a guerra colonial. O segundo, um preto, elegante e forte como um guerreiro, é fruto de outra violação dos guerrilheiros de libertação da mesma guerra colonial. O terceiro, outro mulato, mimoso como um gato, é dos rodesianos brancos, que arrasaram esta terra para aniquilar as bases dos guerrilheiros do Zimbabwe. O quarto é dos rebeldes que fizeram a guerra civil no interior do país. A primeira e segunda vez foi violada, mas à terceira e à quarta entregou-se de livre vontade,

> porque se sentia especializada em violação sexual. O quinto filho é de um homem com quem se deitou por amor pela primeira vez.

É interessante como, mesmo falando sobre a guerra, a autora opta por mais uma vez denunciar o sistema opressor contra a mulher, chegando ao ápice da ironia quando termina a história dessa senhora mostrando um "sorriso" no discurso da personagem: "a minha felicidade foi ter gerado só homem, diz ela, nenhum deles conhecerá a dor da violação sexual" (NIKETCHE, 2002: 278).

Com todo esse processo de colonização e descolonização, fica patente que a grande reviravolta cultural, econômica e política pela qual Moçambique passou não se finda com acordos ou tratados; as marcas das guerras ficam arraigadas nos corpos, nas ações, falas, escolhas e pensamentos de seus povos, gerando por vezes a desconfortante sensação de estar num lugar e ser ao mesmo tempo de fora, sentimento de forasteiro ou de *outsider*, mediante uma sociedade que foi bruscamente modificada pela Modernidade em conflito direto com o discurso que subsiste principalmente na prática do *Griot*, em que a tradição é hereditarizada dentro da hierarquia familiar, dando aos mais novos o acesso ao conhecimento dos seus antepassados.

Na literatura de Chiziane, essa marca permeia a construção das personagens; cada mulher de Tony possui um discurso que revela os costumes próprios de seus povos. Quando Rami começa a questionar suas "rivais" sobre as relações que mantêm com o Tony, podemos conhecer como essas diferenças se manifestam:

> - Procuro saber quem ela é, de onde vem.
> - Eu venho de longe, minha senhora, sou da Zambézia – conta-me ela. – venho de uma terra onde os homens novos emigram e não voltam mais. Na minha aldeia natal só há velhos e crianças. Tenho oito irmãos, cada um com seu pai. A minha mãe nunca conseguiu um marido só pra ela. Do meu pai apenas ouvi falar. Desde cedo aprendi que homem é pão, é hóstia, fogueira no meio de fêmeas morrendo de frio. Na minha aldeia, poligamia é o mesmo que partilhar recursos escassos, por deixar outras mulheres sem cobertura, é crime que nem Deus perdoa. [...]
> Vocês, mulheres do sul, é que roubam nossos homens. [...]
> Eles abandonam as aldeias e estão concentrados aqui na capital. Há também muitos estrangeiros aqui. Milhares de homens de negócios de todas as raças invadem as nossas fronteiras, em cada dia, vão e voltam. Isto aqui está cheio de homens por todo o lado, homens só para vocês, mulheres do sul. É por isso que nós, mulheres do norte, quando apanhamos um homem do sul, não o largamos, vingamo-nos da solidão da falta de amor e ternura (NIKETCHE, 2002: 57-58)

Vemos então, nesse fragmento, como Chiziane imprime em sua narrativa as alterações que seu país de origem sofreu com a guerra e como uma colonização tão plural modifica de forma tão diferente cada região, de norte a sul, promovendo discursos diversos, por vezes opostos. E assim Rami vai dando continuidade e perguntando a todas as outras mulheres sobre suas motivações em ter com Tony.

Em certa altura da narrativa, Rami tem um encontro com uma conselheira amorosa, a primeira aula de amor de sua vida. Com ela, começa a entender um pouco sobre a feminilidade, sobre os limites do seu corpo e como atender às suas e às necessidades do seu marido. Em meio ao diálogo de Rami com a professora, podemos observar como, com a colonização, a inserção de um cristianismo dogmatizado modifica bruscamente a vida da mulher africana. Depois de algumas considerações sobre o amor, a professora lhe pergunta:

> - Como foi a preparação do teu casamento?
> - comecei a fazer enxoval aos quinze anos [...]
> - cresci no campo e não conheci nada dessas coisas de bordados e enxovais. Diz-me, como foi a preparação nas véspera do casamento?
> - tinha aulas na igreja, com os padres e as freiras. Ascendi muitas velas e fiz muitas rezas.
> - E o que te ensinava a tua família?
> - Falava-me da obediência, da maternidade.
> - E do amor sexual?
> - nunca ninguém me disse nada.
> - então não és mulher – diz-me com desdém –, és ainda criança. Como queres tu ser feliz no casamento, se a vida a dois é feita de amor e sexo e nada te ensinaram sobre a matéria?
> Olhei-a com surpresa. De repente lembro-me de uma frase famosa – *ninguém nasce mulher, torna-se uma mulher*. [...] (NIKETCHE, 2002: 36-37)

Depois de uma longa conversa, a conselheira amorosa dirige-se a Rami assegurando-a sobre o poder que emana do seu corpo de mulher: “tu és feitiço por excelência e não deves procurar mais magia nenhuma. Corpo de mulher é magia. Força. Fraqueza. Salvação. Perdição. O universo cabe nas curvas de uma mulher” (2002: 44). Essas afirmações vão realçando os ritos de iniciação, assim como os feitiços e o erotismo que redefinem e regeneram as práticas tradicionais.

O imaginário erótico em meio à tradição

As considerações acerca das representações imagísticas do erotismo vão se afirmando em meio à narrativa; Rami, por exemplo, faz o seguinte comentário em relação aos costumes do norte de Moçambique: "Enquanto noutras partes de África se faz a famosa excisão feminina, aqui os genitais se alongam. Nesses lugares o prazer é reprimido, aqui é estimulado" (NIKETCHE, 2002:46). Esse alongamento é, mais tarde, recomendado por Mauá, mulher mais nova do Tony, à Rami, tentando encorajá-la a submeter-se a essa modificação genital a fim de melhorar a seu desempenho e atratividade sexual.

Um outro momento marcante na narrativa que contribui para esse imaginário erótico é quando acontece a suposta morte de Tony em um acidente de automóvel, acidente este que, para o leitor, é revelado como um engano, pois, Rami passa "por acaso" na cena onde Tony estaria morto e desconhece o homem estendido no chão; porém, como à mulher não é dado voz, a família de Tony se recusa a ouvir o que Rami tem a dizer e enterra o homem com todas as cerimônias consideradas pela tradição – todo esse movimento torna-se possível porque Tony havia viajado às escondidas com uma outra mulher, além das que já possuía:

> A multidão lança gritos de bradar aos céus. É um oceano de desespero. Quem quer que seja o morto enterrado, teve um funeral condigno, com lágrimas que não eram suas. Eu estou serena, derramo uma lágrima apenas, para não estragar a minha pose. Olho para o Levy com olhos gulosos. Ele será meu purificador sexual, a decisão já foi tomada e ele acatou-a com prazer. Dentro de pouco tempo estarei nos seus braços, na cerimônia de *Kutchinga.* (NIKETCHE, 2002: 220).

A cerimônia do *Kutchinga* – palavra Bantu que se refere a levirato – é o costume pelo qual o irmão mais velho do falecido é obrigado a casar com a viúva. Levy então, irmão mais velho do Tony, aceita a obrigação de casar com Rami oito dias depois da cerimônia funerária. Nesse momento Chiziane traz a liberação sexual pra Rami, revelando desejo e prazer em uma prática que "não deveria" ter outro sentimento que não o de obrigação: "Daqui a oito dias vou-me despir. Dançar Niketche só pra ele, enquanto a esposa legítima morre de ciúmes lá fora.

Vou pedir a Mauá para me iniciar nos passos desta dança, ah, que o tempo demora a passar! Tomara que o Tony só regresse a casa depois deste acto consumado." (NIKETCHE, 2002: 220). Então é chegado o dia da *Kutchinga* e Rami é levada para a cerimônia; após alguma apreensão, Rami é incendiada pelo desejo:

> Ele dá-me um beijo pequeno. Um beijinho suave e incendeia-me toda com a sua chama. As suas mãos macias tocam o tambor da minha pele. Sou o seu tambor, Levy, toca na minha alma, toca. Toca bem no fundo do meu peito até que morra de vibração, toca. Ai meu Deus, sinto leveza no meu corpo. Sinto um rio de mel correndo da minha boca. Meu Deus, o paraíso está dentro do meu corpo. Tenho fogo aceso no meu forno, eu ardo, eu enlouqueço, eu me afundo. Mergulhamos fundo na leveza das ondas. Sobre nós cai a chuva luminosa das estrelas-do-mar. Os peixes voadores emprestam-nos as suas asas e voamos no profundo do oceano. A terra é um lugar amargo e distante. Sinto que vou morrer nos braços deste homem. (NIKETCHE, 2002: 224)

Momentos como esses, na narrativa, além de contribuir para um imaginário erótico, caminham sobre as delicadas linhas que vão subvertendo o comumente aceito acerca da construção da mulher e vai procurar um novo olhar; Rami consegue desenvolver durante o desenrolar do romance uma mudança profunda na forma como vê e é vista pela sociedade. Ela, que começa se descobrindo traída e preterida por seu homem, a quem busca tão loucamente, decide fazer de suas rivais, suas aliadas. Para isso faz-se necessário que ela se encontre enquanto sujeito no tempo, buscando entender de que modo tradição e modernidade se misturam e a perpassam. Tomando conhecimento das coisas que a compõe, Rami consegue articular um sistema através do qual Tony fica a mercê de seus desejos e vontades, ela conquista suas rivais e traz para si o seu homem; depois dá um jeito de promover independência às esposas do Tony, até que não seja mais preciso dividi-lo com elas; ele vai sendo abandonado paulatinamente por cada uma. Depois de tê-lo exclusivamente para si, aos farrapos, sem casa, nem família, nem identidade, por ter sido dado como morto, Rami dá a cartada final, desprezando-o, até que o deixa de vez:

> Ruínas de uma família. A Lu, a desejada, partiu para os braços de outro com véu e grinalda. A Ju, a enganada, está loucamente apaixonada por um velho português cheio de dinheiro. A Saly, a

> apetecida, enfeitiçou o padre italiano que até deixou a batina só por amor a ela. A Mauá, a amada, ama outro alguém. Só fiquei eu, a rainha, a principal, para lhe salvar a honra de macho. Todas elas vieram e pousaram no meu tecto, uma a uma, como aves de rapina. Agora está à beira do abismo. Treme, pede socorro. Meu Deus, eu sou poderosa, posso salvá-lo desta queda. Tenho nas mãos a fórmula mágica. Dizer sim e resgatá-lo. Dizer não e perdê-lo. Mas eu o perdi muito antes de o encontrar. Ignorou-me muito antes de me conhecer. (2002: 331)

A narrativa termina, enfim, com Rami revelando a Tony que está grávida de seu irmão, Levy, e que nada pode fazer para salvá-lo da condição em que se encontra. A personagem ganha redenção, tem o poder de ter o marido aos seus pés, suplicando que o queira, e ainda assim o nega. Tem em seu ventre um filho, que é fruto de uma noite de prazer extraconjugal, para mostrar a Tony em retaliação a todas as vezes que ele a deixou, a todas as vezes que ele preferiu outra. Diante do posto e do negado, Tony sucumbe aos seus pés.

Considerações finais

Diante de todas as considerações trazidas em meio à leitura e análise da obra, podemos concluir que Chiziane oferece – a partir, principalmente de Rami – ao leitor o conhecimento sobre a mulher moçambicana; a este é apresentado uma Rami que vai além da personagem, que se constitui enquanto uma mulher composta pelo universo multicultural moçambicano. *Nieketche, uma história de poligamia* nos apresenta uma mulher que, no centro de diversas articulações ideológicas patriarcais, premissas cristãs, tradições e modernidade, sofre com a impossibilidade de construir, a priori, sua identidade dentro de um real espaço de atuação. Até que, no desenrolar da narrativa, a autora vai desconstruindo discursos, construindo novos, pondo a personagem às avessas, tirando-lhe o sangue para que dele possa escoar sua voz.

A construção da identidade verificada na postura de Rami acaba por nos chamar particular atenção ao modo como esta prescinde dos valores cristãos, tão caros a ela, e subverte a própria condição de mulher cristã na sua saga para a "libertação" da opressão pela qual as mulheres do hexágono, formado por ela, seu marido, e as quatro outras mulheres, são submetidas.

No momento em que ela trai conscientemente o marido com o cunhado, comete, ao mesmo tempo, adultério, no sentido cristão, e rompe com a tradição do marido, construindo um complexo e maravilhoso paradoxo: valer-se da tradição para subvertê-la.

Rami utiliza-se de estratagemas, conseguindo agir em meio ao sofrimento, se posicionando como alguém que "está de fora" da situação, fazendo uso de um discurso visceral, negando a si própria a fim de "autonomizar" suas vontades. E assim é feito, a condução de suas ações consegue surpreender a todos, ao passo que ela, tão vítima e acanhada no início da narrativa, chega a dominar as outras mulheres, desligar-se de Tony, desejar outro homem ao ponto de engravidar dele e finalmente ter a soberania de dar a última palavra, negando Tony.

Desse modo, Chiziane acaba por trabalhar em sua obra um discurso que se desenvolve por duas vias corroborativas na construção do imaginário da mulher: por um lado, temos um discurso feminino, na medida em que nos deparamos com a representação de um universo ficcional visto, vivido e sentido por uma mulher, e, por outro, um discurso feminista, considerando-o enquanto discurso político e ideológico, resultante de uma espécie de evolução cultural que revela todo um leque de estratégias discursivas.

REFERÊNCIAS

BHABA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução de Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

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

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia.* Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

DUTRA, Robson. *Niketche e os vários pssos de uma dança.* In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente. Edições Colibri. Lisboa, 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Literatura, nacionalidade, identidade.* In: PARAQUETT, Marcia; REIS, LIVIA de Freita. Fronteiras do literário. Nterói: EdUFF, 2002.

HAMILTON, Russel G. *Niketche – a dança de amor, erotismo e vida: uma recriação novelística de tradições e linguagem por Paulina Chiziane.* In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente. Edições Colibri. Lisboa, 2007.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea.* São Paulo: Selo Negro, 2008.

LAGO, Maria Coelho de Souza. *"Identidade: A Fragmentação do Conceito."* In Falas de Gênero. Santa Catarina: Editora Mulçheres, 1999.

SERRANO, Carlos. WALDMAN, Maurício. *Memória da África: A temática Africana em sala de aula.* São Paulo: Cortez, 2007.

ORÍ-IRUN OBÌNRIN DÚDÚ (CABELOS E CABEÇAS DE MULHERES NEGRAS): CONSTRUÇÕES, (RE) CONSTRUÇÕES E AFIRMAÇÕES INDENTITÁRIAS, A PARTIR DE REFERÊNCIAS E MEMÓRIAS ESTÉTICAS NEGRO-ARICANAS

Hildalia Fernandes Cunha Cordeiro[106]

RESUMO

A construção de um padrão de beleza e humanidade pautado e construído pela branquidade tem causado muitos danos e de ordens diversas, sobretudo, bio-psíquicas em crianças e adolescentes negros que tanto almejam alcançar esse ideal de brancura e de humanidade (leia-se aceitação). Os memoriais produzidos e socializados no trabalho ora apresentado trazem algumas dessas dores e insatisfações de ser como se é. Marcas construídas e propagadas de diferença repercutem e destacam, sobretudo, cor da pele e cabelo, tanto para marcar essa suposta diferença, como para delimitar pertencimentos de ordem étnico-racial. O bonito e novo dessa pesquisa é o processo de construção identitária realizado pelas autoras dessas memórias estético-identitárias que ao lembrarem, selecionarem e narrarem tais histórias, atribuem sentido e significado as mesmas. Configura-se como um momento para (re) cordar (passar novamente pelo coração) para refletir, olhar criticamente para o vivenciado e daí adquirir o saber experiencial que quase sempre culmina, produz empoderamento. Acompanhar tais processos e transformações através das escritas de si que "deságuam" na descoberta da boniteza de ser como se é e assunção positiva da negritude, eis o rico e prazeroso de tal trabalho. Este é parte constituinte da pesquisa de mestrado pela UNEB em Educação e Contemporaneidade e intitula-se: *Orí-Irun*: territorialidade negra de luta negro-africana – a raiz que empodera em contextos sacro-sócio-educacionais e pretende conhecer e socializar as memórias estético-identitárias de mulheres negras, professoras, estudantes de pedagogia e mulheres pertencentes à comunidade de terreiro com suas cabeças e cabelos "transbordando" de axé e de referências ancestrálicas.
Palavras-chaves: memória- estética- identidade

ABSTRACT

The construction of a standard of beauty and humanity guided and built by whiteness has caused extensive damage and several orders, especially in bio-psychic children and teenagers that both aim at achieving this ideal of whiteness and humanity (read acceptance). The memorials produced and disseminated in the work presented here bring

---

[106] Consultora da Secretaria de Educação, Cultura e Turismo de Salvador – SECULT, de 2005 a 2007 no em Africanidades e Lei 10.639 (Formação de professores nas respectivas temáticas) atualmente (desde abril de 2010) prestando serviço para a mesma (Formação Continuada de professores em História de Vida e de formação – Identidade Docente/Professoralidade). Coordenadora de Grupo no Centro de extensão, pesquisa e pós-graduação da Faculdade Dom Pedro II, na linha de pesquisa: Educação das Relações Étnico-Raciais nos cursos de Letras e Pedagogia. Professora na Faculdade Dom Pedro II, no curso de pedagogia, responsável pelas disciplinas: Leitura e produção Textual (desde 2008); Fundamentos e Metodologia da Educação Ambiental (desde 2009) e História e Cultura afro-brasileira e indígena (desde 2006.2) agora Estudos Étnico-raciais, sendo esta última a que nos interessa mais de perto no trabalho ora apresentado, por ter sido nessa disciplina, especificamente que ocorreu a solicitação para a feitura dos memoriais ora apresentados e analisados. Realizo pesquisa ainda sobre Movimento Hip-Hop e história de vida e de formação de professoras negras. hildaliafernandes@ig.com.br

some of these aches and dissatisfactions of being what one is. Brands constructed and propagated difference and passed out, especially skin color and hair, both to mark this supposed difference as to delimit belongings of ethnic-racial order. The beautiful and new this research is the process of identity construction performed by the authors of these memoirs-aesthetic identity that they remembered, select and narrate these stories, they attribute the same meaning and significance. Appears as a time to (re) string (bypass the heart) to reflect, look critically at what you have experienced and then acquire experiential knowledge that often culminates produces empowerment. Follow these processes and transformations through written work that "flow into" the discovery of the prettiness of it and be as positive assumption of blackness, this is rich and pleasurable to such work. This is a constituent part of the research by UNEB Masters in Education and Contemporary Society and is entitled: *Ori-Irun*: territoriality black fighting black African - the root that empowers sacred contexts-socio-educational and intends to meet and socialize memories aesthetic -identity of black women, teachers, students of pedagogy and women belonging to the religious community with their heads and hair "overflowing" of ashe and references ancestry.

Keywords: memory, aesthetics, identity.

O presente texto é parte constituinte da dissertação de mestrado na Uneb, no programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade e deseja-se com o mesmo problematizar alguns padrões estéticos, secularmente impostos e ouvir os sujeitos da pesquisa sobre suas construções e memórias estético-identitárias. Para tanto, fez-se uso de memoriais[107] (PASSEGGI, 2008; PRADO, 2005) e escritas de si (SOUZA, 2006) com estudantes de pedagogia e da história oral temática (MEIHY, 2005; ALBERTI), através da entrevista narrativa (BAUER; JOVCHELOVITCH, 2008) com aquelas pertencentes a comunidades-terreiros, fossem elas *abíyan, ìyàwó, ègbón mi* ou *èkèji*[108]. Enfim, interessa-me sobremaneira na pesquisa ora apresentada, mulheres negras (*obìnrin dúdú*), suas cabeças (*orí*) e seus cabelos (*irun*) e como estas elaboraram e (re) elaboraram, negociaram conflitos e se apresentaram para o mundo, partindo do princípio e do

[107] Etimologicamente, o termo memorial (séc. XIV), do latim *memoriale*, is, designa "aquilo que faz lembrar"; O memorial é uma autobiografia configurando-se como uma narrativa simultaneamente histórica e reflexiva. Deve então ser composta sob a forma de um relato histórico, analítico e crítico, que dê conta dos fatos e acontecimentos que construíram a trajetória acadêmico-profissional de seu autor, de tal modo que o leitor possa ter uma informação completa e precisa do itinerário percorrido (SEVERINO, 2001, p. 175 *apud* PASSEGGI, 2008, p. 33).

[108] Designações para diferentes posições na hierarquia religiosa do candomblé. Com exceção da *èkéji*, todas as outras manifestam o sagrado em seu corpo, através do transe, só diferenciando-se no tempo de feitura e, assim sendo, no acesso as informações. Conheçamos então um pouco mais cada uma delas, respectivamente: *abíyan* (aquela não nascida, ou seja, ainda não passou pela iniciação); *ìyàwó* (Esposa (o) – iniciado)*; ègbón mi* (Minha irmã mais velha – aquelas que já tem 07 ou mais anos de inciação) ou *èkèji* (a segunda na ordem do *Òrìsà*, pois o primeiro é o *Omo Órìsà* (o filho do *Òrìsà*) – esta por ter a missão de cuidar do *Òrìsà* não tem a capacidade de "entrar em transe", ao contrário de todas as anteriormente mencionadas.

entendimento de que o cabelo é símbolo identitário (GOMES, 2008) e, portanto, acaba por comunicar quem somos.

A tarefa de bio-grafar-se procura dar conta da relação dialética entre a vida (bio) o eu (Auto) e a escrita (grafia). São narrativas autoreferenciais, ou como prefere Souza (2006): “escritas de si”. Mas, Delory (2003) nos chama atenção para o fato do quanto é provisório tais conhecimentos, uma vez que se estamos sempre inacabados e inconclusos. Entende-se, então, que são versões, compreensões provisórias, incompletas. Enfim, uma “atual versão de si”. Reinvenções de si, reinvenções de nossas existencialidades, (re) visitadas e (re) contextualizadas.

O sujeito-autor, aqui contador, “transforma os fatos rememorados numa história”, organizando como melhor desejar os tempos e espaços formadores. Não há obrigatoriedade com o cronológico. A “arrumação” faz sentido pela importância atribuída aos fatos formadores. É o autor/contador quem decidirá (mesmo porque a história é da sua vida) o que, como, quando e porque contar, delineando, assim, aonde quer, deseja e pode chegar. Projeta-se para o futuro, através da memória do passado, incessantemente reconfigurada.

Ouvir histórias de vida e de construção estético-identitária de mulheres negras (*Obìnrin Dúdú*) eis um dos grandes objetivos do trabalho. Publicizar algumas dessas ricas e complexas narrativas, eis o dignificante do mesmo.

Não podemos perder de vista também aqui que tanto os memoriais quanto as entrevistas narrativas são revelações, publicizações do “eu” realizadas na pela linguagem. É ela que termina por nos possibilitar esses compartilhamentos.

Para Volosinov (1973): “A linguagem que usamos para ler o mundo determina, na maior parte, a forma como pensamos e agimos no mundo e sobre ele”. Se assim é podemos concluir que é fundamentalmente através da linguagem que as identidades adquirem sentido. Partindo de tais premissas, ousaria afirmar que são os discursos e os sistemas de representação por eles criados e nomeados que acabam por construir os lugares a partir dos quais podemos ou não falar.

São os discursos e os sistemas de representação que constroem os lugares a partir dos quais os agentes podem falar, o que se convencionou chamar

de Funcionamento Discursivo, conceito este proposto por Orlandi (1987) como: quem fala, de onde fala, para quem fala, como fala e com que objetivos.

Partindo de tais pressupostos, ouso afirmar que paralelo a todas essas questões, não há como se negar que historicamente tem sido construído, sistematicamente, invisibilidade, silenciamento e tentativa de negação da existência de muitos grupos sociais não hegemônicos, nomeados e entendidos como minorias (não partindo aqui da noção numérica, mas sim de uma suposta ausência de posição de poder) e isso se efetiva, sobretudo, através de construções "dominantes" e suas estratégias discursivas (MOITA LOPES, 2002). As práticas discursivas institucionais são as que determinam em grande parte quem esta dentro e quem esta fora de muitos espaços e instâncias.

Os discursos são essencialmente reveladores e construtores de identidades. Somos o que revelamos através do discurso, por mais monitorado que esse possa ser (e sempre o é, em maior ou menor grau). Existem regras históricas que determinam quem pode falar, de que lugar, de que forma e para quem. Enfim, nossas identidades sociais são construídas por meio de nossas práticas discursivas com o outro (a alteridade – quase sempre "dissonante"). Sempre nos pronunciamos de um lugar e momento particular, de uma cultura e história que são sempre específicas (contexto sócio-histórico).

Importa agora, então, investigar que lugar e que momento é que os sujeitos da pesquisa ora apresentada, as mulheres negras (*obìnrin dúdú*) que permitiram narrar suas memórias estético-identitárias estão se pronunciando, com que intenções e seus respectivos desdobramentos.

Gomes (2008) afirma que a dupla que mais se evidencia quando o assunto é pertencimento[109] (ou seria melhor dizer "enquadramento"?) étnico-racial e quando o alvo são as discriminações: é o cabelo, seguido da cor da pele. Vejamos o que essa autora nos diz:

---

[109]Acredito que a consciência de "pertencimento" seja fruto de um processo de identificação, de construção identitária, forjado nas experiências compartilhadas, que pode ter suas raízes no passado, na própria ancestralidade; pode solidificar-se a partir de grupos de origem: família, por exemplo; tendo por base as referências religiosas e/ou culturais e artísticas; a partir do desvelamento da condição imposta pela realidade por meio da militância, participação em grupos; pela interlocução com a literatura acerca da temática; enfim, pela tomada de consciência da posição que ocupa individual/coletivamente na sociedade. Mas, acredito que tais processos de identificação são permeados por relações interpessoais de re-construção, re-alimentação da noção de pertencimento, de identificação, onde os sujeitos sócio-histórico-culturais passam a assumir suas identidades étnicas (JESUS, 2000, p. 1).

> A forma como o par "cor da pele e cabelo" é visto no imaginário social brasileiro pode ser tomada como expressão do tipo de relações raciais aqui desenvolvido. Nesse processo, o entendimento do significado e dos sentidos do cabelo crespo pode nos ajudar a compreender e desvelar as nuances do nosso sistema de classificação racial, o qual, além de cromático, é estético e corpóreo (p. 137).

Partindo do princípio que há uma construção da diferença, implicando necessariamente em inferioridade, reflitamos sobre algumas afirmações, tais como a de Eco: "O inimigo é representado como feio. Mas não se torna inimigo porque é feio. É inimigo e então se torna feio" e:

> Rodin (*apud* ECO, 2004) disse certa vez que não era a beleza que faltava aos nossos olhos, mas estes é que falhavam em não percebê-la. Interessante pensar a feiúra como uma falha do olhar. A feiúra não seria então a falta da beleza e, sim, a incapacidade de percebê-la talvez o artista nos ajude a compreender o estranho fenômeno do horror e da discriminação que atribui a tudo que possa ser designado como feio (NOVAES, 2008, p. 172).

Partindo da idéia acima explicitada e pensando que:

> O termo estética diz respeito à apreciação da beleza ou combinação de qualidades que proporcionam intenso prazer aos sentidos, às faculdades intelectuais e morais. Portanto, a identificação da beleza está relacionada a uma sensação de prazer diante da visualização de um objeto, pessoa ou percepção auditiva. O conceito de beleza é próprio de cada indivíduo, estabelecido a partir de valores individuais relacionados ao gênero, raça, educação e experiências pessoais (REIS; ABRÃO; CAPELOZZA; CLARO, 2006).

Nota-se, então, que pensar e conceber o belo passa muito mais pela esfera do "intuitivo", do emotivo e, portanto, apresenta-se como essencialmente impregnado de subjetividade, uma vez que, como diz o ditado: "a beleza está nos olhos de quem a vê" ou ainda, como dizem os mais velhos: "Quem ama o feio, bonito lhe parece". Enfim, pode-se afirmar então, parafraseando Rodin não é que a beleza que se ausenta de nosso olhar, mas sim, o desejo que percebê-la é que se torna inexistente.

Se fizermos um esforço de pensar a imposição do padrão de beleza, secularmente imposto, chegaremos à conclusão, sem grandes esforços de que o olhar humano vem sendo "treinado" (ou seria melhor dizer "adestrado"?) para que

só se conceba uma única forma de ser belo e humano. Quem “foge” ao padrão imposto, precisa, em caráter de urgência, esforçar-se para alcançar o mesmo ou chegar o mais próximo que consiga de tal intento.

Logo percebemos também que muitas são as formas e recursos para a propagação e solidificação do padrão de beleza imposto, constantemente renovado e atualizado, mas sempre mantido. As diferentes mídias, nos seus mais diversos formatos, têm importância e alcance fundamentais para a manutenção do processo.

O que fazer quando esse padrão imposto não pode ser alcançado? Como lidar com o espelho e a imagem refletida nele todos os dias? Qual o peso e a importância do cabelo em tal contexto? Essas e outras tantas indagações serão abordadas também aqui, mesmo que brevemente.

Souza (1983) fala sobre o desejo, do ideal de um ego branco e as frustrações de não alcançá-lo, uma vez que este é irrealizável no plano concreto para pessoas não-brancas. Procura revelar os mecanismos, muitas vezes, sutis, em outras tantas não tão sutis, elaborados e difundidos objetivando impor um único padrão de beleza e humanidade, proporcionando desconforto e não aceitação de como se é, fazendo com que as pessoas negras se convençam negativamente sobre a sua existência e a partir disso apareçam dificuldades na concepção e percepção destas enquanto pessoas belas e felizes como são.

No contexto até então narrado, as mulheres negras (*obìnrin dúdú*) acabam por menosprezar seus traços fenotípicos. Estes são desprezados, negados e a partir da não aceitação de como se é, devido à forte pressão para que correspondam ao padrão imposto, inúmeras são as tentativas de alteração: do alisamento dos fios capilares ao afilamento dos narizes, dentre outras questões.

Valente (1994) também comenta sobre essa “encruzilhada” identitária que nos faz “zanzar”, sem decidir que caminhos tomar, seguir. É ela ainda quem sinaliza e apresenta o dilema: “ser (negro/a) sem querer ser X querer ser (branco /a) sem poder ou conseguir ser”, apostando e investindo assim, numa construção estética nada saudável, tanto na dimensão física/corpórea, quanto na psíquica. É nessa última que os danos parecem ser maiores e mais complexos, uma vez que tais questões desembocam em crises identitárias, de não aceitação,

gerando/culminando em alguns muitos problemas de ordem bio-psico-social, configurando-se, muitas vezes, em doenças.

É novamente Souza (1983), em seu brilhante trabalho intitulado de "Tornar-se negro" resume o que estamos tentando falar até agora:

> A descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio (. . .) Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetidas a exigências, compelida a expectativas alienadas. "Mas é também, e, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (p. 17).

No contexto até então narrado, a identidade[110] negra será entendida como uma construção social, histórica, cultural e plural, igualmente aos demais tipos de identidades, implicando necessariamente, na construção do olhar de um grupo ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo tenham sobre si mesmos, a partir da relação com o outro (alteridade), uma vez que ser negro é reconhecer-se negro (interno/identidade) e ser identificado como negro (externo/alteridade), relações e construções essas, no mais das vezes, conflituosas e que quase sempre implicam em negociações visando "futuras" aceitações.

O que estamos tentando salientar até então é a dificuldade de se construir e insistentemente afirmar uma identidade negra positiva em uma sociedade que, historicamente, ensina aos negros, desde muito cedo, que para ser aceito é preciso negar-se a si mesmo é um desafio enfrentado pelos negros e pelas negras brasileiros (as).

Em muitos casos a ideologia do embranquecimento, sempre extremamente perversa, desorganiza esse processo do se auto-conhecer, se auto-aceitar, auto-estimar-se e auto-afirmar-se, procurando realizar o que podemos afirmar ser inatingível, uma identidade antagônica, processo esse brilhantemente sintetizado por Valente (1994).

É disso que trata a presente pesquisa, uma retomada, pelas próprias entrevistas de suas vidas, corpos e vozes. Elas próprias são as protagonistas de

[110] Dizer identidade é designar um complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela intersecção de sua história individual com a do grupo onde vive. Cada sujeito singular é parte de uma continuidade histórico-social, afetado pela integração num contexto global de carências naturais, psicossociais e de relações com outros indivíduos, vivos e mortos. A identidade de alguém, de um "si mesmo", é sempre dada pelo reconhecimento do "outro", ou seja, a representação que o classifica socialmente (SODRÉ, 1999, p. 34).

seus próprios processos e vidas, narrando-os, escolhendo o que contar e o que silenciar, a partir de uma seleção prévia do que pretende revelar e do que pretende "guardar" em seu "baú", mesmo porque se entende que o ato de narrar não implica necessariamente no contar da extrema verdade, apesar do pacto autobiográfico selado pelo autor, como relata Lacerda (2003) que se consolida num acordo tácito de cumplicidade entre quem escreve (ou como é o caso aqui quem conta, quem relata) e quem lê (escuta), à medida que texto avança e que se partilham experiências do mundo privado e íntimo da colaboradora. Assim sendo, há previamente uma seleção dos ditos e dos não-ditos. Silêncio e lacunas são esperados e entendidos nesse ato de narrar-se.

Histórias que apesar de serem marcadas pela dor, pelo sofrimento pelo menos inicialmente, "deságuam", quase sempre, em (re) elaborações identitárias sadias que não mais "adoecem" corpos que se vêem forçados a alcançar padrões, secularmente e fortemente impostos de "beleza", para muitos irrealizáveis, uma vez que o desejo (inculcado) era o de aproximar-se, ao máximo, do modelo branco, até então concebido como único.

Pretende-se com a leitura dessas histórias, possibilitar a visibilidade da construção e (re) elaboração de uma beleza negra que não tenha o padrão branco eurocêntrico de beleza como única possibilidade de referência. Ler tais relatos, depoimentos, enfim tais histórias de mulheres negras que vem construindo suas próprias referências sejam elas estéticas ou das mais diferentes ordens, não se submetendo as impostas secularmente pelos mais diferentes veículos e instituições, eis a maior riqueza, um número incontáveis de ensinamentos certamente virão a público, das mais diferentes ordens, sempre para além do meramente estético (o que já não é pouco!).

Rebater a forte lavagem fortemente imposta pela mídia de um ideal de beleza branco, "(re) estabelecendo" a negritude, eis as possibilidades do *abèbè*, ao mesmo tempo espelho e leque (aparentemente maleável e flexível, tal qual a sua "dona" *Òsun*[111], que brinca com o equilíbrio, indo de um lado a outro, numa ginga infindável).

[111] Optou-se por utilizar a grafia das palavras em *yorùbá* na forma original. Na falta de um programa que permita colocar o acento subsegmental que tal vocábulo possui, decidiu-se então por sublinhar a letra correspondente. Nessa língua não existe a letra x e sim o seu equivalente que é o s com o acento subsegmental que tem som de CHE).Vale comentar ainda aqui também que o som do O é aberto, ao contrário do que costumamos usar que é fechado, implicando em outro

Enfim, o espelho "ofertado" e divulgado pelas diferentes mídias não tem sido de grande serventia para o povo negro e em especial para as mulheres negras, torturadas pela imposição de um padrão de beleza e humanidade, muito distantes do seu tipo real. Tal "espelho" confunde, distorce e caricaturiza a imagem dos (as) negros (as).

Conheçamos então, um pouco mais detidamente *Mójú Ikerá*[112] e as histórias que ela deseja revelar e compartilhar conosco. Vale comentar ainda aqui que a narração apresenta-se extensa e que mesmo não desconhecendo que citações longas, costumam cansar o leitor, a autora do presente artigo decide por assim explicitá-la (apesar de realizar algumas supressões) por acreditar que todo o conteúdo abaixo exposto é de extrema importância para que conheçamos um pouco melhor o sujeito da pesquisa, bem como o grau de complexidade da problemática ora apresentada:

> Desde pequena percebo que não sou tratada como gostaria, mas, sempre tratei os outros muito bem. Busquei ser correta em tudo para não ouvir ninguém queixar-se de mim. Tímida até na voz, falava baixinho para não ser notada. Conta, os familiares, que fui uma criança doce e amorosa e por isso recebi o apelido de "Amor", como sou chamada até hoje: "Mô" . . .
> Minha adolescência foi marcada pelo silêncio e dela trago muitas dores nunca reveladas por que são humilhantes para um ser humano que ama, que tem desejos, que senti e tem consciência dos porquês de não concretizar certas coisas. A questão de ser negra em um meio em que o "padrão" do belo (branco, magro com cabelos lisos) é diferente do que se é, para o adolescente é quase insuportável. Eu me senti assim.
> [. . .]
> Fazendo uma pesquisa familiar minha mãe me disse que não planejou ficar grávida de mim, quis tirar o feto e para isso tomou uma cachaça preta, feita de folhas e fumo curtidos em álcool por ano, como não morri, ela justificou minha cor tão acentuada na família. Eu acreditei nisso e foi horrível ter que relatar isso no meu livro de pesquisa familiar, mas, escrevi com muita vergonha.

---

vocábulo que equivale, traduzindo para a língua portuguesa em ratoeira. Quando o O possui acento subsegmental, na língua *yorùbá* seu som será sempre aberto. Na falta do mesmo, subentende-se que o som seja fechado (Ô).

[112] Trançado 1/ *Orí okan* (cabeça 1); *Mọ́jú ikéra* (pura ternura). Os nomes "fictícios" foram apresentados a partir da bacia semântica *yorùbá* por acreditar que seja a que melhor traduza o desejo de uma escrita afrocentrada da autora da pesquisa e traduzem a "energia" que cada sujeito da pesquisa revela para esta através do seu posicionamento no mundo.
Cada narração é considerada como um trançado, um desenho e trama única e cada uma delas é apresentada por um número, também em ioruba, por entender e fazer juz ao dito: "cada cabeça, um mundo", marcando assim a singularidade/originalidade de cada ser no mundo.

Por muito tempo não conseguia ser notada como mulher, mas, sempre a boa amiga. Ao longo de minha vida, me apaixonei algumas vezes sem sucesso . . . Cheguei a te raiva de ser negra por isso, não gostava de meu cabelo sem crescimento, moça pobre e acima do peso. Nunca quis ser branca mas não gostava de ser tão negra por que os meninos me rejeitavam.
Hoje, aos trinta e três anos, sou uma mulher mais viva, já consigo pelas minhas convicções ainda que de forma reservada, tenho lido muito e acredito que é um os motivos pelos quais me libertei da posição de humilhada e passei a ser dona de meus passos. Acredito que hoje posso ir onde eu quiser. Não havia me dado conta de como cresci como pessoa. Não vejo mais um monstro no espelho, mas vejo uma mulher cheia de possibilidades, cheia de coragem, com o desejo de ter sucesso, com a capacidade de amar aumentada e com a certeza de que pode. Hoje tenho consciência de quem sou e de onde venho e isso me orgulha. Posso gritar isso confortavelmente: Sou negra sim, não tenho mais vergonha disso.
[...]
O nosso cabelo passa a incomodar-nos quando os outros passam a se incomodar com eles. Até então usamos como ele é.
Lembro-me de minha infância quando minha mãe ou uma das minhas irmãs tinha que me pentear. Usavam vários tipos de óleos para dar brilho e perfumar. Eu amava quando elas faziam pompons em mim. Era meu melhor penteado. Meu cabelo era bem cheio e não tinha muito comprimento. Outras vezes elas faziam tranças nagô. Eram duas carreirinhas de tranças que também não me incomodavam. Sempre usei fitas lindas.
Quando eu era pequena não me importava com o penteado e nem a diferença do cabelo de ninguém.
Isso não era importante para mim. Eu sempre gostei dos penteados que fazinham em mim.
Tinha uma visinha que me chamava de vaquinha por causa do penteado que eu usava. Nunca achei que era pejorativo, eu era criança e ela usava o apelido no diminutivo e isso dava “para mim” idéia de carinho vaquinha pretinha, lindinha, engraçadinha . . .
Fui ficando mocinha e as pessoas perguntavam a minha mãe porque que ela não dava ferro no meu cabelo. Minha mãe também gostava de meus penteados com cabelos naturais.
Quando eu tinha 13 anos, estava visitando uma de minhas tias e era aniversário de minha prima. Minha tia dizia que meu cabelo era muito duro para ela pentear e que meus penteados não serviam para uma festa. Resolvel passar um pente quente para afinar meus fios. Aparentemente ficou legal, nunca tinha visto meu cabelo caído no ombro partido no meio, mas também nunca meu cabelo ficou tão fedendo. O pente estava tão quente que queimou meu cabelo. Ele só ficou no ombro dois dias e começou a cair nos dias seguintes. Todo mundo comentava que fedia a queimado. Fiquei com tanta vergonha que deixei de ir na casa de minha tia por um bom tempo. Era ela que sempre me chamou de negrita, sabão de mula; os filhos dela são exatamente de minha cor, mas não tinham esses apelidos.
Na adolescência eu imitava o cabelo das minhas irmãs, fazia o famoso cuzcuz. Colocava de várias formas e também gostava muito. Não tinha nenhum sucesso com os rapazes, eles faziam

> hora de meu cabelo. Foi quando comecei a não gostar de nada em mim e o meu cabelo eu detestava. Quase todas as minhas amigas já usavam os cabelos alisados a anos exceto as que já tinha cabelos lisos ou cacheados. O permanente era o que havia e passei a usá-lo.
> Meus cabelos foram afinando pouco a pouco. Usei um monte de marcas diferentes de química e cremes para mantê-los úmidos e cacheados. Isso quando tinha dinheiro. Na falta de grana voltava-se as tranças.
> Aos vinte e tantos anos passei a usar a trança sintética em um período e no outro permanente. Meu cabelo até hoje só afina. Hoje a trança sintética ajuda bastante porque cuidar dos cabelos leva muito tempo e dinheiro também. É mais prático acordar penteada.
> Antes dependia de alguém para arrumar meu cabelo.
> Uma vez eu tinha uma entrevista de emprego e precisava esta bem apresentável. Pedi a várias pessoas que trançasse meus cabelos, como era um favor, pois não tinha como pagar, a má vontade alheia me desesperava. Não tinha tempo para esperar alguém ficar a fim de me ajudar. Comprei as fibras e fui para frente do espelho. Levei a madrugada toda mas acordei pronta para minha entrevista.
> Daí em diante eu mesma faço meus penteados e gosto de todos.
> É uma luta manter o *hair* atualizado porque a mídia parece lançar *new* lucks a todo instante e aja dinheiro para acompanhar. A pessoa até perde sua identidade em meio a tantas mudanças e tanta sujeição as mutilações estéticas.
> Estou usando trança sintética mas planejo relaxar meu cabelo e enrrolar daqui mais algum tempo. Descobri que posso fazer isso sem perder minha identidade. Por que não sigo tendências mas faço acreditar que um visual permite ...[113]

O que se nota é uma mulher enorme, alta, forte, “tamanho GG” como afirma a mesma, mas todo tamanho é convertido num diminutivo que como a própria narração revela remonta aos tempos da infância, “Mô”. Para a autora da pesquisa ela pode ser traduzida como “Pura Ternura” que na bacia semântica ioruba transforma-se em “*Mójú Ikéra*”.

História marcada por negociações, essa acaba sendo o preço da tentativa de aceitação. Impregnada de dor, rejeição e silenciamentos: “Minha adolescência foi marcada pelo silêncio e dela trago muitas dores nunca reveladas por que são humilhantes para um ser humano que ama, que tem desejos, que senti e tem consciência dos porquês de não concretizar certas coisas”.Decide por escrever para diminuir a dor ou quem sabe até tentar cicatrizar as “feridas”.

[113] Optei por apresentar o texto conforme a versão original, sem alterar ortografia ou qualquer outra forma. Vale comentar ainda aqui que a narradora não conclui o seu texto.

Passagens teóricas apresentadas inicialmente no artigo ora apresentado, ganham “tons” reais. O dilema anteriormente apresentado por Valente (1994) é aqui “repaginado” por *Mójú Ikéra*: “Cheguei a te raiva de ser negra por isso, não gostava de meu cabelo sem crescimento, moça pobre e acima do peso. Nunca quis ser branca mas não gostava de ser tão negra por que os meninos me rejeitavam”.

Mas, mesmo “recheado” de dores e insatisfações diversas, em algumas passagens já se pode vislumbrar um nítido processo de aceitação, de descobrir a boniteza de ser como se é! Como a passagem: “Hoje, aos trinta anos ... vergonha disso”, acaba por revelar.

Eis o dignificante do trabalho com a escrita de si, a possibilidade de empoderamento através do rememorar e dessa escrita, de (re) ver-se para (re) significar o vivido (tempos e lugares) e consequentemente, (re) significar-se. Socializar dores para transformá-las na assunção da “boniteza” de ser como se é! E essa marca, repete-se em quase todas as produções analisadas. A culminância desse processo que não acaba com o texto, é a descoberta e o assumir-se bela a partir de seus próprios traços fenotípicos, como revela a passagem acima reproduzida: “Não havia me dado conta ... não tenho vergonha mais disso”.

A pureza existente no nome dado pela pesquisadora a esse sujeito da pesquisa, é mais uma vez conformada e contatada quando da passagem abaixo reproduzida, cheia de inocência por parte da mesma, quando esta fala das palavras no diminutivo a elas dirigidas, todas de intenção pejorativa, objetivando depreciá-la e que eram concebidas e recebidas como carinho. O olhar com relativa distância, inclusive com o auxílio do fator tempo, permite entender as reais intenções, o que acaba por revelar também amadurecimento da narradora na leitura e interpretação do vivido.

Outro ponto que considero de extrema importância aqui é o apoio da mãe no que dizia respeito a deixar o cabelo ao natural, mesmo com toda a pressão da alteridade no sentido de “normatizá-lo”. Com o passar do tempo e com os “rituais de passagem”, *Mójú Ikéra* acaba se rendendo a química e ao alisamento e após a “rendição” as consequências são nefastas. O fio que foi rejeitado e maltratado, recusa-se a permanecer no couro cabeludo e cai, torna-se, segundo a mesma: “ralo”, “fino”, sem crescimento.

A exigência de atendimento a um modelo, a um padrão a torna, pelo menos temporariamente "prisioneira" e o contrário do esperado quando da tentativa de modificá-lo para atender a esse padrão ocorre, a insatisfação e as inúmeras tentativas de "enquadramento" a "moldura" estabelecida como única possibilidade de beleza e existência: "Comecei a não gostar de nada ..."

Ao final da escrita nota-se a bela construção identitária, sempre em processo, nunca finalizada, uma vez que somos seres inconclusos, mas revela uma busca sadia, implicando em aceitação e conscientização (sobretudo quando ela fala sobre a "mutilação"): "Daí em diante eu mesma faço meus penteados e gosto de todos". Independência, aceitação e empoderamento, eis o belo do processo.

Já para as mulheres negras pertencentes a comunidades-terreiro, possuidoras de Orí, impreganados de *àse* e algumas com possibilidade de manifestar o sagrado através de seus corpos, as *àdosu*, a cabeça e o cabelo são mais do que partes constituintes de uma corporalidade, são espaços sagrados, nos quais nem todos podem ou devem tocar e quando assim se fizer necessário, precisam tomar alguns cuidados. São essas e outras peculiaridades que poderiam ser abordadas aqui, mas que devido ao pequeno espaço do texto, não foi possível aprofundar, permitindo somente comentar brevemente sobre as mesmas.

A entrevistada aqui é filha de *Òsun*, *òrìsà* da fertilidade, extremamente coquete e vaidosa, empresta e impregna a sua filha com todos os seus atributos. O tempo da duração da narração é o tempo em que esta passa mirando-se em sua imagem refletida no monitor, tal qual a sua mãe com seu *abèbè*.

Uma das passagens mais importantes da sua narração é o momento em que a mesma decide por partilhar conosco o seu processo de descobrir-se bela, agora sem o auxílio e "artifício" das fibras, das tranças sintéticas, que apesar de remeterem a uma estética negro-africana, esta não se permitia ficar sem o uso das mesmas. Utilizadas outrora, hoje não são mais permitidas (regras da sua casa de *àse* que não permite o uso de qualquer tipo de "cabelo" na cabeça consagrada ao *òrìsà*). Ouçamos um pouco o que a entrevistada tem a nos contar sobre a sua busca por novas formas de se pensar e se conceber bela, sem outros recursos que não sejam os seus próprios fios capilares:

> Eu mesma trançava, só que a pessoa mesma trançando, tinha que ter uma técnica e eu não tinha essa técnica, então, ficava meio estranho, esquisito ao ver das outras pessoas e ai eu tive que botar química no cabelo. Ai eu perdi minha identidade, porque minha identidade era ter cabelo trançado, entendeu? E não ... e aplicar uma química que não iria me favorecer como a questão da minha estética, eu perderia toda questão estética [...]
> Ter que alisar o cabelo para agradar as outras pessoas mas não me agradou, entendeu? Tanto é que sempre que vejo uma pessoa na rua usando tranças eu ... poderia ser eu, sabe? Sempre, eu ... meus olhos brilham quando vejo uma negra usando trança ou até uma pessoa que tenha uma melanina mais clara usando trança, entendeu? Poxa, poderia ser eu! E hoje eu perdi parte de minha identidade. Me vejo bela? Sim! Mas me desfavorece, entendeu? Usar química me desfavorece [...].

Nota-se a pressão externa em manter o padrão e o desejo da narradora em manter-se fiel ao que ela chama de sua estética. Agora com algumas interdições, uma vez que o *orí* foi consagrado e a cabeça passou a ser "feita", algumas intervenções não são mais permitidas. Como sentir-se bela, a partir tão somente de seus fios? Sem o auxílio das tranças sintéticas, utilizadas outrora? A pressão interna "empurra" para o uso da química e esta acaba por ceder, mesmo que isso cause enorme insatisfação quando parece ser o caso acima explicitado.

Voltar ao "natural" parece ser também uma difícil escolha e nela permanecer. Um pouco mais adiante, na narração, o sujeito da pesquisa acaba por revelar outras estratégias de busca dessa identidade "perdida", segundo a mesma e alguma satisfação com os resultados, pena não existir espaço no texto ora apresentado para socializar parte significativa da entrevista.

O interessante é conhecer e acompanhar essa nova construção identitária, agora a partir da busca por ver-se e sentir-se bela e alcançar alguma satisfação na mesma, ponto esse encontrado em maior ou menor grau nas entrevistas realizadas.

Como o interesse maior da pesquisa é refletir sobre a importância do cabelo para as entrevistadas, sujeitos da pesquisa, mulheres negras (*obìnrin dúdú*) na elaboração e construção identitária, que acontece também através da estética é que comecei a refletir sobre o fato de que talvez por estar no topo da cabeça, no início do corpo, o *orí* (cabeça) e o *irun* (cabelo) tenham uma evidência maior. É o cabelo, juntamente com a cor da pele, como sinaliza Gomes (2004) os traços distintivos mais marcantes, fenotipicamente falando, para indicar

pertencimento racial, principalmente para alteridade, sempre "sedenta" por "demarcação de territórios", buscando assegurar o seu espaço conquistado e/ou usurpado. Vejamos o que nos diz Inocêncio (2006, p. 187) sobre mantê-los e apresentá-los originalmente naturais, sem intervenções:

> O cabelo crespo, uma vez assumido, desperta uma série de reações que vão do riso à reprovação. No Brasil, é comum que uma pessoa diga para outra que vá domar os cabelos, ou vá dar um trato no pixaim, sem que isso represente ofensa ou deselegância. Parece que naturalizamos tanto esse tipo de entendimento que mesmo indivíduos alvos preferenciais dessa forma de agressão acabam por larga escala cedendo a tais apelos.

Pensando no que relata Gomes (2008) sobre a importância do cabelo na afirmação de negritude, nota-se a relevância de estudarmos tais temáticas, buscando a construção e efetivação de uma educação que não "mate", sobretudo as crianças negras, dentro e fora do contexto escolar. Que traga para tal contexto, os valores existenciais dessas territorialidades e comunalidades negro-africanas ainda hoje não contempladas para dentro dos muros escolares e que os ultrapasse.

> O cabelo crespo e o corpo negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra a beleza negra. Por isso não podem ser considerados simplesmente como dados biológicos (GOMES, 2008).

Percebe-se, com todo o exposto até então que as possibilidades de "fuga" existentes na "encruzilhada" identitária (já anteriormente comentada quando apresentei o dilema trazido por Valente) são fortemente sedutoras e se apresentam, quase sempre, mais confortáveis e atraentes que o plano real de se gostar e se aceitar como de fato se é.

> A convivência dolorosa com um corpo, e particularmente com um cabelo, que nunca está em paz, obrigou as pessoas negras a desenvolverem mecanismo de defesa que não são necessariamente elaborados para resguardar identidade, mas para diminuir sofrimento. É relativamente fácil detectar aqui e ali o uso desses mecanismos, como, por exemplo, as maneiras de disfarçar o cabelo. Porém, equivocamo-nos, muitas vezes, ao

> acreditarmos que tais estratégias são decisões voluntárias, independente de tensões e limites que as pessoas atingidas vivam. Engana-se quem pensa que tais reações são causas e não efeitos de um processo extremamente complexo (INOCÊNCIO, 2006, p.187).

E é pensando em todo esse teórico exposto, intercambiado com as produções memorialísticas das educandas e na entrevista narrativa com as mulheres de *àse* que penso que é preciso aprender com o passado, com os ancestrais que abriram caminho para que hoje, seus descendentes, pudessem ocupar os espaços que desejassem e assim sendo, como salienta Ferreira Santos (2005) temos para com essa ancestralidade uma "dívida" que podemos "liquidá-la" quando permanecemos sendo nós mesmos, sem buscar os artifícios impostos pelo outro, o colonizador.

PARA NÃO CONCLUIR: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES QUE NÃO SÃO FINAIS

Com a finalização do presente trabalho algumas (in) conclusões despontam. A primeira a chamar atenção é o potencial que os escritos auto-biográficos e as entrevistas narrativas que auxiliam, sobremaneira, na construção e fortalecimento de identidades mais "saudáveis" (ainda que oriundas de fortes histórias de rejeição e discriminação como e o caso das aqui expostas), uma vez que se tem a oportunidade de refletir sobre o vivido objetivando, se assim for o desejo (as vezes se configura enquanto urgente necessidade) mudar a história até então vivenciada.

A utilização de tais formatos de pesquisas acabam por contribuir positivamente também na construção de uma ciência muito mais "viva" e rica, uma vez que contempla fidedignamente a fala e pensamentos dos sujeitos colaboradores da mesma.

Por fim, a que se indagar: Há, realmente, uma "capacidade regenerativa" no ato de lembrar e escrever tais memórias? Há uma possibilidade, mais do que latente de (re) compor-se? (re) fazer-se? De empoderar-se? Tomar as próprias rédeas da sua vida e da construção e em muitos casos da (re) construção da sua história?

Se todas essas indagações procedem e apontam para respostas afirmativas, indaga-se: Qual o efeito da escrita do memorial sobre quem escreve?

E da entrevista narrativasobre quem narra? Quais as repercussões desses saberes, frutos da experiência, como saliente tão bem Larossa (2002)? De que forma essa vivência através da escrita ("escrevivência") favorece ao sujeito-autor assumir-se como autor de sua história e a responsabilizar-se por ela? Como esses saberes **in**-corporados poderão auxiliar-nos na efetivação de uma construção identitária sadia e mais condizente com o que efetivamente somos? Enfim, trata-se de "Transformar vivências em experiências formadoras, e estas, em conhecimento" (JOSSO, 2004). Trazer para o cenário acadêmico histórias de vida de mulheres negras, repletas de superação e empoderamento, eis o desafio a que me propus.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verna. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2005.

BAUER, Martin W.; JOVCHELOVITCH, Sandra. "Entrevista Narrativa". In: **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petropólis: Vozes, 2008.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ECO, Humberto. ***Histoire de La beauté***. Paris: Famarion, 2004.

DELORY-MONBERGER, Christine. *Biographie et educatio*. Paris: Anthropos, 2003.

GOMES. Nilma Lino. "Uma dupla inseparável: cabelo e cor da pele". In: BARBOSA, Lúcia Maria de A.; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Roberto (Orgs.) **De preto a afro-descendente**: trajetória de pesquisa sobre o Negro, Cultura negra e relações Étnico-Raciais no Brasil. São Carlos: EduFSCar, 2004. pp. 137-150.

_____. **Sem perder a raiz:** corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FERREIRA SANTOS, Marcos. Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e arte da paixão entre Karabá e Kiriku. In: **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal 10.639/03**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade - Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. 236 p. (Coleção Educação para todos).

INOCÊNCIO, Nelson Olokofá. **Corpo negro na cultura visual brasileira**. Educação Africanidades Brasil, v. 1, Brasília: CEAD, 2006.

JESUS, Regina de Fátima de. **Professoras negras**: assumindo a identidade étnica e desvelando o preconceito e a discriminação no cotidiano de vida e profissão. Disponível em: < http://www.anped.org.br/reunioes/25/excedentes25/reginadefatimajesust21.rtf > Acesso em 02.mai. 2008.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr 2002, n 19.

MEIHY, J. C. S. BOM. **Manual de História Oral**. São Paulo, Loyola, 2005.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (Org.) **Discursos de Identidades**: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, idade e profissão na escola e na família. São Paulo: Mercado de letras, 2003.

NOVAES, Joana de Vilhena. "Vale quanto pesa . . . Sobre mulheres, beleza e feiúra". In: CASOTTI, Letícia; SUAREZ, maribel; CAMPOS, Roberta Dias. **O tempo da beleza**: consumo e comportamento feminino, novos olhares. Rio de Janeiro: Senac, 2008. pp. 144-175.

PASSEGGI, Maria da Conceição; BARBOSA, Tatyana Mabel Nobre. **Memórias, memoriais**: pesquisa e formação docente. São Paulo: Paulus, 2008.

PRADO, Guilherme do Val Toledo; SOLIGO, Rosaura. Memorial de formação: quando as memórias narram a história da formação . . . In: _____ (Org.). **Porque escrever é fazer história**. Campinas: FE, 2005. pp. 47- 74.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 1996.

SODRÉ, Muniz. **Claro e Escuros** – identidade, Povo e Mídia no Brasil. Petropólis: Vozes, 1999.

SOUZA, Elizeu Clementino de. **O conhecimento de si**: estágio e narrativas de formação de professores. Rio de janeiro: DP&A; Salvador: UNEB, 2006.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro:** as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

VALENTE, Ana Lúcia E.F. **Ser negro no Brasil Hoje**. São Paulo: Moderna, 1994.

(VOLOCHÍNOV) BAKTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

REIS, Sílvia Augusta Braga; ABRÃO, Jorge; CAPELOZZA FILHO, Leopoldino; CLARO, Cristiane Aparecida de Assis. Análise facial subjetiva. ***Dental Press Ortodontia e Ortopedia Facial***, Maringá, v.11, n.5, set./out. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/dpress/v11n5/a17v11n5.pdf. Acesso em: 22/01/2010.

MIA COUTO DA VARANDA DO FRANGIPANI, GEOGRAFIAS BRANCAS E GEGRAFIAS NEGRAS: LINHAS DE ESCOAMENTO, LINHAS DE FUA E DESTERRITORIALIZAÇÕES

Ilza Matias de Sousa[114]

RESUMO

Este estudo da narrativa africana de Mia Couto procura estabelecer nela a constituição de uma geografia do pensamento fabular cujas linhas de escoamento colocam em relação geografias brancas e geografias negras na narração da história de Moçambique, na qual agem, concomitantemente, linhas de fuga criadoras de ficções. Estas ativam a potência do falso, ou efabulação, no sentido de romper a identificação do tempo com a verdade, que se buscou cristalizar no processo colonizador. Lança-se, assim, o olhar para as multiplicidades atuais das africanidades, apontando-se as desterritorializações capazes de deslocarem forças de significação para um fora, uma exterioridade, a partir da qual, interpela-se a pretensa unidade do significante histórico. Exterioridade de que a varanda será a figura espacial a provocar a fissura do "muro"/fortaleza (figuratividade constante da composição arquitetônica "branca"). É da varanda do Frangipani que o lento e persistente desabamento da leitura majestática colonial e de sentido único torna-se possível. A varanda ainda pode ser tida como o campo das virtualidades a operar rachaduras como parte do trabalho erosivo das matérias ou das superfícies que irão desapropriar a ordem unitária discursiva e a autoridade arquitetônica colonial. Acompanhar-nos-emos no percurso das cartografias literárias, projetadas em meio às geografias culturais atuantes na narrativa coutiana, das discussões pontuadas em Gilles Deleuze e Félix Guattari e em outras que igualmente articulam o pensamento ao espaço, às práticas de espaços, atravessados, diria Deleuze, por circulações, ecos, acontecimentos, multiplicidades e intensidades.

A narrativa do escritor moçambicano branco, Mia Couto, coloca-nos, de saída, numa problemática autoral que significa desconstituir para si mesmo um regime de projeções parentais, nas quais o legado colonial português, que compõe a cena da escritura, concorre com a formação da autoria do pensamento. Assim, o problema do pensamento produzirá deslocamentos que incidem na descolonização do modelo etnocêntrico do romance familiar, matriz ocidental de civilização. Neste caso, o que está em questão é a pertença à família portuguesa e à sujeição ao nome do Pai. Configuramos, desse modo, nessa obra, a ultrapassagem da situação edipiana, sem desejo de reparação ou de culpa do incesto. Há uma Mãe em vista, mas enquanto corpo ferido e aberto, sobre o qual deslizam fantasmas. A "Mamã África" colorida e miserável,

[114] Professora do Quadro de Associados da UFRN; doutora em Letras, área de concentração em Literatura Comparada pela UFMG; Pós-doutoramento em Teoria da Literatura, pela PUC MINAS; ensaísta.

alegre e dolorosa com o seu, ao mesmo tempo, seco e potente seio lançado no leito das águas coloniais.

Tal questionamento incide sobre a construção de um anti-Édipo, à maneira de Deleuze e Guattari (2010) e que, em Mia Couto, parece se revestir em linhas de escoamentos das raízes dessa representação colonial, dando lugar à retirada da literatura africana da espécie de organismo em que foi situada, em termos de sistema literário português. À retirada, inclusive, do modelo da "santa família", "um tipo de símbolo católico universal" (Ib., p.73), constante do imperialismo colonial, do que decorreu o processo histórico das colônias.

A varanda do frangipani terá no seio africano a máquina desejante da autoria, do discurso e da escritura que produzirá, conforme considerações, à luz dos estudiosos franceses, aqui relacionados (Ib.), o aleitamento em forma de emissão de fluxos, numa copla ou numa cópula com a boca, de onde surgem as matérias de autorias em novas máquinas de falar, estrangeiras à própria língua vernacular, máquinas de comer, de alimentar, que são também maneiras de dissipar as matérias do centro devorador textual dominante. E estendê-las em outras superfícies modeladoras, as quais, no romance, são investidas de um corpo geográfico cuja extensão corresponde à imagem de Moçambique como "imensa varanda sobre o Índico", nas palavras de Eduardo Lourenço, epigrafadas por Mia Couto.

Nessa geografia negra abrem-se fendas, falhas, zonas inflamadas, por onde passam efeitos de platô: a varanda do frangipani da fortaleza colonial, espaço sinuoso, serpentino e pouco transitável, perdendo-se no horizonte (COUTO, 2007, p.11):

> A árvore do frangipani ocupa uma varanda de uma fortaleza colonial. Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses. Nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definhou. Veio a guerra, abrindo pastos para a mortes. Mas os tiros ficaram longe do forte. Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém. Ali se descoloriam os tempos, tudo

> engomado a silêncios e ausências. Nesse destempero, como sombra de serpente, eu me ajeitava a impossível passado.

O narrador é um morto que fala da multiplicidade triturada, em meio ao seu próprio ossuário. Chama-se Ermelindo Mucanga e a sua narração aciona a potência do falso[115], na medida em que desautoriza uma razão narrativa branca e colonial e faz relação com a produção autoral sem organismo. Um espectro, uma silhueta autoral que traz consigo o sangue derramado, o grito e, neste, o espanto da violência extrema, os atos abortados e a loucura, introduzindo nas estranhas artes negras da superfície fenômenos múltiplos, que não expressam uma relação orgânica que uniria espaço e tempo a uma memória que devesse ser representada.

O fantasma, sem espessura, sem volume, incorpóreo, vincula o gesto de autoria à desordem, à a-logicidade, a fim de fazer sua outra inscrição da história, incluindo-a numa genitalidade africana inventada e não numa origem portuguesa histórica e dada como única realidade, o que significaria romper com o significante histórico e despótico, erétil e fálico, e acercar-se de outras zonas erógenas como a boca, orifício de entrada e saída e de proliferação indefinida (DELEUZE, 1974, p.33).

Diria, em palavras deleuzianas (DELEUZE, 1988, 56), livremente, que a escritura nascente dessa outra genitalidade é a que tem o segredo dos mortos e das vidas, dos aprisionamentos e das libertações, do demoníaco e do divino, provocando deslocamentos, precipitações no segredo das máscaras africanas e do mascaramento nas dobras da pele da mitologia branca[116].

O espectro mutável de Ermelindo Mucanga falsifica um sistema de referência de gênero, na desorientação de um crime que se avultaria como um crime de paternidade, a ser investigado por seu duplo incorporado Izidine Naíta, “inspector de polícia”, percorrendo “labirintos e embaraços” ((COUTO,

---

[115] O narrador fantasma ou fantasma narrador, ao produzir a sensação do estranho, põe em suspensão os ditados da razão ou do logocentrismo, apresentando-se como fluido da potência do falso, um espectro mutável, desafiando o pensamento a sair de sua imobilidade, escapar tanto do presente da subversão da ordem, como do tempo da efetuação do acontecimento, de modo a narrar no “momento perverso” do outrem-cídio, da escritura como simulacro da morte. Cf. DELEUZE, 1974, 329.

[116] BODEI, 2000. De acordo com esse autor, Jacques Derrida afirmara que não há ‘metáforas absolutas’ precedendo o pensamento conceitual: “Nenhuma metáfora é, com efeito, capaz de sair do círculo mágico da ‘metafísica’, da ‘mitologia branca, que representa e reflete a cultura do Ocidente’ (aquela na qual o homem branco toma o próprio pensamento como se fosse a forma universal da racionalidade” (p.231)

2007, p.19), transportando a narrativa verídica e linear para um campo de instabilidade que poderíamos associar ao princípio rizomático[117] desencadeador de conexões de signos heterogêneos, fazendo escoar para todos os lados matérias transitórias, efêmeras, que invadem as cadeias previsíveis da língua e da linguagem do narrador e dos demais personagens.

A narrativa interrompe sua linearidade, o passado colonial toma a forma do tempo vazio e torna-se um corpo aberto de textos e situações, desvios e disseminações, repetições, ressonâncias, assentimentos, remetimentos que servem de respiração artificial, atuando de dentro para fora dos muros da fortaleza da linguagem, nesse jogo de incorpóreos e corpóreos, diferimentos, ou diferenciações de forças que expõem a inexistência de uma memória única, de uma historicidade única.

Não se trata mais na literatura de Mia Couto da restauração do modelo do Pai ocidental, fundado em dicotomias, quais as de bárbaro/civilizado, negro/branco, ciência/magia, oralidade/escritura. Todos os personagens são descolados, deslocados: o velho português, Domingos Mourão, um dos suspeitos de ter matado o mulato Vasto Excelêncio, este, responsável pelo asilo dos velhos, pivô para a efetuação da história; Marta, a enfermeira, sedutora, que perdera o seu antigo nome africano; Ernestina, mulher de Vasto, a mulata que seria também uma assimilada e assinalada com o cunho de ter "alma portuguesa".

Caminha-se pelo meio, nesse espaçamento, sempre em movimentos de colonização e descolonização, territórios desfeitos, desterritorializações. E (im)possibilidades de se reinventar. Na confissão da assimilada, Marta, aparece emblematicamente o processo da pretensa pureza e a doença da civilização. Marta é o nome da contaminação cristã (COUTO, op. cit., p.123):

> Perdi essa possibilidade de me reinventar. {...} Deve compreender: eu fui
> educada como uma assimilada. Sou de Inhambane, minhas famílias já há muito perderam seus nomes africanos.

[117] Rizoma é um conceito elaborado por Deleuze e Guattari (1995, v.1) para compor o pensamento da diferença, já que a genealogia fundada na imagem da raiz, do livro-raiz, implicaria a noção do mesmo, do semelhante, este, constituindo-se numa falsa unidade. O rizomático abole esse elemento unificador e torna possível admitir a coexistência de elementos, não exigindo mais uma origem ou um ponto de partida e de chegada (um télos) que a questão da raiz exigia.

Também afirmara, dirigindo-se a Izidine:

> O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra[118]. Todas as culpas são da guerra. {...}. Estes velhos que aqui apodrecem, antes do conflito, eram amados. {...}. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos.

Nas ruínas da fortaleza são esses velhos que resistem ao tempo e à morte mantendo o poder de fabular. A potência do falso. Para além do contágio e da parasitagem colonial, eles sustentam-se da oralidade, tecido esgarçado, mas fios de vida, entre ruídos, ausências, cheiro de doença e morte. É Marta que assim se refere a eles, com Izidine:

> Os velhos fabulavam tanto que às vezes inventavam comidas que, sob os travesseiros, nem chegava a haver. {...}. Vou lhe dizer: estas histórias que você está a registrar no seu caderno estão cheias de falsidades. Estes velhos mentem.

Manifesta-se uma força no que se encontra prestes a se desligar que faz "jogo" com a crueldade e a violência. As bocas dos velhos conseguem reter algo de erogeneização na língua fabular, um alimento invisível, que levam para as suas camas e para os seus sonhos mirrados, que, entretanto, se determinam a partir de um fora, que lhes constitui e que os impele a buscar o mistério da palavra, o segredo da palavra africana.

O contrário se dá com o português Domingo Mourão, que recebeu o apelativo de Xidimingo. Afetuou-se ao nome de rebatismo. Ele conserva na linguagem, durante sua confissão a Izidine, o sentimento de uma pertença que se torna recordação. Uma distância que ele vê desdobrar-se no horizonte, da varanda do frangipani. Um entrelaçamento entre ele e a África.

A visão da varanda provoca no velho homem branco uma visibilidade errante e a língua perde as qualidades épicas dos signos fornecidos na

---

[118] Sabemos que a guerra a que Marta se refere, concerne à descolonização tardia e a libertação de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau do colonialismo dependente português, por volta dos anos 60: "Em Moçambique, se formaram agrupamentos pela independência, como a União Nacional africana de Moçambique e a União Democrática Nacional. Coube à FRELIMO (FRENTE DE LIBERTAÇÃO DE MOÇAMBIQUE) realiza r a união das forças nacionalistas" (LINHARES, 1993, p.103).

experiência de viagem ulisseica, para ser tocada poeticamente pela melancolia, pelo estranhamento para aludir a uma navegação lírica, de rememoração, pelo corpo do outro e à sua deriva. Diz o velho português a Izidine (COUTO, op. cit., p.45):

> Minha vida se embebeu do perfume de suas flores brancas, de coração amarelo. Agora não cheira a nada, agora não é tempo das flores. O senhor é negro, inspector. Não pode entender como sempre amei essas árvores. É que aqui, na vossa terra, não há outras árvores que fiquem sem folhas. Só esta fica despida, faz conta está para chegar um Inverno. Quando vim para África, deixei de sentir o Outono. Era como se o tempo não andasse, como se fosse sempre a mesma estação. Só frangipani me devolvia esse sentimento do passar o tempo.

Na fala de Domingos Mourão, a árvore do frangipani assoma como a cristalização da imagem-tempo[119]. Não mais uma sequência temporal que se organiza no discurso. Não mais uma memória única, onde apareceria uma verdade. São expressões do tempo em sua coalescência, em sua aglutinação virtual e atual, em que não se permite processar representações. Não, a invenção de um soberano, nem a projeção especular do Pai colonizador. O que se tornará, enfim, incondicionalmente soberano é o tempo, como o é igualmente a experiência do tempo na perspectiva dos velhos do asilo.

De todo modo, as imagens-tempo produzem espaçamentos contra as linearidades, afetando a unidade lingüística. Encontramo-nos em face de um contra-discurso concernentemente às interpretações hegemônicas, homogeneizadoras da história, da cultura e da lei, uma instância de despossessão dos domínios portugueses da língua. Do simulacro surgido da passagem do intempestivo fantasma de Ermelindo Mucanga e da multiplicidade que lança nessa passagem, abrindo zonas inflamadas pela doença da língua, linguagem, discurso, ressaltam-se os fulgores que proporcionam uma elipse

[119] No seu estudo Imagem-tempo (do inconsciente), Deleuze dá-nos a seguinte elaboração: "É preciso que o tempo se cinda em dois jatos dessimétricos, um dos quais faz passar todo o presente, e outro conserva todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, é ela, é ele que se vê no cristal". 2005, p. 48.

gramatical do Sujeito ordenador e metafísico, circulante no pensamento do *logos* grego e na "mitologia branca" ocidental.

Ermelindo Mucanga viajara ao mundo dos vivos (COUTO, op. cit., p.15) e se indagava: "Que poderia eu fazer, fantasma sem lei, nem respeito?" (Ib., p. 12). Teria de arranjar um corpo para "ocupar". Este seria o do agente da polícia que vinha à Fortaleza de São Nicolau por causa do assassinato do diretor do asilo, um mulato, nomeado por Vasto Excelêncio, morto a tiros. Fala-nos o narrador, este configurado em seu ser xipoco, desencarnado, à busca do seu extra-ser, sendo ele o ocupante sem lugar no estranho empreendimento que decorrerá dessa ocupação do outro - utilizando-nos da discussão de Deleuze, em Lógica do sentido (Op. cit., 1974, p. 23) - a "coexistência de duas faces sem espessura".

Um espectro de sujeito e um atributo, tornando-se este também espectro de sujeito. Hóspede involuntário e hospedeiro contingente, um e outro sinalizam um terceiro gênero, como designaríamos a partir de Derrida, em Khôra (1995): "nem isto, nem aquilo, ou que é ao mesmo tempo isto e aquilo" (Ib., p.10). Nem sensível, nem inteligível, algo que procede de um "raciocínio híbrido, bastardo (logismô nothô)" (Ib.):

> Este que estou ocupando é um tal Izidine Naíta, inspetor da polícia {...}. Porque este Izidine, agora, sou eu. Vou com Ele, vou nele, vou ele. Falo com quem ele fala. Desejo quem ele deseja. Sonho com que ele sonha" (COUTO, op. cit., p.19). Ainda, diz o narrador espectral: "Com ele eu emigrava no penumbroso território de vultos, enganos e mentiras" (Ib.).

Esse procedimento coutiano ativará na potência do falso a relação com o testemunho que terá o seu papel vago, instaurando uma errância incapaz de determinar as condições de verdade:

> O inspetor tinha sete dias para descobrir o assassino. Não tinha fontes acreditáveis, nenhuma pista. {...} Restavam-lhe testemunhas cuja memória e lucidez já há muito haviam falecido (Ib., p.22).

A mutabilidade espectral encena o camaleônico. E o narrador se transveste na matriz nutriz de Navaia Caetano, o "menino que envelheceu

logo à nascença" que, ao se apresentar ao inspetor de polícia Ermelindo/Izidine, transpõe-nos para uma realidade imemorial, numa oralidade como abismo aberto em simulacros de transmissões orais, exigindo que o escutador "se aumente de muita orelha" (Ib., p.26). Os restos de vidas que ali se encontram são privados de arquivo escrito, devendo-se, então, recorrer à fala mítica (Ib., p.26), para a escuta desse "orelhão:

> Tudo começa antes do antigamente. Nós dizemos: ntumbuluku, parece longe mas é lá que nascem os dias que estão ainda em botão. A morte desse Excelêncio já começou antes dele nascer. Começou comigo, a criança velha.

A maldição pesa sobre mim, Navaia Caetano: sofro a doença da idade antecipada.

Juntam-se ao poder espectral o poder do oráculo e o poder da adivinha. Segundo Deleuze (Op. cit., 1974, p.146) a "adivinhação é, no sentido mais geral, a arte das superfícies, das linhas e pontos singulares que nela aparecem; eis por que dois indivíduos não se olham sem se rir, com um riso humorístico". Dessa maneira, o adivinho é solicitado a comparecer diante do acontecimento-efeito incorporal do duplo espectro, quando da investigação do obscuro crime cometido. Navaia Caetano segue sendo a produção de simulacros:

> Minha mãe logo pressentiu que eu era um enviado dos céus. {...}. Um homem está interdito de enfrentar o filho antes que lhe caia o cordão umbilical. Meu velho mandou chamar o chirema. O adivinho me cheirou os espíritos, espirrou, tossiu e, depois, vaticinou:
> - Este menino não pode sofrer nenhuma tristeza. Qualquer tristeza, mesmo mínima, lhe será muito mortal.

Dá-se início à cena estóica das paixões[120]. Para os estóicos, as paixões são resultados de uma impulsão excessiva, próxima à loucura. Observaremos essa aproximação na ficção de Mia Couto: "A poderosa voz

[120] A pesquisadora Fréderique Ildefonse mostra os fundação desse pensamento estóico atribuído às paixões: "Eles distinguem quatro paixões principais: a tristeza, o temor, o desejo e o prazer". 2007, p.148.

do adivinho seguia entre rouquidão e canto. Às vezes, simples fio, sem corpo. Outras, torrente, espantada com sua própria grandeza (COUTO, op cit., p.29)", narra Navaia Caetano. A conflagração dessa cena traz a relação entre a lógica e a adivinhação. Entre o evidente (délon) e o não-evidente (adélon). O vaticínio do chirema alia-se ao feitiço do curandeiro, contra a tristeza (COUTO, op. cit., p29):

> O curandeiro me perguntou qualquer coisa em xi-ndau, língua que eu desconhecia e ainda desconheço. Mas alguém, dentro de mim, me ocupou a voz e respondeu nesse estranho idioma. Os ossinhos da adivinhação disseram que me devia ser posto um xi-tsungulo. Rodeou-me o pescoço com esse colar feito de panos. Eu não sabia mas, dentro dos panos estavam os remédios contra a tristeza. Esse feitiço me haveria de defender contra o tempo.

A tristeza, para os estóicos, era assim concebida (ILDEFONSE, 2007, p.148: "A tristeza é uma 'opinião recente a respeito de um mal presente, durante o qual parece bom estar deprimido e ter o coração apertado'". A tristeza, em Navaia Caetano, aparece como parte de um afeto diante do discurso dogmático, de um erro de julgamento que se apodera de uma moralidade em curso, na história colonial, a fixar uma forma de consciência racional, enquanto a adivinhação é, remetendo às palavras de Deleuze (Op. cit., 1974, p.168), a que estabelece outra moral através dos métodos da *physi*s e aos devires, vinculando-se à produção de simulacros da natureza.

É a palavra do chirema, adivinho, curandeiro, feiticeiro que determina o discurso, considerando o destino dos "*pharmakoí*, destinados à morte, como Ermelindo/Izidene/Excelêncio/Navaia Caetano/a Mãe. Visando à discussão de Derrida (1991, p.80), o *pharmakós* (feiticeiro, mágico, envenenador) é o que coloca em discurso, desde o início, as significações do mal e a expulsão do mal, a alteridade do mal, num ritual de escritura suplementar, que convoca a indeterminação, o indefinido, a ambivalência, a polissemia, a ambiguidade entre veneno e remédio, droga, filtro, na ficção angolana de Mia Couto. Uma evocação provável da *pharmakeías* platônica.

O suposto crime ocorrido no asilo dá efetividade a essa potência do feiticeiro. Nos pharmakoí acima citados, reeditam-se, mas já outros, os

lugares oraculares, desterritorializando Édipo, caído na equivocidade, falso vencedor na disputa grega com a alteridade estranha da Esfinge egípcia, tomada como vencida, decifrada, emudecida, lograda, em presença, pelo poder do *logos*, arma do falso pretendente à soberania do nome do Pai. Matriz da potência do falso, do simulacro.

Navaia Caetano pode ser tomado como o devir dessa matriz da criança edipiana, insolente e enjeitada, na forma da criança-velha anti-edipiana, no seu aniquilamento final. A criança "daimon", feiticeira, produto das sombras, matricida e parricida, que aglutina na sua imagem o tempo estrangeiro à cultura da *Polis*, à espacialidade da Acrópole grega. Um griot, em penúria. Um pharmakós, como bode expiatório.Um oráculo se extinguindo:

Reporta-se Caetanito na sua confissão a Izidine:

> O irmão de minha mãe me falou (COUTO, op. cit., p.30):
> - Você Caetanito, você não te nenhuma idade.
> Tinha sido assim: eu nascera, crescera e envelhecera num só dia. A vida da pessoa se estende por anos; demorada como um desembrulho que nunca mais encontra as destinadas mãos. Minha vida, ao contrário, se despendera toda num único dia. De manhã, eu era criança, me arrastando, gatinhoso. De tarde, era homem feito, capaz de acertar no passo e no falar. Pela noite, já minha pele se enrugava, a voz definhava e me magoava a saudade de não ter vivido.

A feiticeira (Nyanga), Nãozinha, os velhos expulsos do mundo, que seriam os guardiões da tradição, todos esses circulam em zonas incertas e nômades, na antiga fortaleza de São Nicolau. Constituem-se ontologicamente como "allothroi", estrangeiros de si mesmos. Movimentam-se entre incertezas e indecisões, numa memória flutuante, sem apaziguamento, de travestimento a travestimento, mudanças de pele, metamorfoses.

O feiticeiro é a perturbação na memória sedentária, extensiva e única. Na confissão de Nãozinha, fica presente a desorganização da atividade mnésica da cultura colonial. Nãozinha, esse nome sem propriedade, uma negação menor da memória documento, traz para o meio desta a tempestade de fluxos e devires a confusão, o perigoso suplemento do feitiço e a confusão,

que desarmam a legibilidade pretendida. Dirige-se a feiticeira a Izidine (COUTO, ib., p.77):

> Sou Nãozinha, a feiticeira. Minhas lembranças são custosas de chamar. Não me peça para desenterrar passados. A serpente engole a própria saliva? Tenho que falar, por sua obrigação? Está certo. Mas fica a saber, senhor. Ninguém obedece senão em fingimento. Não destine ordem em minha alma. Senão quem vai falar é só o meu corpo.
> Primeiro, lhe digo: não deveríamos falar assim de noite. Quando se contam coisas no escuro é que nascem mochos. Quando terminar a minha história todos os mochos do mundo estarão suspensos sobre essa árvore onde o senhor se encontra. Não tem medo? Eu sei, você mesmo, sendo preto, é lá da cidade. Não sabe nem respeita.
> Vamos então escavar nesse cemitério. Digo certo: cemitério Todos os que amei estão mortos. Minha memória é uma campa onde eu vou me enterrando a mim mesmo. As minhas lembranças são seres morridos, sepultados não em terra mas em água. Remexo nessa água e tudo se avermelha.

Ninguém detém chave de interpretação. Aí, tanto há o feiticeiro, o adivinho,como o canibal, o judeu, os mendigos errantes, os pretos, tratados pelos outros pretos como moçambicanos estranhos, mezungos, que receberam uma educação de branco. Mesmo o defunto Ermelindo Mucanga morrera fora do seu lugar, longe de sua vila natal, condenado a ser, assim, xipoco, fantasma. Ali, na fortaleza colonial, a tempestade e o intempestivo agem para produzir o não sentido. São efeitos e efeitos do simulacro, das cartografias que este projeta como um trabalho de sombras. Ou um trabalho do animal das superfícies africanas – o halakavuma, que se alimenta de formigas, o pangolin do sonho do morto Ermelindo Mucanga, “restreando” (COUTO, ib., p139) sua própria matéria no mundo, fantasma de sua própria existência.

Ou do outro sonho, o segredo da terra natal:

> Mesmo assim, pávida e poeirenta, ela me surgia como o único lugar do mundo. Meu coração, afinal, não tinha sido enterrado. Estava ali, sempre esteve ali, reflorindo no frangipani. Toquei a árvore, colhi a flor, aspirei o perfume.

> Depois divaguei na varanda, com o oceano a namorar-me o olhar. Lembre as palavras do pangolim:
> - *Aqui é onde a terra se despe e o tempo se deita.*

O sonho do morto e o último sonho põem em funcionamento as cartografias oníricas da máquina do simulacro que mobilizaria um pensamento onírico, trazendo-o para as superfícies de registro dos acontecimentos. Isso equivaleria, no sentido deleuziano e guattariano, a sugerir permutações com o que não se deixa assinalar, o que nasce de estados diferenciados de subjetivação. A erva da feiticeira e o sonho do morto indicam a "diversidade de matéria" e que os mundos são inumeráveis (DELEUZE, op. cit., 1974, p.273). A primeira envia para o simulacro da natureza, no romance. "Natureza é capa de Arlequim toda feita de cheios e vazios; cheio e vazio, seres e não ser, cada um dos dois se apresentando como ilimitado e ao mesmo tempo limitando o outro" (Ib., p.274). É como se, em Mia Couto, houvesse o vitalismo dos germes nos velhos e uma espécie de panteísmo das mães, nas mulheres que transitam na instância da palavra *pharmakós*. Nesse simulacro, o pangolim determina a espécie animal de estimação autoral, retirado de uma falsa profundidade.

O segundo, o sonho do morto, liga-se aos fantasmas, "que gozam de extrema mobilidade, de extrema inconstância nas imagens que formam" (Ib., p.282). Em *A varanda de frangipani* elabora-se, nessa ótica, uma espécie de simulacro de variedade onírica (DELEUZE, ib.): nesse gênero de fantasmas, diz o filósofo, os "simulacros" são "particularmente sutis e delgados, provenientes de objetos diversos, aptos a se dissolver, condensar e dissipar, rápidos e tênues demais para se oferecem à vista, mas capazes de fornecer ao *animus* visões que lhe são próprias: centauros, cérberos e assombrações, ou ainda todas as imagens que correspondem ao desejo, ou ainda e, sobretudo, as imagens de sonhos. É desse gênero os simulacros de Ermelindo Muganca/Izidine Naíta/Navaia Caetano/Vasto Excelêncio.

O adivinho da aldeia, o chirema, faz a convergência da série. É ele que extrai uma voz oracular, fabrica o divino, a divina ação, a adivinhação. É o seu "autômato espiritual" (DELEUZE, op. cit., 1974).

O último sonho: a árvore do frangipani, o último traço do simulacro da *physis*. O último sêmen da terra e da linguagem, que margeia a árvore e anuncia o seu corte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BODEI, Remo. A filosofia do século XX. Tradução de Modesto Florenzano. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

COUTO, Mia. **A varanda do frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 1.

Tradução de Aurélio Guerra neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ILDEFONSE, Frédérique. **Os estoicos I: Zenão, Cleantes, Crisipo**. Tradução de Mauro Pinheiro. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

LINHARES, Maria Yedda. **A luta contra a metrópole: Ásia e África**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NGUNGUNHA: ASCENSÃO E QUEDA DE UM REI AFRICANO

Isabel Barreto[121]

Resumo

Neste trabalho pretendemos apresentar a trajetória do último rei de Gaza, região sul de Moçambique. Tendo liderado dos ngunis entre 1884 e 1895, Ngungunhana chegou ao posto de líder de seu povo após uma intensa disputa sucessória. Expansionista, assimilou grupos étnicos mais fracos. Motivo pelo qual era uma liderança temida na região. Durante a corrida imperialista dos Estados europeus viu-se diante de duas nações tradicionalmente aliadas, mas naquele momento antagônicas, interessadas em suas terras: a Grã-Bretanha e Portugal. Com o intuito de manter-se no poder trava negociações simultâneas com ambos, os primeiros representados por oficiais do exército, os segundos por membros da *British South African Company.* Sendo visto como um entrave a concretização dos interesses portugueses na região Ngungunhana é alvo de estratégias que visavam retirá-lo do poder. Estas levam a um confronto aberto. Após duas batalhas em que Ngungunhana saiu derrotado, grupos étnicos até então temerosos do seu poder aliam-se aos portugueses. Dentre os seus próprios guerreiros, o soberano também perde prestígio. Em 28 de dezembro de 1895 é preso pelos portugueses graças à inação de seu exército no episódio que passou a ser conhecido como batalha de Chaimite. Sofre humilhações sucessivas. Ainda em suas terras se vê objeto de deboche por parte de seus antigos guerreiros e daqueles que por ele nutriam até então o sentimento do medo. Já em Portugal, é convertido à força ao catolicismo, sendo assim aculturado. Morre no Arquipélago dos Açores em 1906.

Palavras Chave: Ngungunhana, Moçambique, cerimônia de degradação

Ngungunhana, nguni de origem zulu, reinou em Gaza entre 1884 e 1895. Chegou ao poder após uma sangrenta guerra contra um de seus irmãos, chamado Mafemane. Foram dois os fatores detonadores da guerra: o desejo de Ngungunhana em ascender ao poder e segundo a visão de René Pélissier (2000) divergências quanto aos direitos de sucessão, cuja origem está nos costumes ligados a esta questão de tsongas, povo da mãe de Ngungunhana e ngunis da Suazilândia, da dinastia dos Dlaminis, povo da mãe de seu irmão. Tendo se firmado no poder, se torna uma personalidade política importante na região sul da África. Entre os outros povos da região de Gaza, o sentimento devotado a ele era temor. Durante seu reinado, a aproximação de portugueses e ingleses, que desejavam a posse daquelas terras, faz com que utilizasse suas habilidades diplomáticas para se manter no poder. Consegue ter sucesso

[121] Graduada pelo curso de História da Universidade Federal Fluminense (1999-2003), estagiária do departamento de Antropologia do Museu Nacional da UFRJ na categoria Iniciação Científica (abril de 2002 a abril de 2004) e na categoria Aperfeiçoamento (maio de 2004 a maio de 2005), mestra em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia Cultural da UFRJ (2005-2007), doutoranda do departamento de de História da Universidade Federal Fluminense desde 2010.

até 1895, quando um grupo de oficiais do exército português conhecido como "Geração de 1895"122 fartos de sua diplomacia e ansiosos para se firmar politicamente na região iniciam agressões militares. Após perder três batalhas, Ngungunhana é preso por um desses oficiais, o Major Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque no dia de natal de 1895. Com a sua captura, contra a qual não foi esboçada nenhuma reação do exército que o acompanhava, Ngungunhana passa a sofrer sucessivamente o que o sociólogo americano Harold Garfinkel (1956) chama de *cerimônia de degradação,* que consistiu em uma série de humilhações. O trabalho a seguir versa sobre a vida de Ngungunhana, de sua ascensão à sua morte em 1906, refletindo com isso sobre as relações de poder e a conjuntura política da região.

A chegada dos nguni a Gaza

Segundo Newitt, Sochangana era membro do Estado Ndwandwe, que enfraquecido pela seca não havia conseguido resistir à incursão zulu. A razão pela qual fugiram para o norte teria sido a recusa de sua assimilação pelos zulus. Maria da Conceição Vilhena (1999), entretanto, defende a tese de que Sochangana era chefe guerreiro de Tchaca e um desentendimento cuja natureza a autora não esclarece levou o avô de Ngungunhana a fugir com os guerreiros que estavam sob seu comando.

O historiador inglês argumenta que ao chegarem ao sul de Moçambique encontraram uma região também atingida fortemente pela seca e onde não havia nenhuma chefia organizada, o que facilitou sua conquista da região. Os povos nativos como os tsonga lhe pagavam tributo. Com o fim da seca e o progressivo aumento do território de Gaza, que chegou a zona ocidental do Zimbábue, ao Transvaal e ao norte rio Zambeze e que por isso teve um caráter único, foi cobrado tributo de outros povos conquistados. Nesta região a coleta

---

122 Grupo de oficiais portugueses que alcançou reconhecimento pelas atuações militares que visavam a incorporação das regiões sul e central de Moçambique ao domínio português. Ideologicamente eram adeptos do darwinismo social, introduzido em Portugal na década de 1880. Suas ideias baseadas no uso da força para submeter as populações nativas, exercerão grande influência futuramente. Pelo resultado de sua atuação seus membros receberam cargos políticos nos territórios coloniais. Entre eles destacamos Antonio Enes, Joaquim Augusto Mouzinho de Albuquerque, Aires de Ornellas, Freire de Andrade, Henrique de Paiva Couceiro, Eduardo Ferreira da Costa e Pedro Francisco de Amorim.

dos tributos era responsabilidade de um dos filhos de Sochangana, o Umzila ou Muzila.

Já para Vilhena as primeiras povoações que sofreram ataques dos guerreiros de Sochangana foram as localizadas junto ao rio Tembe, de onde seguiram para as proximidades de Lourenço Marques. Dali teriam viajado pelo Vale do Rio Limpopo em direção ao país de Venda, do qual a autora não dá maiores esclarecimentos. Dali chegou à região da Cossine. O grupo teria assim passado pelas regiões de Sena, Manica, Barué e Luambo. Ao final da conquista, em que camponeses foram chacinados e suas mulheres foram raptadas, as redes comerciais do sertão haviam sido destruídas. O Estado de Gaza teria se expandido para cerca de 56 mil km2 e 200 chefes locais teriam sido avassalados.

Os ataques às populações locais se tornaram constantes. Era uma prática corrente dos nguni furar as orelhas das populações conquistadas para marcar não só o seu domínio, mas também a incorporação dessas populações aos seus usos e costumes. Isso fez com que na década de 1850 muitos régulos se apresentassem às autoridades portuguesas oferecendo vassalagem em busca de proteção. O objetivo desses chefes era obter apoio nas lutas que travavam entre si e resistir aos nguni. O governo dos nguni em Gaza era baseado na autoridade e no uso da força. A autoridade, para Aidan Southall (1972), que por sua vez baseia–se em Max Weber, é o legítimo exercício do poder imperativo, que por sua vez é a probabilidade de que um comando será obedecido. A ação política está, portanto, intimamente ligada ao exercício da autoridade (Southall, 1972: 120). Já o uso da força é garantido por diversos regimentos militares criados pelos três soberanos de Gaza Sochangana, Muzila e Ngungunhana.

A chegada de Ngungunhana ao poder

Mas o que define poder e autoridade para os nguni? Quais eram as atribuições do ocupante do cargo maior da chefia para esse grupo? Disponho de poucas fontes que me permitam responder a tais perguntas, apenas duas. Ambas são fontes escritas à época do evento que estou analisando. Uma é o livro do Capitão Gomes da Costa, intitulado Gaza 1897-1898 datado de 1899.

A outra é o segundo livro de uma obra de dois volumes escrita pelo missionário suíço Henri Junod, que conheceu de perto os costumes das populações locais, intitulado Usos e Costumes dos Bantu. (Junod, 1996)

Segundo o capitão Gomes da Costa, em primeiro lugar, a distribuição do poder político era feita da seguinte maneira: a terra era propriedade exclusiva do rei que para melhor administrá-la delegava partes dela a diferentes régulos, ou para usar o termo africano *ossanas.* Estes dividiam as terras que recebiam entre diferentes chefes, os indunas, ou *aiiditna* na língua local. Era papel do chefe distribuir parte de terra que recebia pela população, cada família formando uma povoação que em português antigo, segundo Gomes da Costa se chamava *curral* donde deriva a palavra *kraal*, o que os indígenas chamavam *emuti (Gomes da Costa, 1899).*

Já Henri Junod (1996) relata a importância da instituição da chefia desde o nascimento daquele designado para o cargo até a sua morte. Entre os tsonga, explica o autor, quando a mãe do futuro herdeiro percebe que está grávida, muda-se se para uma província distante da capital onde tem a criança, que cresce longe da mãe. As outras crianças que com ele convivem aprendem a respeitá-lo, via de regra se tornando seus conselheiros quando assume a chefia.

Entre os tsonga, quando chega a hora de voltar para a capital, o herdeiro é criado pelo pai. A idade de escolher suas mulheres vai de 25 a 30 anos. Tem relações com várias mulheres as quais lhe dão vários filhos, entretanto, o casamento com a mulher oficial e mãe do futuro herdeiro se dá somente após a morte do pai. Em um trecho, Junod fala especificamente dos nguni. Segundo o autor:

> "Os Ngonis do Ngungunhana (em Gaza) seguiam o mesmo princípio. Mas entre eles as coisas passavam–se se modo diferente. O filho mais velho da mulher principal do chefe, chegando a idade de casar, tomava mulher e perdia direito a sucessão, era o filho segundo ainda jovem quando da morte do pai, que herdava o trono, porque ainda não tinha filhos. Daí as guerras, lutas, ciúmes entre irmãos, os quais causavam desgraças sem fim a família real de Gaza e que foram umas

> das causas da queda do Ngungunhana123" (Junod, 1996: 337-338).

Segundo a "lei cafreal", continua o relato de Gomes da Costa, o herdeiro legítimo de Sochangana era o Muzila. Mas em Chaimite, junto ao pai vivia também um outro filho de Sochangana, que Gomes da Costa chama Mauheva e que Newitt e Maria da Conceição Vilhena chamam de Mawewe. Este ocupou o lugar do pai ao invés do irmão. O autor justifica a subida de Mawewe ao trono pela escolha dos indunas (chefes) devido às suas inclinações guerreiras. René Pélissier (2000) mostra que a vitória de Mawewe na disputa se deve a um conflito entre direitos de sucessão. Segundo o historiador francês, Muzila era filho de Sochangana com a sua primeira esposa, uma tsonga, cujo dote foi pago pelo próprio Muzila. Mawewe, por sua vez, muito mais novo, tinha como mãe uma nguni da Zuazilândia, pertencente à dinastia dos Dlaminis, cujo dote foi pago com as contribuições do povo, razão pela qual, era vista como esposa do país. Ainda segundo Pélissier, segundo o direito consuetudinário dos tsonga era Muzila quem deveria suceder ao pai. Pelo direito nguni, entretanto, o herdeiro deveria ser seu irmão.

Muzila seguido de guerreiros fiéis foge para o Transvaal fixando-se junto à povoação de um negociante portugues chamado João Albazini, a que Vilhena se refere como vice–consul português na África do Sul. Enquanto isso Mawewe se via como único soberano daquelas terras cobrando tributos dos representantes portugueses em Lourenço Marques. Caso não houvesse o pagamento haveria guerra. Enquanto isso, segundo Vilhena no dia 2 de Novembro de 1862, Maxaquene, um dos régulos das terras da coroa, acompanhado de três emissários de Muzila, procurou os portugueses em busca de apoio para derrotar o irmão. Com este apoio, materializado em 2 mil espingardas, 50 mil cartuchos e 1.200 pederneiras, apesar de ter 4 mil guerreiros contra 12 mil guerreiros de Mawewe, Muzila venceu o irmão em 16 de Dezembro de 1861. No dia 1 de Dezembro de 1862 Muzila procurou os portugueses para prometer vassalagem. Apesar deste apoio, os guerreiros de Muzila atacaram várias vezes os distritos de

[123] Georg Simmel em *Web of group affiliations* (1964) faz uma análise de diferentes situações geradoras de conflito, entre elas as referidas por Junod. Segundo Simmel os conflitos têm como causas fatores que seriam dissociativos, tais como ódio, inveja, ciúmes, desejos, entre outros. O conflito teria a função de resolver as tensões sociais geradas por estes sentimentos.

Sofala e Inhambane. A vassalagem só foi oficializada em 27 de Janeiro de 1882. Muzila morre em 1884, sendo substituído por seu filho Mundungaz, que se intitulou Ngungunhana.

O herdeiro de Muzila era por direito Mafemane, mas Ngungunhana que ambicionava chegar ao poder mandou matar seu irmão e o tio Cuio, partidário deste. Segundo o Capitão Gomes da Costa enquanto Mafemane foi morto, seu tio conseguiu sobreviver porque demonstrou respeito ao sobrinho.

As relações entre o Império de Gaza e os europeus durante o governo de Ngungunhana

Em 1885, Ngungunhana prestou vassalagem ao governo português, para isso mandando uma embaixada a Lisboa, onde se firmou um ato de vassalagem. Em 1886 o ato de vassalagem foi ratificado em Moçambique com autoridades portuguesas na colônia. Apesar disso, grupos de guerreiros de Ngungunhana periodicamente atacavam as terras da coroa.

Segundo Vilhena, em 1885 o Governador de Moçambique se chamava Agostinho Coelho. Ao estabelecer relações com o novo rei de Gaza envia para sua corte um representante, José Casaleiro de Alegria Rodrigues, que foi nomeado Residente Chefe124 responsável pelo tratado de amizade, que de fato era de vassalagem, com Portugal. Tratado este que foi “assinado” no dia 12 de Outubro de 1885 em Lisboa por dois embaixadores do novo rei de Gaza. Estes não seriam de origem nguni, mas angunizados, um deles segundo Vilhena (1999) se chamava Matanda–Encoce, que tinha por volta de 60 anos e falava português, pois, aprendeu o idioma com o capitão–mor das terras de Sofala, a quem serviu por muito tempo. O outro chamava–se Mapinda e era um homem da confiança do Ngungunhana e teria entre 40 e 48 anos (Vilhena, 1999: 38). O tratado estabelecia entre outras coisas, que deveriam ser fundadas missões religiosas em Gaza além de escolas. Estas últimas foram de fato implementadas, onde os filhos e filhas de Ngungunhana aprenderam a ler e escrever em português (Vilhena,op.cit.: 265).

---

[124] Residente Chefe é um cargo preenchido por um português que deveria residir na corte do rei de Gaza com a função de influenciá–lo de acordo com os interesses portugueses. As primeiras tentativas portuguesas foram feitas ainda no reinado de Muzila, porém, só foi posto realmente em prática durante o governo de Ngungunhana.

A autora continua a narrativa explicitando que existiam dois tratados. O acima referido e um redigido pelos representantes de Portugal em Moçambique. Sobre a reação do rei a instauração da figura do Residente–Chefe Malyn Newitt (1995) mostra que Ngungunhana a aceitou, mas teria deixado claro que não abriria mão da soberania sobre as chefias das regiões de Inhambane e do delta do rio Zambeze. Em Setembro de 1886, guerreiros de Gaza atacaram os chefes de Inhambane, sendo derrotados pelos portugueses. Em 1887, o rei ainda mantinha soberania na costa e no baixo Zambeze (Newitt, op. Cit.: 314). A posse de José de Almeida no dia 16 de Março de 1886, foi marcada com a entrega de uma patente de coronel de segunda linha e sua respectiva farda.

Em Abril de 1887, é enviada nova embaixada a Lisboa. Dessa vez, os escolhidos foram dois nguni que se chamavam N´ Tonga e Udaca. A razão da ida dessa nova embaixada à Europa é os constantes ataques dos nguni que obedeciam a Ngungunhana contra os régulos das terras de Inhambane, uma violação do tratado de vassalagem firmado dois anos antes. Segundo o rei de Gaza, essas incursões eram uma resposta às agressões dos régulos inimigos. Outra justificativa era que não queria ceder nenhuma parte das terras que pertenceram a seu pai.

Em 1889, Ngungunhana deixou a região de Mossurisse, atualmente denominada Mossorize, onde havia vivido seu pai e se dirigiu para as terras dos chope onde fundou a aldeia de Mandlakase ou Manjacase (grafia portuguesa). Gomes da Costa relata que no caminho entre Mossurisse e Manjacase os guerreiros de Ngungunhana devastaram as terras atravessadas. Embora o rei, segundo o autor, sempre confirmava sua vassalagem a Portugal, isso não o impedia de desrespeitar as autoridades portuguesas ou os limites entre seu reino e as terras da coroa. As relações entre Ngungunhana e os portugueses eram delicadas, visto que Ngungunhana apesar de se dizer vassalo de Portugal, continuava a governar suas terras de acordo com seus interesses apesar da presença do residente chefe.

Os constantes ataques de Ngungunhana às populações locais que ainda não haviam sido submetidas levam Antonio Enes em seu relatório *Moçambique* de 1893 a dizer que os nguni, denominados de vátuas pelos portugueses, devem ser tratados como inimigos, visto que “esteriliza o chão que pisa”. E isso porque as populações nativas “ não cultivam porque seriam para os vátuas as

colheitas...vivem miseráveis para que a miséria os defenda da cobiça brutal da raça conquistadora", Gaza seria ainda um lugar perdido para o trabalho, pois, esse seria devorado por Ngungunhana e aqueles que lhes eram fiéis (Enes, 1893: 23-24).

A partir de 1890, por razões que serão vistas com mais detalhes a seguir, passariam a residir por ano até 20 europeus em Gaza, a maioria anglo-americanos que haviam sido enviados por Cecil Rhodes. A partir daí, suas relações com os ingleses vão agudizar as preocupações portuguesas. A oficialização dessas relações se manifestou no envio de uma embaixada a Londres no inicio de 1890. Em maio do mesmo ano, procura o vice–consul britânico desejando um protetorado, ao mesmo tempo confirma a vassalagem de Gaza a Portugal aceitando um posto português na foz do Limpopo. A tática da BSAC era conquistar a confiança de Ngungunhana vendendo-lhe armas. Estas chegavam às mãos do soberano, como mostram René Pélissier (2000 b) e Malyn Newitt (1995), através de ingleses representantes da *British South African Company (*de agora em diante designada pela sigla BSAC), dirigida por Cecil Rhodes. Tal artifício visava o domínio sobre a região que ingleses e portugueses disputavam intensamente.

Ao saber da aproximação com os ingleses, José de Almeida foi a Gaza se encontrar com o Ngungunhana para dissuadí–lo de fazer negócios com ingleses e boeres visto que o território de Gaza era de Portugal desde o reinado de seu pai. Apesar dos esforços de José de Almeida, no dia 4 de Outubro de 1890, Ngungunhana firma um acordo com a BSAC. Com o pagamento de quinhentas libras por ano, mil espingardas e vinte mil cartuchos, Ngungunhana cedeu o território à exploração mineira além do acesso ao mar (Pélissier, op. Cit.: 243).

A partir de então tornou-se cada vez mais forte entre os portugueses o desejo de derrotar o Ngungunhana, pois ele havia se tornado um entrave aos objetivos lusos. O primeiro a planejar uma ofensiva contra o rei de Gaza foi o Comissário–Régio Antonio Enes, que com relação a isso, diz em seu livro As guerras de África de 1895, que

> "Este ataque era uma aspiração, mas não um compromisso tomado sequer comigo mesmo. Tinha estudado um plano de operações com dois objetivos, um dos quais seria como que a

> continuação do outro, mas dos quais só um era essencial: o primeiro consistia em organizar as defesas das terras da coroa de Inhambane a Lourenço Marques; o segundo em aniquilar o império Vátua. Nada faria que obstasse a realização desse último *desideratum,* antes o prepararia cuidadosamente, mas só o tentaria se fosse possível" (Enes, 1947: 145).

A ruptura definitiva entre o Ngungunhana e Portugal se deu no ano de 1895. Desde o início desse ano, as relações entre ambos se deterioraram paulatinamente. O primeiro incidente foi o incêndio das mil espingardas dadas pelos ingleses a Ngungunhana, que a julgar pela leitura de uma carta do Residente da região do Bilene, José Teixeira de Azevedo a José de Almeida foi obra de portugueses (Vilhena, op. Cit.: 120).

A batalha de Chaimite: a captura e o exílio de Ngungunhana

No dia 28 de Dezembro de 1895 o rei do Estado de Gaza, na região sul de Moçambique, Mundungaz, mais conhecido como Ngungunhane, ou Ngungunhana, como o chamam os próprios moçambicanos125, que em sua língua natal significa o invencível, foi aprisionado por oficiais do exército português em Chaimite, uma aldeia localizada na região central de Gaza, onde seu avô, Manicusse, fundador deste reino, estava enterrado. Os créditos por sua prisão foram dados a Joaquim Mouzinho de Albuquerque, oficial de cavalaria, que traçou a estratégia para sua captura.

Do lado português Chaimite significou a possibilidade de recuperação de um Estado nacional combalido que via na exploração colonial a possibilidade de recuperação da economia e de prestígio político. O valor simbólico da batalha para os moçambicanos, entretanto, é mais complexo de ser entendido. Em um primeiro momento, como pretendo mostrar, a batalha de Chaimite tem um grande significado para as populações locais do estado de Gaza, que viviam sob o governo de Ngungunhana. Como será mostrado mais adiante, num primeiro momento, a prisão do rei significou para as populações locais submetidas a sua libertação de um governo despótico. Em um segundo momento, porém, a euforia inicial pela libertação foi substituída por um outro tipo de domínio. A captura de Ngungunhana permitiu aos portugueses iniciar a montagem de uma administração colonial pautada na exploração do trabalho nativo (Macagno, 1996; Thomas, 2002). Chaimite marcou dessa segunda

125 Ao longo deste trabalho adotarei a grafia Ngungunhana.

perspectiva, o início da desagregação sociocultural das populações locais submetidas a um regime de trabalhos forçados que tinham como justificativa levá-las ao ingresso na "civilização" (Macagno, op. Cit.) tal como o conceito foi entendido pelos europeus.

Os portugueses que atuaram em Moçambique neste período chamaram a batalha de Chaimite bem como duas batalhas anteriores, os combates de Magul e Coolela de "guerras de pacificação". O que oficiais portugueses comprometidos com um projeto de Estado denominaram de "pacificação", foi de fato uma conquista126, um evento repleto de significações que serão dados pelos diversos atores.

Os chefes de populações locais atormentadas com as tentativas expansionistas de Ngungunhana, buscavam a proteção das forças portuguesas. O que elas buscavam de fato era a transferência de vassalagem de um rei tirânico a outro que lhes desse segurança ao invés de puní-las, o que esperavam do rei D. Carlos representado então por suas tropas. Com o apoio destes chefes, Mouzinho de Albuquerque, via uma possibilidade de poder organizar uma ofensiva contra o "leão de Gaza", um "ato de audácia", nas palavras do oficial para que Ngungunhana perdesse a força simbólica que tinha.

Esta começou a ser perdida entre os seus próprios guerreiros com a derrota nas batalhas anteriores. Sendo um povo guerreiro, a legitimidade do chefe, está intimamente ligada ao seu sucesso militar. Ao perder ambas, Ngungunhana se vê diante do abalo de sua legitimidade. Sua prisão foi feita por Mouzinho de Albuquerque à frente de soldados portugueses cançados, devido ao clima muito quente e a pressa do oficial em encontrar o Ngungunhana e de guerreiros de populações locais, inclusive das que seguiam Ngungunhana acompanhados de seus chefes se juntaram aos portugueses. Foram esses chefes que entregaram a localização de Ngungunhana em Chaimite.

---

126 Os dois vocábulos têm significados bem diferentes. Segundo o dicionário Houaiss, as definições de "pacificação" são as seguintes: ação ou efeito de pacificar–se, restabelecimento da Paz, enquanto que "conquista é entendida como: 1) ato ou efeito de conquistar; 2) Processo de conquistar; 3) a coisa conquistada, território conquistado frequentemente pelas armas. O verbo conquistar tem entre outras as seguintes definições: apossar–se ou dominar pelas armas, submeter, subjugar, tomar.

Ngungunhana procurava ganhar tempo e retardar um novo confronto com as forças portuguesas. Para isso, enviou dois representantes com dinheiro e marfim na esperança de que o oficial e seus soldados parassem de avançar. Ele pretendia vir pessoalmente negociar a paz com os portugueses. Mais tarde um dos enviados voltava com o filho mais velho de Ngungunhana, trazendo além de dinheiro e marfim, cabeças de gado e mulheres. Não aceitando a oferta, Mouzinho de Albuquerque marcha para Chaimite. Chegando na região onde se localiza a aldeia, os recém chegados constataram que houve ali batalhas recentes, conforme narrou em relatório escrito duas semanas após a prisão de Ngungunhana e cujo trecho reproduzo a seguir:

> "A povoação de Chaimite (...) era uma espécie de cidade santa dos vátuas, e deviam ter ali passado cenas de grande carnificina, tanto antigas como muito recentes, porque ao aproximarmo-nos da povoação encontramos algumas caveiras humanas já brancas, ao mesmo tempo em que se sentia um cheiro muito intenso de carne podre e os pretos disseram depois que no mato estavam vários cadáveres". (Mouzinho de Albuquerque, 1935: 25)

Ao chegar na aldeia, o oficial português avista os guerreiros de Ngungunhana que, ao invés de se posicionarem para combate, correm. Aproveitando esta chance, os portugueses entram na aldeia. Dá-se então a prisão de Ngungunhana. Este é o primeiro dos muitos atos de sua *cerimônia de degradação*. Harold Garfunkel define este conceito como "*Any communicative work between persons whereby the public identity of an actor is transformed into something looked on as lower in the local scheme of social types*." (Garfinkel apud Antonio, 1972: 287). Essa transformação em algo inferior implica uma transformação de identidades (Garfinkel, 1956: 420). Um primeiro exemplo dessa transformação ocorre quando o rei é obrigado a sentar–se no chão, algo que alguém em sua posição jamais faria e em seguida ouve de Mouzinho de Albuquerque que a partir daquele momento já não era mais rei, mas sim uma pessoa desprezível. A legitimidade de Ngungunhana havia se esfacelado. O soberano antes temido havia sido levado ao chão. Entre os nativos presentes a reação foi de euforia.

Segundo Vilhena, Mouzinho de Albuquerque vencera o rei de Gaza não pela força, mas pela astúcia. Utilizando estratégias como segredo, diplomacia, prudência, boatos, jogo de aparência, rapidez e o elemento surpresa (Vilhena, 1999: 140). Através dessas táticas, Mouzinho de Albuquerque consegue compensar a grande inferioridade numérica. O Comandante Álvaro Soares de Andréa, da canhoneira Capelo que estava ancorada à foz do rio Chengane onde Ngungunhana embarcou no dia 30 de dezembro com destino a Lourenço Marques nos mostra em seu relatório intitulado *A Marinha de Guerra na campanha de Lourenço Marques e Contra o Gungunhana*, narra o que pode ser chamado de segundo ato da *cerimônia de degradação*: relata a reação dos negros que haviam servido ao Ngungunhana e daqueles que eram seus inimigos ao verem o rei preso. Entoaram trechos do Incuaia, cântico de guerra que exaltava o poder do régulo. Esta entoação porém, longe de exaltar a figura de Ngungunhana era cantada em tom de ironia (Soares de Andrea apud Vilhena. Op. Cit.: 147). A transformação de sua identidade em algo menor aqui é bem evidente. Agora vendo–o preso pelos portugueses aqueles que antes viviam sob a sombra do medo, vendo–se livres entoavam o incuaia de uma forma desrespeitosa vendo que aquele que se considerava invencível na situação em que se encontrava, não pudia puní–los, apenas recentir–se. A reação de Ngungunhana teria sido a seguinte segundo o comandante:

> "Que provação imensa não terá sido para ele este dia de infortúnio; choviam trechos do *Incuaia,* insultos, cuspiam-lhe das margens, ameaçavam-no de lá com as zagaias...e ele tudo observava com os olhos arrazados de lágrimas, mordendo os lábios e abafando em soluços toda a mágoa que lhe ia na alma. Coitado!
> E, assim nos expressamos, porque supomos que os negrófilos nos permitirão admitir que os negros tenham alma, senão igual, pelo menos parecida, com as dos homens de outra raça." (Soares de Andrea, apud Vilhena, op. Cit.: 205)

Uma outra fonte que demonstra como essa perda de legitimidade foi progressiva sendo diretamente proporcional ao ganho de respeitabilidade dos portugueses é o relato de Antonio Enes das "guerras de pacificação". Em "As guerras de África de 1895" (1947), o antigo comissário régio português, dá sua versão dos fatos, mostrando a amplitude do poder de Ngungunhana e como as autoridades portuguesas inicialmente confinadas no litoral e vistas pelas populações locais como também submetidas ao poder do rei nguni, foram

conquistando a vassalagem dessas progressivamente. Tudo passa pela demonstração da superioridade no uso da força.

> "O Gungunhana além das forças materiais tinha também a serviço da sua defesa a força moral do terror que inspirava". Só quem esteve na África Oriental sabe avaliar bem o que essa força era. Criava uma atmosfera a cujos influxos não se furtavam os próprios brancos do ânimo mais viril. Do Zambeze para o sul falava–se do Gungunhana como um deus. O Gungunhana era a omnipotência, a omniciência, a vista que perscrutava pensamentos, o castigo a que nenhuma culpa se esquivava, a majestade a que todas as majestades se deviam, a soberania a qual não se isentava independência alguma (...). Eu mesmo o observei. Sucedendo–me em 1891, dizer a um mísero régulo das margens do punge que se o Gungunhana o perseguisse sabe-lo–iam defender as tropas, que estavam na Beira, o ingênuo negro olha–me com espanto, a ver se eu estava louco (...). Freire de Andrade perguntou uma vez a um certo vátua, que o servia e se demonstrava sempre corajoso, o que faria se o Gungunhana lhe desse a ordem para matar a própria mãe – matava-a ! – respondeu o obcecado sem hesitação. Assim era temido e obedecido o monstro que o senhor capitão Mouzinho de Albuquerque fez sair de Chaimite a ponta pés". (Enes, 1947: 398)

A chegada de Ngungunhana ao exílio em Portugal

Na chegada em Lisboa, no dia 13 de Março de 1896 segundo Vilhena, os prisioneiros causaram alvoroço. Teve continuação a sua *cerimônia de degradação*. Segundo a mesma autora, após desembarcar, Ngungunhana pedira perdão e implorava para que voltasse às suas terras. Seu pedido foi negado. Disseram–no que só El rei de Portugal podia dispor de seu futuro. Dali foram em carros separados para a prisão de Monsanto, mas não houve uma exibição humilhante. Na prisão de Monsanto passaram seus primeiros dias em Portugal. Inicialmente instalados em casamatas frias húmidas e escuras, os africanos sofreram com o frio da capital portuguesa. Devido aos protestos de desaprovação da imprensa com relação a esse tratamento, o governador do forte, General Sepúlvida transfere-os das casamatas, que ficavam seis metros abaixo da superfície para aposentos no primeiro piso onde havia luz e ar. A partir daí, o tratamento teve uma significativa melhora: com relação a comida, como demonstraram não gostar da comida servida aos sargentos, foi dada permissão para que comessem alimentos preparados segundo seus gostos.

A presença de Ngungunhana em Lisboa levou a um verdadeiro fenômeno em Portugal: a grande imprensa publicava a toda hora notícias sobre os prisioneiros,

Ngungunhana se transformou numa mania nacional. Não eram fabricados apenas cartões postais com o nome do rei deposto, mas também viraria nome de restaurante e de biscoitos, além disso foram fabricadas bengalas com seu busto. Ngungunhana virou segundo a autora um fenômeno comercial e publicitário (Vilhena, op. Cit.: 234-236).

No dia 22 de Junho os prisioneiros foram transferidos para a Ilha dos Açores, mais especificamente para a Ilha Terceira na canhoneira Zambeze. Ngungunhana teve que ser levado para a canhoneira carregado, estava com medo que o matassem. Eis aqui mais um exemplo da cerimônia de degradação, que começou em Chaimite e só continuou no exílio até a sua morte. Vilhena descreve assim o estado do rei deposto de Gaza " (...) Ngungunhana cambaleante a gemer que não o matassem. Alguns, talvez, insensíveis à sua desgraça; e ele a tremer descontroladamente apavorado. Soluça, implora, geme, humilha–se, pede perdão. Os últimos vestígios de sua dignidade decadente. Mas ninguém quer a sua cabeça, afirmam–lhe" (Vilhena, op. Cit.: 245). A degradação de Ngungunhana é bem nítida nessa passagem. Era impensável antes da sua captura vê–lo implorando, gemendo, se humilhando e pedindo perdão por ter feito o possível para manter o controle sobre o estado que governava. Agora tudo o que lhe importava era conservar a própria vida.

Ao chegarem a Ilha Terceira, foram encaminhados para o Castelo de São João Batista, no Monte Brasil. Ali ações foram tomadas no sentido de convertê-los ao catolicismo, ensinar-lhes hábitos da cultura portuguesa da época, como vestir-se à europeia e aprender a ler e escrever a língua portuguesa. A assimilação cultural era o objetivo do projeto colonial português. Os habitantes das colônias deveriam ser transformados em portugueses d´além mar. Lourenço Macagno (2001) em sua análise do papel da Geração de 1895, sobretudo de Antonio Enes como formuladores da forma como deveria se dar a assimilação, mostra que no que se refere a religião, a conversão ao catolicismo deveria ficar a cargo das missões religiosas. As missões para Antonio Enes deveriam ensinar aos nativos a adorar a cruz, mais também a bandeira portuguesa. Deveriam ocupar em todos os sentidos o papel de educadores no império. Tanto para Antonio Enes quanto para Mouzinho de Albuquerque, as missões deveriam ter como função a criação de uma "nacionalidade portuguesa" nas populações locais.

A educação dada pelos padres jesuítas, buscava apresentar aos prisioneiros a moral europeia buscando para isso apresentar-lhes os feitos de homens da antiguidade.

As tradições africanas deveriam ser suplantadas. Até 1901, aos prisioneiros era permitido apenas andar nas dependências do castelo. A partir desse ano, foi dada permissão para que saíssem e fossem onde desejassem. Entretanto, a medida que o exílio se estendia e a esperança de voltar a terra natal, que eles sempre mantiveram não se concretizava, a vida foi se transformando em monotonia. O dia-a-dia se resumia a comer, beber e passear. Aos poucos o interesse dos portugueses pelos prisioneiros esvaiu-se. Tendo perdido as esperanças de um dia voltar a Gaza, segundo Vilhena Ngungunhana não vivia, mas sim vegetava, a vida se transformou em melancolia. O que se via era "um imperador em decomposição" (Vilhena, op. Cit.: 270 e 279). Nutria um ódio silencioso por Mouzinho de Albuquerque e por D. Carlos.

Neste momento Ngungunhana encontrava-se no final de sua cerimônia de degradação. Aquele rei de quem todos tinham medo, que um dia fora "a omnipotência, a omniciência, a vista que perscrutava pensamentos" era agora "envelhecido pelo seu orgulho desiludido e fatigado de humilhação". Segundo Vilhena no final de sua vida Ngungunhana havia se tornado manso e dócil. A autora então se pergunta "a que preço reprimira, hora a hora o grito de raiva que o oprimia?". Sua grandeza africana havia se tornado miséria europeia (Vilhena, op. Cit.: 280-281). Ngungunhana morre em 23 de dezembro de 1906. A causa da morte teria sido hemorragia cerebral. É enterrado em uma cova rasa no cemitério local, o cemitário de Angra do Heroísmo.

O que ocorreu com os prisioneiros é um exemplo de sucesso dos planos da Geração de 1895, tal como foi visto. Esta assimilação se deu, entretanto, pela via religiosa, e não pela via do trabalho como preferiam Antonio Enes e Joaquim Mouzinho de Albuquerque, que naquele contexto detinham o monopólio da violência simbólica, ou "poder de nomeação" que submeteu um grupo heterogêneo de povos à categoria uniformizante de indígenas contra a categoria de um outro que se pretendia superior (Macagno, 2001:86-87).

Segundo este autor, colonizar para os portugueses do final do século XIX era sinônimo de civilizar. O que deveria ser o resultado de um processo de submissão das populações locais através do aproveitamento da mão–de–obra. No que se refere à administração colonial, cuja montagem é analisada pelo autor, na prática o que estava em jogo era a tutela das populações nativas (Macagno, op. Cit.: 78). O que se vê no caso dos quatro prisioneiros é uma introdução à civilização europeia pelo viés da moral.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos e Abusos da História Oral, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.

ENES, Antonio. As guerras de África em 1895, Lisboa, 1945.

EVANS–PRITCHARD, E.E. e MEYER FORTES. African political systems. Oxford, Oxford University Press, 1975.

GARFINKEL, Harold. Conditions of Successful Degradation Ceremonies, IN: *American Journal of Sociology*, volume 61, page 420-424, 1956, The University of Chicago.

JUNOD, Henri. Usos e costumes dos bantos. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1974/75, vol. I.

MACAGNO, Lourenço. O discurso colonial e a fabricação dos usos e costumes: Antonio Enes e a "Geração de 1895". In. FRY, Peter. Moçambique: ensaios, Rio de Janeiro, UFRJ Editora, 2001.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. IN. FORACCHI, Marialice M. Karl Mannheim: sociologia, São Paulo, Ática, 1982.

MATSINHE, Cristiano. Biografias e Heróis no imaginário nacionalista moçambicano, Museu Nacional, 1997, Dissertação de Mestrado.

NEWITT, Malin. História de Moçambique, Lisboa, Europa América, 1995.

PÉLISSIER, René. História de Moçambique, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

VALENTIM, Alexandre. A Questão Colonial no Portugal Oitocentista. In. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (orgs.), Nova História da Expansão Portuguesa o Império Africano (1825-1890), Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p.21-127.

_____. Velho Brasil Novas Áfricas: Portugal e o império (1808 – 1975). Porto, Edições Afrontamento, 2000.

VILHENA, Maria da Conceição. Gungunhana – grandeza e decadência de um império africano, Lisboa, Edições Colibri, 1999.

OS CULTOS RELIGIOSOS AFRO-INDÍGENAS NA PARAÍBA NA PERSPECTIVA DE FORMAÇÃO DE CONTEÚDOS PARA AS LEIS 10.639/03 E 11.645/08.

Ivonildes da Silva Fonseca [127]

Resumo

O campo religioso afro-indígena paraibano ainda carece de pesquisas que, realizadas com o rigor científico, venham desconstruir preconceitos diversos e assim além de atualizar este campo apresentará, dentre outras importantes contribuições, elementos para o enriquecimento de trabalhos, sobretudo os que são realizados em sala de aula articulados às leis 10.639/03 e 11.645/08. Este artigo é fruto de uma pesquisa (em curso) de Doutorado que possibilitou a identificação na Paraíba de dois momentos históricos importantes com relação à formação de um campo religioso estruturado por cultos na formas cruzada ou distinta.Os dois momentos correspondem aos anos de 1960 com a oficialização dos cultos afrobrasileiros através da lei 3443/66 e de 1980 com a inserção do candomblé de Orixás. Assim, pretende-se esboçar o campo religioso afro-indígena paraibano ressaltando, longe de traçar uma genealogia histórica, os cultos da Santidade, o Catimbó-Jurema, a Jurema, o Moçambique, o Candomblé de Caboclos e o Candomblé de Orixás. Um campo religioso formado por cultos **cruzados** e cultos **distintos**. A intenção deste artigo, dessa forma, é contribuir para o enriquecimento de conteúdos pedagógicos.

Palavras - chave: Religiões afro-indígenas paraibanas; Cultos afro-indígenas paraibanos e a lei 10.639/03; Cultos afro-indígenas paraibanos e a lei 11.645/08

O campo das religiões afro-indígenas na Paraíba está a merecer mais pesquisas, apesar da contribuição de muitos estudos com caráter monográfico, de dissertação ou teses, artigos e livros publicados. Nesse sentido este artigo apresenta os cultos religiosos que fazem parte deste campo a partir de uma pesquisa sobre Intolerância religiosa que venho desenvolvendo no curso de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal da Paraíba. Os dados foram coletados em bibliografias e em pesquisa de campo neste última utilizei as técnicas da entrevista e de observação nas cidades de Alagoa Grande, Guarabira, João Pessoa, Sapé.

[127] Possui graduação em Biblioteconomia e em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pós-graduada pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente é professora na Universidade Estadual da Paraíba no Centro de Humanidades, na cidade de Guarabira/PB. É Integrante da Organização Não-governamental de Mulheres Negras-Bamidelê, com sede na cidade de João Pessoa/PB e faz Doutorado na Universidade Federal da Paraíba no Programa de Pós-Graduação de Sociologia sob a orientação do Professor Doutor Marcos Ayala.

A partir da bibliografia identifiquei os cultos denominados Santidade ou Catimbó-Jurema que passaram por um processo de ressignificação ganhando outras denominações e outras formas.Pela pesquisa de campo conheci os cultos da Jurema, da Umbanda, Moçambique, Candomblés de Orixás, Candomblé de Caboclo.

No trabalho de pesquisa de campo, entrevistei 23 (vinte três) agentes religiosos que ocupavam a posição mais alta na hierarquia dos cultos e obtive a autoidentificação dos espaços religiosos: sete (07) agentes religiosos autoidentificaram os seus espaços como de Umbanda, seis (06) como sendo da Nação keto com Angola, um (01) Espiritismo[128],cinco (05) Nação ketu, um (01) Gege savalu,um (01) jurema e dois (02) Moçambique.

Essas auto identificações somadas às observações promoveram o entendimento de que o campo religioso afro-indígena paraibano atual apresenta uma proximidade com cultos indígenas, um intercâmbio com a Umbanda e a inserção dos candomblés de Orixás nas diferentes Nações (em muitos casos as Nações estão associadas, a exemplo de Angola com Keto), além dos Candomblés de Caboclos nomeados também como Candomblé de Nação Angola.

Afastada a ideia de querer traçar uma genealogia histórica, pontuo, sob o caráter hipotético, que no Brasil quinhentista em terras paraibanas povos indígenas praticavam a Santidade, a partir das evidências de que a Paraíba colonial recebeu a visita do Santo Ofício para investigar as práticas de feitiçaria e de religiosidade popular nos “séculos XVI, XVII e XVIII nas regiões da Bahia, Pernambuco, Paraíba, Grão-Pará, Maranhão, Minas Gerais e Rio de Janeiro”.(SOUZA,2009, p.29).Há também o caso do índio Tomacaúna que promovia conversões por onde passava e, o mesmo andou frequentemente “em expedições a Pernambuco, Porto Seguro e Paraíba. (SCHWARTZ,1988, p.67)

A Santidade foi um culto de resistência indígena contra os portugueses. No ritual havia usos dos símbolos da religião católica e a proclamação das lideranças religiosas como "papas". Estes indicavam os "bispos" e na perspectiva de difusão do culto formavam e enviavam "missionários".Nas suas

[128] A declarante referiu-se ao seu culto pela autodenominação de “espiritismo” que na forma é culto de Umbanda.

rezas faziam uso de um terço, “colocavam tábuas sagradas, como símbolos, em suas igrejas localizadas nas propriedades dos senhores. Nelas instalavam um ídolo ao qual chamavam de Maria. Alguns senhores de engenho, como, por exemplo, Fernão Cabral de Ataíde, aderiram ao movimento e permitiram a celebração desses rituais em suas fazendas, motivo pelo qual foram perseguidos pelas autoridades da Coroa.(SCHWARTZ,1988,54-55)

Acerca da cerimônia da Santidade, o historiador Schwartz (1988, p.40-57) e Salles (2010, p.44) informam que o fumo era utilizado como elemento central e ainda é encontrado nos cultos atuais da Jurema.

> [...] o ápice da cerimônia residia na defumação com as folhas da erva ou na ingestão de sua fumaça pelos freqüentadores e condutores da cerimônia. Razão de ser do culto, era a fumaça do petum que transmitia a santidade... os índios recebiam o “espírito da santidade” e diziam que seu deus viria já livrá-los do cativeiro e fazê-los senhores da gente branca (VAINFAS, 1999, p.136-137 apud SALLES,2010,p.44).

A inferência quanto a existência de “manifestações mágico-religiosas com algumas características básicas do catimbó” no século XVI (no atualmente chamado “nordeste” brasileiro) deixa implícita a idéia da convivência entre pessoas negras africanas e indígenas gerando um sistema religioso “solidário” com elementos de culturas diferentes e compartilhadas. Além disso, a citação espelha a estratégia de sobrevivência dos povos Bantos[129] frente a opressão católica, fato ressaltado por Lopes (2006,p.209) ao ressaltar a maleabilidade da cultura que possibilitava a combinação com os indígenas e também com os nagôs e jejes:

> As religiões das nações bantos, ao contrário, foram mais permeáveis ao influxo de outros cultos e, em primeiro lugar, dos próprios ritos nagôs e jejes. Destes, adotam não apenas o panteão - fazendo novas correspondências - como também a estrutura das cerimônias e os ritos de iniciação. Em contato com populações indígenas e mestiças nas zonas rurais e no sertão, sofreram também a influencia de cultos como a pajelança e o catimbó.(MAGNANI,1991, p.17)

[129] Os povos bantos (bantus) teve importante participação na formação social brasileira apesar de ainda merecerem o devido reconhecimento. Foram os primeiros a pisarem no Brasil na condição de pessoas escravizadas durante os três séculos da escravidão deixando forte legado na cultura afrobrasileira. Foram retirados principalmente da região de Congo e Angola, que antigamente se dividiam entre os reinos do Congo, Ndongo dentre outros.

Na Paraíba além da influencia indígena, BASTIDE, 1985 (apud SANTIAGO, 2008, p.2) aponta também a influencia negra no Catimbó, tendo sinalizado a primazia dos negros bantos na Paraíba e em Pernambuco, os quais se adaptaram à religiosidade indígena em virtude de ela estar centralizada,como a sua, na descida do Deus ao corpo humano e subseqüente transformação da personalidade.

Do Catimbó, expressão religiosa que fundiu elementos africanos, ameríndios e católicos é dito,

> que é mais uma consulta feita por pequenos grupos, um rito bem mais simples do que uma festa pública, no qual existem cânticos sem elementos percussivos ou figurinos especiais. Nele, aquele que é tradicionalmente chamado "o mestre do cachimbo" recebia espíritos das mais variadas procedências, brancos, negros e índios, rezava em todas as línguas, misturava elementos da feitiçaria dos três continentes, aconselhava e distribuía receitas segundo as diversas doenças e defumava os assistentes com o fumo do seu cachimbo, tratamento especialmente característico das tradições indígenas. O catimbó é portanto um rito em que o africano certamente deu sua contribuição, mas não predominou.(SILVEIRA, 2006,p.227)

Assim o Catimbó é descrito como rito também em Cascudo (1978, p.8): "não é culto religioso. Não há promessas, votos, unidade do protocolo sagrado. É um consultório tendendo, cada vez mais, para a simplificação ritual.Não há corpo de Filha-de-santo para louvor divino dos Orixás nem preparação obediente das moças iauôs."[...]De forma semelhante Ribeiro (1982, p.282) registra o Catimbó como prática mágica "individualista, instrumentalista, sem ortodoxia nem sacramentalismo" [...].

Salles (2010, p.79) ressalva que o termo Catimbó "apresenta um sentido genérico e um sentido específico. Acerca do genérico, aponta o autor, não haver referencia a um culto específico. "[...] na linguagem corrente do Nordeste, pode significar "magia negra", feitiçaria, bem como qualquer forma de manipulação do sobrenatural com fins "maléficos" ou "diabólicos", como coisa-feita", "mau-olhado", entre outros. [...]"[130]. No sentido específico, o termo catimbó designa as sessões de mesa nas quais o fumo e a jurema (bebida)

[130] Esta concepção sobre o Catimbó ainda perdura na Paraíba atual.

aparecem como elementos centrais. São as chamadas *mesas de Catimbó* [...], que predominou na cidade de Alhandra no estado da Paraíba até meados da década de 1970 (SALLES, 2010, p.80) e foi encontrada na cidade de João Pessoa em 1938 por Luis Saia quando esteve a serviço da Sociedade de Etnografia e Folclore[131]: (CARLINI, 1993, p.71)

O Catimbó tem na Paraíba notadamente na cidade de Alhandra que historicamente é o berço desta expressão religiosa, uma grande importância. (SALLES, 2010, p.93); (BRANDÃO, 2004, p.163).

A figura do "Mestre " é central no culto do Catimbó e na sua ressignificação denominada de Jurema, centralidade que é mostrada por muitas pessoas juremeiras na frase: "Na Jurema quem dá o recado é o Mestre".

Ampliando a explicação sobre a figura do Mestre, (Prandi, 2006a, p.13) coloca: [...] "Os mestres vivos incorporam os mestres mortos, ligando este mundo ao outro por meio do transe, para pôr a serviço dos humanos sofredores a ciência dos espíritos que habitam as cidades sagradas da jurema." Assim, no culto da Jurema a presença do /a Mestre/a, especialmente o/a Mestre/a espiritual é um elemento marcante para a sua diferenciação diante da Umbanda.

A Jurema, palavra polissêmica que nomina a árvore, a bebida, a entidade espiritual - cabocla Jurema -, a cerimônia religiosa ou as cidades encantadas tem a etimologia do tupi "Yu-r-ema" sendo definida como uma "árvore espinhenta do sertão, da qual o gentio extraía um suco capaz de dar sono e êxtase a quem o ingeria". Cascudo (apud Assunção, 2006, p.19). Outra citação de Cascudo (1972, p.495) reforça o uso da bebida entre indígenas tupis: [...] "Os pajés, sacerdotes tupis, faziam uma bebida da jurema-branca, que passava por dar sonhos afrodisíacos."

---

[131] Em fevereiro de 1938 a Missão com a equipe presidida pelo arquiteto Luis Saia chega em Recife no momento em que os jornais noticiavam o fechamento de vinte e dois terreiros de Xangô e Catimbó com a apreensão por parte da polícia de todo o material religioso. (CAMPOS, 2001, p.219) Nesse mesmo ano, a Missão documentou o ritual do Catimbó no estado da Paraíba nas cidades de João Pessoa, Itabaiana e Alagoa Nova. (CARLINI, 1993) A Missão de Pesquisas Folclóricas cujo objetivo era produzir etnografias a partir de coleta de dados sobre "nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais" (...) era vinculada a Sociedade de Etnografia e Folclore que foi dirigida por Mário de Andrade. Disponível em: http://centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf

O antropólogo Vandezande (1975) encontrou entre os catimbozeiros da cidade de Alhandra/PB a jurema preta, da família leguminosa (Mimosa hostilis (Benth), considerada sagrada e com poder enteógeno e mágico; jurema branca, "Acacia farnasiana (Wild)", não considerada detentora de poderes mágicos. Esta última afirmação destoa da registrada por Cascudo(1972, p.495) quanto aos efeitos da bebida feita da jurema branca, ingerida por sacerdotes tupis posto que a bebida feita da mesma proporcionava "sonhos afrodisíacos".

Das partes da árvore (casca, tronco e raiz) é preparada a bebida sagrada - o vinho- oferecida para iniciados e adeptos. Os que a ingerem crêem que esta possibilita a comunicação com os seres que habitam o além. (SANTIAGO, 2008) ;com os "Encantos"(SALLES, 2010,p.83). Um ponto cantado[132] no ritual desvela a representação da árvore como fonte sagrada da bebida e dos poderes enteógenos da bebida:

> Jurema é um pau encantado,
> é um pau de ciência, que todos querem saber,
> mas se você quer Jurema
> eu dou Jurema a você,
> mas se você quer ciência
> Seu Zé dá ciência a você." (CABRAL, 1997, p.15).

Enquanto cerimônia religiosa a Jurema pode ser liderada por agentes religiosos denominados/as "guardiãs/guardiãos da tradição" ou pajés, cacique, xamãs,curandeiros, mães/pais de santo, mestras ou mestres juremeiras/os e madrinha/padrinhos.

Este culto religioso é encontrado em estados das regiões do nordeste e centro oeste do Brasil como Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, Alagoas, Goiás. A pesquisadora Santiago (2008) enfatiza a forte presença da Jurema nas cidades/capitais de Recife, Maceió e Natal. Assunção (2006, p.18-19) chama a atenção para a "ausência de estudos que tenham como referencia um outro universo espacial, o interior da região, ou seja o nordestino", evidenciando a existência desta prática para outros locais além dos já mencionados, a exemplo dos municípios onde ele realizou a sua pesquisa:

[132] O ponto é "letra e melodia de cântico sagrado, diferente para cada entidade."(...) "os pontos podem ser apenas de louvor aos orixás e entidades (ponto de abertura dos "trabalhos"), ou cantados com finalidades mágico-rituais durante determinadas cerimônias."(...) (CACCIATORE, 1988, p.213)

Patos, Sousa (ambos na Paraíba); Iguatu e Juazeiro do Norte no Ceará; Picos no Piauí e Salgueiro em Pernambuco.

Todavia, além da nova prática da Jurema realizada em rituais festivos, as consultas isoladas ainda são realizadas na atualidade tal qual registrou Cascudo (1978, p.91): "Ainda vivem tipos desses feiticeiros isolados, exclusivamente para consultas, para fazer "trabalhos" encomendados, sem sessão, sem ajuntamento, sem canto, sem ritual coletivo, sem a presença do consulente."

A prática religiosa denominada de Moçambique existente na Paraíba tem como representante o pernambucano Mário Miranda. O culto do Moçambique é encontrado na cidade de João Pessoa e possivelmente em outras cidades paraibanas.Há poucos registros escritos mas encontrei menção a esta prática religiosa no "Dicionário de cultos afro-brasileiros"com um verbete que indica ser o "Moçambique: Uma das falanges da Linha Africana". (CACCIATORE, 1988, p. 242); na foto de Mário Miranda e que consta no *blog* de Guillen (2006) e também no *blog* POVO DO AXÉ (2009), neste último uma representação culto em andamento na cidade de Recife.

O Moçambique religião descrito doravante tem por fonte as entrevistas de pessoas que residem na cidade de João Pessoa e que tiveram a primeira iniciação religiosa na tradição da Jurema. No conjunto das 23(vinte e três) pessoas entrevistadas em João Pessoa , 05 (cinco) delas praticaram ou praticam o Moçambique. Dessas, cinco (05) são do Moçambique, mas três (03) fizeram "renovação"[133] no candomblé de Orixás, abandonando o Moçambique e duas (02) permanecem realizando cultos nessa modalidade. Todas as pessoas que eram ou que ainda são do Moçambique o identifica como de "Nação": isto é, as pessoas partilham [...] "um padrão ideológico e ritual dos terreiros" [...] conforme Lima (1994, p.77)

Acerca da iniciação religiosa no Moçambique, informaram que ocorre com a "matança" ritual de bichos e nos cultos se canta para as nações Nagô Egbá, Angola, Keto,Jeje e também para a Umbanda e para a Jurema. Isto significa que nos rituais se canta na língua iorubá, se canta em língua quimbundo/umbundo e se canta em português.Isto denota que se cultuam

[133] Geralmente diz-se "renovação" quando uma pessoa que já tenha feito a sua iniciação religiosa em um sistema religioso diferente do do candomblé resolve tornar-se candomblecista.

divindades ancestrais (Orixás), antepassados (a exemplo de Caboclos,Pretos-Velhos, de Mestras e Mestres) e de Encantados. Na sua estrutura há o agente religioso da mãe ou pai-de-santo e os cargos de Ekede, Ogã como no Candomblé de Orixás.Além dessas diferenças há o "fundamento de quarto", isto é, o procedimento adotado durante o processo de iniciação.

Identifiquei em João Pessoa o culto do Moçambique nos bairros de Cruz das Armas, Rangel,Valentina todavia, os mais conhecidos são o Palácio Xangô Alafim no bairro de Cruz das Armas comandado pelo Pai Gilberto,reconhecido como um dos mais proeminentes filho de santo do Tata Mário Miranda na Paraíba e o Centro de Umbanda Acácio Valério atualmente sob o comando da Mãe Graça, também filha de Mário Miranda, que sucedeu a Mãe Elvira Arruda Câmara , que em vida fora praticante da Jurema.

O terreiro Palácio Xangô Alafim segundo afirmação de duas pessoas filhas de santo de Mário Miranda, funciona desde o ano de 1968, dois anos após a sanção da lei 3443/66 que "dispõe sobre o exercício dos cultos africanos no Estado da Paraíba".

A Umbanda brasileira foi estruturada como religião de "possessão" (MAGNANI, 1991,p.11) nas primeiras décadas do século XX na capital do Rio de Janeiro com desenvolvimento na cidade de São Paulo na década de 1930 e no seu complexo incorpora as tradições africanas e indígenas (os Orixás e os antepassados, caboclas, caboclos, pretas, velhas, pretos velhos), tradições do catolicismo, o espiritismo kardecista. (BIRMAN ,1983);(MAGNANI, 1991, p.22);(NEGRÃO,1996); (ORTIZ,1991);(OLIVEIRA,2008).

O contexto do surgimento da Umbanda:

> É o momento histórico em que o Estado, poder político, sob a liderança de Getúlio Vargas, incentivando a industrialização, assiste a formação da classe trabalhadora. E também a urbanização, o crescimento das camadas médias da sociedade, compostas de funcionários públicos, profissionais liberais e comerciantes. (OLIVEIRA, 2008, p.15)

No processo da formação da classe trabalhadora concentram-se no Rio de Janeiro, pessoas na condição de ex-escravizadas, descendentes de indígenas, pessoas que fizeram o exôdo rural do nordeste brasileiro e imigrantes estrangeiros em um momento histórico de construção da " nação

como unidade cultural" sob a ideologia do nacionalismo pretendendo a integração nacional para a qual a Umbanda convergirá.

Os anos de 1930 no Brasil são de ditadura e consequentemente de perseguição e nesse contexto os umbandistas são forçados a se identificarem como espíritas por serem considerados praticantes de "baixo espiritismo", práticas de pessoas negras. Adotando a identificação de espíritas seriam associados aos kardecistas que eram considerados como praticantes do "alto espiritismo" e dessa forma fugiriam da perseguição. (JENSEN, 2001 ,p.8).

Enquanto o binômio urbanização-industrialização se instala no Sudeste brasileiro, a cidade da "Parayba" entre os anos de 1910 a 1930 passa por transformação que é feita sob o binômio da urbanização/modernização, uma vez que a industrialização era ausente na "Parahyba".Dessa forma, o projeto de urbanização preconizava o afastamento dos que faziam parte do "bloco dos fora da modernidade com as suas práticas culturais". E assim foi feito: as pessoas que faziam parte da pobreza local foram afastadas para áreas distantes do centro da cidade, [...]"sobretudo porque os sons advindos das rodas de samba e das maxixadas quebraram o silêncio desejado pelos citadinos; afora isso, as tais ruas já não comportavam o contingente de mendigos que chegavam à Capital".[...] (CHAGAS, 2004,p.211)

Em entrevista, Mãe Renilda enriquece a informação sobre a continuidade da existência de espaços destinados à religião afrobrasileira no centro da cidade de João Pessoa, após a década de 1930. Narrou ela, ao expor sobre o seu processo de iniciação religiosa na década de 1960, que este se deu por meio de um pai de santo baiano que "recebia" um "Caboclo" e atendia trimestralmente as pessoas que lhe procuravam:

> Na Rua da Areia existia uns casarões que eram pensão e lá tinha a pensão de D. Augusta, uma negra muito conhecida.Você tanto entrava pela rua Cardoso Vieira que era uma escadaria como entrava pela Rua da Areia e o sobrinho dela era pai de santo, Luis Alves Lemos e morava em Itabuna na Bahia, mas de 3 em 3 meses ele vinha prá João Pessoa.(MÃE RENILDA,2007)

Os fluxos migratórios externo e interno na Paraíba nos tempos da modernização implicou na chegada e saída de informações seja no campo da

engenharia e de seus cálculos, nos traçados arquitetônicos, na moda do vestuário, nos gestos, nos comportamentos sociais e nas crenças religiosas, sobretudo na década de 1960 com a oficialização da Umbanda. Esta movimentação é constatada por Brumana; Martínez (1991, p.275) ao referir-se à criação de alguns guias espirituais (baianos, marinheiros, ciganos ou boiadeiros) na Umbanda paulista.

Diante da movimentação social na Paraíba, especialmente no campo religioso, no ano de 1966 é sancionada a Lei 3443/66 que oficializou e reforçou práticas religiosas já existentes, dentre essas , a Umbanda .

Nesse contexto de oficialização, o nome de Mãe Marinalva de Ogum, civilmente Marinalva Amélia de Jesus, tem importância singular, inclusive porque, tem o terreiro mais antigo de Umbanda do Estado, “o Centro Espírita São Jorge”, datado de 1960 e isto significa que enfrentou o duro período de peseguição.Antes de abrir terreiro a Mãe Marinalva já desenvolvia os seus trabalhos espirituais. (SILVA, 2011, p.119-122

Diante do dinamismo ocorrido na sociedade ao longo dos anos o candomblé de Orixás que era uma religião étnica e de resistência dos grupos negros ou das classes de baixa renda passou a constituir uma opção religiosa para os vários segmentos da população brasileira. (PRANDI, 1997)

O candomblé de culto aos Orixás teve formação no século XIX, na Bahia partindo das tradições religiosas dos grupos negros africanos, que inicialmente o estruturou como religião étnica conforme pode ser apreciado na obra de Reis (1991,p.44)sobre a revolta de 1835 e outras revoltas na Bahia.

O candomblé chega em terras paraibanas quando da sua efetivação como “religião universal”, isto é, a partir dos anos de 1960, quando “vai deixando prá trás seu significado essencial de mecanismo de resistência cultural, embora continue a prover esse mecanismo a muitas populações negras que vivem de certo modo econômica e culturalmente isoladas em regiões tradicionais do Brasil.”(PRANDI, 1997, p.23)

Pode-se afirmar que os Candomblés na Paraíba nas suas diversas nações : Angola (ou de Caboclos), Ketu, Jeje, coexistem com os cultos ressignificados do Catimbó-Jurema e com os resultantes do encontro com a Umbanda. Nesse complexo alguns cultos organizam-se na forma chamada **Cruzada** e outros cultos mantêm a distinção e que eu chamo de Cultos

distintos.

Na Paraíba, pode-se afirmar a existência de candomblés no campo religiosos afro-indígena. A dissertação de Silva, (2011) oferece dados que dão o norte para se falar do candomblé de Angola (ao menos como estrutura de candomblé) na Paraíba os anos de 1960 na pessoa de Mãe Beata de Iemanjá, Maria Barbosa de Souza que nasceu em Conceição do Piancó, Paraíba em 18 de junho de 1922.Após a condição de casada passou a ter registro civil como Beatriz Barbosa de Souza.

A trajetória religiosa de Mãe Beata de Iemanjá teve início no terreiro de Jurema de Pai Sebastião Gana, passando pelo Terreiro Obá Ogunté, conhecido popularmente como Sítio de Pai Adão , da nação nagô no qual ficou recolhida vindo a desistir da iniciação durante o processo. Também esteve em Salvador em 1963 e lá visitou os terreiros de Mãe Olga de Alaketu , Mãe Menininha do Gantois, Pai Cecílio Santana e conforme Silva (2011,p.113) evidencia foi o Pai Cecílio de Santana também conhecido por “Cecílio da bola”, do bairro do Cabula em Salvador que a iniciou.

O Candomblé de Ketu na Paraíba , segundo Silva (2011) e entrevista realizada por mim, tem o nome de Pai Jackson Luiz Gonçalves de Carter (PAI ERIVALDO,2008), como precursor. Pai Jackson, um baiano de Feira de Santana que migrou para a cidade de Cajazeira/PB residindo na casa de Mãe Enéia de Ogun que era Juremeira e Umbandista. Não há dados explicativos, mas Silva (2011, p.107) registra que Mãe Enéia foi iniciada no ketu por Pai Jackson nos anos de 1970.

Ainda nos anos de 1970 em Cajazeira/PB, Pai Jackson iniciou o Pai Erivaldo e que nos anos de 1986 abriu o seu Terreiro Ilê Axé Odé Onitá na cidade de João Pessoa , tornando-se a primeira casa da nação Ketu na capital da Paraíba. (PAI ERIVALDO, 2008)

O candomblé da nação Jeje na Paraíba teve e tem representações, das quais a Jeje savalu e a jeje Mahin. Na nação Jeje-savalu a Mãe Renilda mantém o seu terreiro denominado Tatá do Axé com fundação em 1972 e que anteriormente foi Terreiro de Umbanda Vovó Maria Minas fundado em 1978(SILVA,2011,p.110)

Mãe Lúcia de Omidewá foi iniciada na Jurema em 1976 pelo sacerdote Manoel Rodrigues de Araújo, em Campina Grande e no ano de 1981 na nação Jeje Mahin vindo a ingressar na nação ketu em 1999 (MÃE LÚCIA, 2008)

Até o momento percebe-se que a linhagem das pessoas que praticaram ou que praticam os candomblés na Paraíba vem da Bahia, de Pernambuco mas há também a presença do Maranhão na linhagem Fanti- Ashanti com o Terreiro Ilê Ajagunan Axé Odó Ti Fádáká aberto desde 2004 sob o comando do Pai André (SILVA, 2011,p.110)

Das características marcantes nos cultos de candomblés encontram-se os cantos em línguas africanas[134] e a assinalada por Cascudo (1978, p.88): ”Ninguém, numa macumba ou terreiro de Candomblé, admite licença de Jesus Cristo para Xangô nem santo católico atender ao chamamento insistente dos tambores, no irresistível toque *adarrum, the most dramatic of the thunder dances, o adahoun* do Daomé, como informava Geoffrey Gorer.”

O candomblé na sua formação histórica explicita a habilidade do “povo de santo”em promover compatibilidade/arranjos simbólicos a exemplo do que demonstra a sua definição “como uma manifestação religiosa resultante da reelaboração das várias visões de mundo e de *ethos* provenientes das múltiplas etnias africanas que, a partir do século XVI, foram trazidas para o Brasil. (BARROS;TEIXEIRA, 2004, p.103)Fazendo um alargamento dessa colocação, digo que, essa destreza não ocorre apenas nos cultos de candomblés mas nos cultos de outras modalidades, a exemplo do ordenação que recebe o campo religioso afro-indígena na Paraíba em cultos cruzados e cultos distintos.

O CAMPO RELIGIOSO AFRO-INDÍGENA PARAIBANO: cultos cruzados e cultos distintos.

Partindo dos tipos estabelecidos por Bastide[135] (2006, p.119-228)

[134] As características foram identificadas a partir das observações realizadas em terreiros nas cidades de João Pessoa, Guarabira, Sapé e Alagoa Grande. De forma diferente Salles (2010, p.89) registra que nos terreiros da Paraíba , “todas as toadas ou a maioria delas são cantadas em português e há sacrifício de animais.”[...]

[135] Bastide cria os tipos ao analisar o fenômeno da migração na década de 1970, que ocorreu de forma “mais intensa” entre o maranhão e Belém do Pará no momento em que o governo

categorizei o atual campo religioso afro-indígena paraibano em cultos cruzados e cultos que coexistem sem interpenetração que denomino de cultos distintos.

Os cultos cruzados decorrem do encontro entre a Umbanda e os cultos locais (Catimbó-Jurema e Moçambique) ou seja da combinação de elementos da tradição indígena, católica, africana e concepções do espiritismo kardecista.Dessa forma nos cultos cruzados são encontrados santos/as católicos/as, Padre Cícero, Frei Damião, Caboclos/as, Pretos/as velhos/as, Pomba giras e Exus, Mestres/as, Orixás. Neste "panteão" algumas figuras são representadas nos cultos apenas em esculturas (Padre Cícero e Frei Damião, por exemplo), outras "baixam" e se apresentam através do corpo de uma pessoa que entra em transe. Todavia, a representação nos pontos ou cantos é irrestrita.Nesses cultos cruzados a maioria das músicas são cantadas em português brasileiro havendo músicas que trazem palavras de línguas africanas.Os cultos cruzados são ditos como Umbanda cruzada com Jurema , isto quer dizer que em um determinado dia realizam-se cultos para o Mestre e em outro dia culto para entidades umbandistas.O intervalo entre um dia e outro, geralmente, é de quinze dias

Os cultos que coexistem sem interpenetração, os cultos distintos são os candomblés das nações Ketu, Gege, Angola ou de Caboclos[136]. Nos cultos Ketu e Gege os "trabalhos são apenas com os Orixás e nos de Nação Angola apenas Caboclos/as ou Inquices ou ambos[137].

Acerca da designação "Candomblé de Angola" vale ressaltar que em muitos terreiros também é usada a expressão "Candomblés de Caboclos", "Samba de Caboclos" ou apenas "Samba". Essa variedade é compreendida a partir da explicação dada por Prandi et al (2004,p.121):

---

brasileiro com a intenção de provocar o esvaziamento do Nordeste e de povoar a região Norte construiu a estrada Pará-Maranhão[135]. (BASTIDE,2006,p.218)

[136] Reconheço com Prandi et al (2004, p.123) que houve absorção da Umbanda no Candomblé de Caboclo no que diz respeito a "uma elaboração ética da vida que separa o bem do mal nos moldes kardecistas, completamente ausente na tradição cabocla e que da umbanda uma religião diferente e autônoma."Todavia, a forma do culto do Candomblé de Caboclo é distinta da Umbanda.

[137] Obtive informação de que há cultos aos Inquices em um terreiro na cidade de João Pessoa, todavia,as circunstâncias não foram oportunas para conhecê-lo.

> A origem dos candomblés de caboclo estaria no ritual de antigos negros de origem banta que na África distante cultuavam os inquices –divindades africanas presas à terra, cuja mobilidade geográfica não faz sentido- e que no Brasil viram-se forçados a encontrar um outro antepassado para substituir o inquice que não os acompanhou à nova terra.

Assim, em dias atuais nos cultos chamados Candomblé de Angola ou de Caboclo para saudar, invocar , receber e acolher as suas entidades espirituais cantam em língua africana do grupo banto e também em português brasileiro, característica observada por Salles (2010, p.9) Nesses cultos há uma "valorização de elementos nacionais, fazendo dele, na concepção popular uma religião "brasileira por excelência."(PRANDI et al, 2004, p.123) Os atabaques são tocados com as mãos. Das entidades espirituais cultuadas nos Candomblés de Caboclo além das indígenas há outras que apresentam origens míticas diversas que são representadas por seus nomes: os caboclos boiadeiros, turcos e marinheiros ou marujos. É importante atentar para a existência de outros tipos de caboclos, os que são cultuados na Umbanda. Ao comunicar sobre o Candomblé de Caboclo em São Paulo o estudioso Prandi et al (2004,p.123) disserta: [...]"Com o orixá, o inquice e o vodum do candomblé veio o caboclo do candomblé, que é ritual e doutrinariamente diferente do caboclo da umbanda."

Referências

ASSUNÇÃO, Luiz. **O reino dos mestres:** a tradição da jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BASTIDE, Roger. O encontro entre deuses africanos e espíritos indígenas. In: _____. **O sagrado selvagem e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 218-235.

BIRMAN, Patrícia. **O que é umbanda.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRAGA, Júlio. **Na gamela do feitiço:** repressão e resistência nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 1995.

BRANDÃO, Maria do Carmo; RIOS, Luís Felipe. O catimbó-jurema do Recife: In: PRANDI, Reginaldo (org.) **Encantaria brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantados.Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 160-181.

BRUMANA, Fernando Giobelina; MARTÍNEZ, Elda González. **Marginália sagrada.** Campinas/SP: UNICAMP, 1991.

CABRAL, Elisa Maria. A Jurema Sagrada. **Cadernos de Ciências Sociais.** João Pessoa: UFPB/CCHLA/PPGS, maio/1997 Cadernos de Ciências Sociais 41.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**. 3ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CARLINI, Álvaro L.R.S. Martin Braunwieser na viagem da missão de pesquisas folclóricas (1938): diários e cartas. In: **Rev hist.,** n.138, São Paulo, jul, 1998.

_____. **Cachimbo e maracá**: o Catimbó da Missão 1938.São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1993.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Meleagro**: pesquisa do catimbó e notas da magia branca no Brasil.2ed. Natal: Livraria Agir, 1978.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. **As singularidades da modernização na Cidade da Parahyba, nas décadas de 1910 a 1930.** Recife: UFPE, 2004. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco.

GUILLEN, Isabel. **O Mário Miranda e a sua genialidade**, 2006. Disponível em: http://cambindaestrela.blogspot.com/2006/10/imagens-histricas-este-o-famoso-mrio.html Acesso em: 22 de agosto de 2008.

JENSEN, Tina Grudun. Discursos sobre as religiões afro-brasileiras: da desafricanização para a reafricanização. In: **Revista de Estudos da Religião,** n**.** 1, 2001, p. 1-21 Disponível em: www.pucsp.br/rever/rv1_2001/p_jensen.pdf Acesso em: 30 de maio de 2010.

LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia** :um estudo de relações intragrupais. 2ed.Salvador: Corrupio, 2003.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra.** São Paulo: Autentica, 2006 Coleção Cultura Negra e Identidades.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Umbanda**. São Paulo: 2ed. Ática, 1991.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada**. São Paulo: EDUSP, 1996.

OLIVEIRA, José Henrique Motta de. **Das Macumbas à Umbanda**: uma análise histórica da construção de uma religião brasileira. Limeira/SP: Editora do Conhecimento, 2008.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**: umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PORTO, Waldice Mendonça. **Paraíba em preto e branco**. João Pessoa: IGHP, 1976.

POVO DO AXÉ. Babalorixás e Ogans pernambucanos, 2009. Disponível em: http://povodoaxe.blogspot.com/2009/05/babalorixas-e-ogans-de-pernambuco.html Acesso em: 26 de agosto de 2010.

PRANDI, Reginaldo et al. Candomblé de caboclo em São Paulo. In: PRANDI, Reginaldo (org.) **Encantaria brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004. p. 120-145.

_____ . O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, n.47, out, 2001.

_____. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: **VII Jornadas sobre alternativas religiosas em Latinoamérica**, 27 al 29 de noviembre de 1997. Disponível em: http://www.naya.org.ar/congresos/contenido/religion/12.htm Acesso em: 8 de junho de 2008.

RIBEIRO, René. **Antropologia da religião e outros estudos**. Recife: Massangana,1982. (Série Estudos e Pesquisas, 21)

SALLES, Sandro Guimarães de. **À sombra da Jurema encantada:** Mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. Recife: Universitária UFPE, 2010.

SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima. A Jurema Sagrada da Paraíba. In: **Qualit@s Revista Eletrônica**, v.7, n.1, 2008 Disponível em: http://revista.uepb.edu.br/index.php/qualitas/article/viewFile/122/98 Acesso em: 09 de abril de 2008.

SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima; PEIXOTO, Amanda Norberto. **Revista Virtual Arca da União**, ano 3, número 9, jun, 2007.Disponível em: http://arcadaunião.org Acesso em: 9 de abril de 2008.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **Os candomblés da Bahia no século XXI.** Salvador**,** 2008**.** Disponível em: www.terreiros.ceao.ufba.br Acesso em:21 de outubro de 2008.

SCHWARTZ, Stuart. **Segredos internos**: engenhos e escravos na sociedade colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Valdir de Lima. **Cultos afro-brasileiros na Paraíba**: uma história em construção (1940-2010). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões –PPGCR da Universidade Federal da Paraíba –UFPB, 2011.

SILVEIRA, Renato. **O candomblé da Barroquinha**: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto. Salvador: Edições Maianga, 2006.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VANDEZANDE, René. **Catimbó**: pesquisa exploratória sobre uma forma nordestina de religião mediúnica. Recife: UFPE, 1975. Dissertação apresentada ao P.I.M.E.S. do IFCH da UFPE para obtenção do grau de mestre.

ENTREVISTAS

Pai André. Entrevista concedida a Ivonildes da Silva Fonseca em 27 de março de 2010.

Pai Erivaldo da Silva. Entrevista concedida a Ivonildes da Silva Fonseca em 2008.
Pai Gilberto. Entrevista concedida a Ivonildes da Silva Fonseca em 02 de setembro de 2009.

Mãe Graça. Entrevista concedida a Ivonildes da Silva Fonseca em 2010.
Mãe Lúcia. Entrevista concedida a Ivonildes da Silva Fonseca e Paula Maria Fernandes em 2008.

_____ . Entrevista concedida a Ivonildes da Silva Fonseca em 6 de dezembro de 2008.

Mãe Renilda. Entrevista concedida a Ivonildes da Silva Fonseca em 30 de setembro de 2007.

A CASA, O LAR COMO REPRESENTAÇÃO PANÓTICA, NA LITERATURA DE MIA COUTO

João Batista Teixeira[138]
Rosilda Alves Bezerra[139]

RESUMO:

O presente trabalho encaminha-se na discussão do ambiente denominado casa ou lar na literatura de Mia Couto. Discutem-se tais relações com base no conto *Os Olhos dos Mortos* da obra *O Fio das Missangas* (2009). Trataremos da casa ou lar como ambiente que pode ser associado a idéia de instituição panótica, tema esse esmiuçado na obra de Michel Foucault *Vigiar e Punir* (1987), servindo de base para análise dos personagens do conto de Mia Couto, observando a personagem feminina imersa num cotidiano de violência instaurada pelo marido. Tais observações levam em consideração a crise dos discursos e das instituições normatizadoras, é pertinente também verificar a forma como essa mulher, personagem do conto, convive com a violência e a vigilância do marido, assim como as formas de transgredir essa ordem e forma de poder, apontando para um sujeito feminino que move-se para novas formas de representação, de um novo discurso que faz pensar a casa e o lar na busca de uma nova ordem social. Sobre a literatura de Mia Couto fazemos ponte com os estudos de Bezerra (2007), e Touraine (2007) sobre as novas formas de compreensão da sociedade atual.

Palavras-chave: o lar, o panótico, literatura moçambicana, Mia Couto.

ABSTRACT:

The present work directs into the discurssion of the environment called house or home in the literature of Mia Couto, It discusses on the basis of the story Os Olhos dos Mortos, from the work O Fio das Missangas (2009). We will treat house or home as an environment that can be associated to the idea of panoptic institution, subject that is fragmentized in Michel Foucault's work Vigiar e Punir (1987), serving of basis for analysis of the personages of the story of Mia Couto, observing the immersed female personage in a quotidian of violence established by the husband, such observations take into consideration the crisis of the speech and the normative institutions. It is also pertinent to verify the form as that woman, personage of the story, deal with the violence and vigilance of the husband, as well the form of infringing that order and that form of power, aiming for a female subject who moves to new forms of representation, of a new speech that leads one to think about the house or home in the search of a new social order. Concerning to Mia Couto's literature we do a bridge of the studies of Bezerra (2007) e Touraine (2007) about the new forms of comprehension of the present society.

Key words: The home, the panoptic, Mozambican Literature, Mia Couto.

[138] Universidade Estadual da Paraíba - PPGLI
[139] Orientadora - Universidade Estadual da Paraíba - PPGLI

As vivências das personagens, assim como os costumes e traços culturais tomam visibilidade na literatura de Mia Couto, trazendo a baila uma série de discussões no que diz respeito à família, a sociedade, os meios de afirmação do poder patriarcal. As vozes femininas se insurgindo em meio a uma tradição que insiste em manter aprisionado um sujeito pós-colonial, com modos e sabências que não mais afirmam esse poder falocêntrico.

Com base nessas considerações o presente artigo discute o ambiente denominado "casa" lar como lócus de repressão e silenciamento da mulher, tal análise se fará através do estudo do conto *"Os olhos dos Mortos"* do livro *o Fio das Missangas* (2009), do escritor moçambicano Mia Couto. O conto traz um narrador personagem em 1ª pessoa que através de seu lamento expõe a insatisfação com a violência constante e anunciada do marido. Violência doméstica silenciada, legitimada por um poder e um traço cultural decadente. A personagem através de seu lamento, melancólico, mas também irônico, denuncia um comportamento a ser combatido nas práticas culturais.

Ao falar de si mostra-se deslocada da sua condição de esposa, usa a metáfora do riso para dizer que, perdeu até mesmo a capacidade de sorrir, vigiando até mesmo a sua alegria:

> Estou tão feliz que nem rio. Deito-me com desleixo, bastando-me: eu e eu. O regressar de meu marido, até hoje, todas as minhas esperas. O perdoar o meu homem foi medida do desespero, durante tempos, só tive piedade de mim. Hoje eu me desmesuro, pronta a.. crianceiras e desatinos. Minha alegria assim tanta, só pode ser errada. Couto (2009, p. 69).

O alegrar-se conta como algo que deva ser afastado da sua vivência. Essa mulher acaba indo contra a sua condição de viver e alegrar-se. Existe na personagem uma prática que só a afirma na volta desse marido que a deseja silenciada e desleixada. Há uma censura de si instaurada na personagem como parte do regime instituído na casa, na família e na tradição: *minha alegria assim tanta, só pode ser errada.* Couto (2009). Há um erro em alegrar-se, o silenciamento, o comportamento taciturno é o que esse sujeito deve apresentar. Sente-se como vigiado pela tradição. *Os olhos dos mortos,*

titulo do conto já aponta para esse poder que mesmo num discurso de contemporaneidade, se multifaceia e acaba se mantendo em espaços de micro poderes, aqui caracterizado pela casa, local onde o marido exercer o seu poder. Mesmo quando ausente, a esposa sente-se vigiada por esse poder patriarcal.

A violência acaba sendo a forma do estabelecer desse poderio. A força física aliada aos discursos de legitimação do homem em detrimento da mulher surge como prática de um marido que insiste em manter-se:

> Venâncio estava na violência como quem não sai do seu idioma, eu estava no pranto como quem sustenta a sua própria raiz, chorando sem direito a soluço; rindo sem acesso a gargalhada. O cão se habitua a comer sobras. Como eu me habituei a restos de vida. Couto (2009, p. 70)

A personagem através de suas queixas denuncia a violência entranhada e até mesmo associada à língua/idioma, era a linguagem do seu marido, de tantos maridos. A literatura de Mia Couto nessa perspectiva abre-se como instrumento de discussão e denúncia dessas práticas de violência e legitimação do poder, de uma prática que agride, diminui e expõe a mulher à uma condição menor e servil. O conto aponta para esse cotidiano que acontece na invisibilidade, que por vezes parece tão comum e normal, não passando por assim dizer, um tipo de violência como traço cultural. O narrador personagem torna mais visível essa situação e encaminha a narrativa no desfiar de sua existência. Tratando e expondo numa dialética da violência, os mandos e desmandos desse marido, figura arquetípica do que se impõe pela violência.

De acordo com Bezerra (2007, p. 28):

> O narrador personagem é a representação da identidade e alteridade de cada grupo social, exercendo a frustração quanto ao imaginário independentista, às utopias e as realidades, os novos poderes e o cômico do cotidiano em Moçambique.

Aqui, a mulher, representada através de um narrador personagem chama atenção para esse novo poder que é a casa. Lócus onde o marido exerce sua soberania e dialoga com outras esferas de poder. A casa, ambiente do conto, apresenta- se, também como local disciplinar, todos os ambientes apresentam essas características do medo, seja na varanda, na sala, no quarto, há uma ordem imposta e instaurada, há um poder disciplinar. Essa sociedade quer seres dóceis, que possam ser manipulados para melhor lhes servir. A casa, tantas vezes mitificada na literatura e no discurso social como ambiente de amor, alegria, bondade, relações de perdão e respeito, aqui no conto passa a ter outra representação, tem na verdade a máscara caída através do discurso dessa mulher, que mostra o seu lar como o oposto da imagem de local de felicidade. A casa da personagem é ambiente de uma ordem imposta, ordem de silenciamento, a violência é o código que estabelece ordem.

> Durante anos, porém, os passos de meu marido ecoaram como a mais sombria ameaça. Eu queria fechar a porta, mas era por pânico. Meu homem chegava do bar, mais sequioso do que quando fora. Cumpria o seu fel do seu querer me vergastava com socos e chutos. Couto (2009, p. 70)

Temos um sujeito que cumpre a sua vida como um ritual. O poder do que gere e comanda, a casa é uma sóbria ameaça. Essa representação do lar traz a tona uma espécie de estética da violência, que se perpetua num corpo aprisionado, e propositalmente educado para a legitimação de um discurso. Tornando essa violência quase que banal. São aqui expostos dois tipos de sujeitos vitimas e encarcerados nessa tal modernidade. Não há um sujeito tão passivo na figura de mulher, pois o discurso mais forte do conto *os olhos dos mortos*, vem justamente mostrar esse espaço denominado de casa ou lar como um local sem nenhuma romantização como na maioria dos casos é repassado seja na literatura, na arte ou no cinema, mas como um espaço de dominação masculina. Ambiente de violência sentida e consentida, em que a visibilidade das relações parentais remete a um local sagrado, onde a prática da violência não se instaura. O conto traz o oposto do que é dito e afirmado a respeito do lar como ambiente de paz e respeito aos indivíduos.

Não é objetivo desse trabalho, evidenciar o feminino como sofrido, frágil e impotente perante a dominação masculina, imposta na figura patriarcal mantenedora da família e do lar. É pertinente a essa discussão verificar essa voz feminina que dessacraliza o seu lar, que o mostra como instituição que pode ser mantenedora da violência doméstica, sutil, pouco perceptível. Sobre as formas de convivência consentida com essas situações de violência disfarçada, torna-se pertinente verificar que os modelos tradicionais de família, numa perspectiva patriarcal tendem a insistir nessas práticas fundacionais de discursos que trazem em si, não só o peso da tradição, mas o poder da invenção ou a reinvenção de um poder. Um discurso fundamentado nos arquétipos do masculino como forte e do feminino como frágil. A essa discussão interessa como viés, observar através da literatura de Mia Couto, literatura esta rica em elementos como família e tradição, momentos em que um personagem feminino mesmo que imerso em condições de opressão, denuncia a violência do lar. Dessacralizando esse espaço, já dito e afirmado nos discursos sociais. Observemos o que diz Touraine (2007, p. 222) no tocante as falas sobre a mulher:

> As mulheres, em razão da situação prolongada de dependência e de inferioridade em que foram mergulhadas, procuram sobretudo a integração de seu universo afetivo. Sentimentos amorosos, prazeres eróticos, vida de casal, papel maternal, assimilação da família, são outros tantos papeis afetivos que, subtende-se, devem integrar-se uns aos outros.

Um sujeito que é interpelado a todo instante com um discurso como este do qual o Allan Touraine (2007) fala, torna-se vitima de um sistema cruel e já normatizado pela sociedade. São muitas tarefas e práticas que devem interligar-se em moldes de como esse sujeito deve se comportar, sempre em nome da família. Ser submissa, infeliz e coisificada para manter a ordem da família. Observa-se que essa ordem cria seres reféns de seus medos uma sociedade panótica, como elucida Michel Foucault. Nessa perspectiva do lar como ambiente que instaura a ordem da violência, a sociedade vai assim criando e modelando seres que devem dominar e seres que devam ser dominados. Os tipos presentes no conto do Mia Couto apresentam esse lar

disforme, violento, mas que também sinaliza para outras ordens, tais como; a insatisfação da mulher, a busca por outras formas de poder e outras ordens. Tem na personagem um sujeito que não esconde a violência, mas que fala, esmiúça os acontecimentos, fazendo desse artifício o seu manifesto contra uma sociedade decadente, que precisa se manter através da violência física e discursiva:

> A semana passada foi quando o rasgão se deu. Venâncio ficou furioso quando descobriu, em estilhaços, a emoldurada fotografia na nossa sala. Era um retrato antigo, parecia estar ali mesmo antes de haver parede, nele figurava Venâncio, ainda magro e moço, posando na nossa Varanda pelo olhar se via que sempre fora dono e patrão. Sempre atrás desfocada, esquecida. Surjo atrás desfocada, esquecida. Sem pertença nem presença. Couto (2009, p. 70)

A personagem evidencia a violência do marido. Violência cotidiana, pois ela fala em termos de tempo, é clara quando localiza a situação de violência: A *semana passada*... Isso já mostra que se opera nesse lar uma força física de um corpo não diria frágil, mas fragilizado. A fotografia que se quebra e se estilhaça evidencia um poder esfacelado, quando a personagem diz que surge na fotografia atrás, desfocada e esquecida: *Sem pertença nem presença.* Couto (2009), põe em pauta a fala de alguém que reclama por seu espaço de pertencimento e presença ou identidade.

Também há dois panòticos: o do marido que pelo olhar se via que sempre fora patrão, olhar vigilante. Mas, mas há também o olhar da mulher, um modo de perceber o seu local como disforme. Há um sujeito deslocado que com seu desabafo chama atenção para esse discurso do que manda e do que obedece, sinalizando para outras ordens. Outros discursos, na maioria das vezes ofuscados pela sociedade que se quer assim. Através da literatura de Mia Couto verifica-se essa mulher desobedecendo à vigilância do seu lar e do seu corpo. Há uma explicita violência contra o corpo feminino, que remete a outros corpos femininos, a vozes que querem ser ouvidas, se contrapondo a clássica visão binária, do dominador e do dominado. Essa casa/lar se associa a visão do panótico de Foucault, por seus mecanismos de poder, de instaurar uma ordem e uma vigilância, no aprisionamento dos corpos e das vontades.

> O panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens: um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde se exerça. Foucault (1987, p. 169).

Essa casa pode ser vista como instituição panótica. Temos diversos mecanismos de vigilância, um deles é o retrato que ao se estilhaçar causa um comportamento violento do marido. O poder desse retrato, olhar vigilante e tão forte que parecia estar ali mesmo antes de haver parede. A personagem é vigiada, o saber sobre ela, aumenta o poder desse ambiente. Quando o poder é questionado, há uma quebra de valores e ordens instauradas, o retrato objeto de poder, olhar vigilante, ao quebrar aciona uma reação de fúria através de forças físicas direcionadas ao aprisionamento do corpo da mulher:

> Ao ver a moldura quebrada e os vidros ainda espalhados pelo chão, Venâncio me golpeou com inusitada força, pontapés cruzaram o escuro do quarto entre gritos meus:
> - Na barriga não, na barriga não! Couto (2009, p. 70).

A violência acentuada contra a mulher mostra uma sequência de poderes instituídos na sociedade: poder político e econômico, poder religioso e poder do homem, sobre o corpo. Trazer esse corpo dominado, obedecendo e servil, manter historicamente a sociedade que se alicerça num discurso único que tenta subverter, eclipsar outros discursos, inclusive discursos anteriores que traziam em si outras ordens, outras formas e representações.

Vejamos o que diz Foucault sobre a disciplina dos corpos humanos:

> O corpo humano entra em uma maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma anatomia política “que é também igualmente uma” mecânica de poder, esta nascendo: ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente par que façam o que quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo

> a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina assim, corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência) Foucault (1987, p. 119).

O que pode a mulher sob o domínio do marido que representa toda uma prática recorrente em diversas sociedades. Há uma urgência em tornar esse corpo feminino obediente e servil. Michel Foucault fala sobre o corpo humano de uma forma que apresenta as intituições sociais como instrumentos de controle, manutenção da ordem e de poder. Mas em se tratando do conto *os Olhos dos Mortos*, a prática de esquadrinhar, desarticular e recompor evidencia que esse corpo feminino não é tão dócil quanto se possa perceber, em primeira leitura do conto. Há evidências de uma insurgência política, de um corpo que migra mesmo esfacelado pela violência panótica do lar, a personagem só tem a si, não pode contar com mais ninguém, inventa até mesmo uma gravidez, que se anuncia falsa.

É necessário verificar o momento em que essa mulher não fica tão dócil e tão doméstica no cumprimento das ordens violentas do marido. Após sofrer uma série de golpes violentos, a personagem encaminha-se a um hospital, onde nem mesmo visita do marido vai receber:

> Venâncio não foi visitar-me ao hospital. O que eu fizera, ao dirigir- me por meu pé ao hospital foi uma ofensa sem perdão. Até ali eu fechara as minhas feridas no escuro intimo do lar. Que é onde a mulher deve cicatrizar. Mas, desta vez, eu ousara fazer de cristo, exibir a cruz e a chaga pelas vistas alheias. Couto (2003, p. 71 – 72).

Ao voltar do hospital temos uma mulher ressentida que reage. Ela afirma: *Mas, desta vez eu ousara fazer de cristo, exibir a cruz e a chaga pelas vistas alheias.* Tal discurso já evidência a quebra desse poder, a mulher já não contribui para a manutenção de um lar panótico. Há de fato uma mulher que se anuncia conhecedora também do seu poder. Transgressora de uma ordem patriarcal, poder em declìnio frente às novas ordens e discursos de um mundo povoado de sujeitos que se sentem imersos em novas formas de relacionar-se.

O conto encerra com a personagem que ao voltar do hospital, começa a pensar sua vida, por ter dado importância a violência que a mantém, já se preocupa com as reações do marido. Permanece na varanda remoendo seu sofrimento, se mostra um sujeito diferente ou numa identidade diferenciada da que ocupa ou lhe foi imposta por seu violento marido e pelo violento sistema a que foi condicionada. Entra em casa e percebe o olhar do marido nos vidros do retrato quebrado ainda lhe vigiando:

> [...] Distraída, a minha mão recolhe um vidro. Na cama do casal, meu marido está enroscado, em fundo sono. Deito-me a seu lado e revejo minha vida, se errei foi Deus que pecou em mim. Eu semeei, sim, mas para decepar. Se recolhi os grãos, foi para os deitar no moinho. Há quem chame isto de amor. Eu chamo a cruel dança do tempo. Nessa dança quem bate o tambor é a morte. Couto (2008, p. 72).

Esse sujeito repensa sua vida, seu lar. Já não mais quer essa estrutura, um lar que a pune, que a violenta. Ter um marido para viver em eterna viuvez, pois nesse relacionamento a morte se avizinha da personagem a todos os instantes. A narrativa de Mia Couto aponta essa mulher que sobrevive que pensa a sua existência, que não abre mão de contrapor-se ao sistema patriarcal através das atitudes analisadas no conto. Mulheres que se anunciam transgressoras de uma sociedade de uma sociedade falocêntrica e decadente.

A morte surge no conto como representação da queda desse poder masculino e violento, que diminui a existência da personagem feminina. Fala que nessa dança, *quem bate o tambor é a mão da morte.* No silencio da casa, do lar temos o momento em que a personagem resolve por fim a sua vida de dor e medo. Apela para um gesto que põe por terra o poder desse homem que precisa ter os olhos silenciados para que uma nova ordem se instaure, se ainda não de forma mais ampla naquela sociedade, mais de forma incisiva naquele lar. Sobre a presença da morte na literatura de Mia Couto observe-se o que discute. Bezerra (2007, p. 18)

> No conto de Couto, a morte é vista de modo natural, uma naturalidade envolta por um misticismo ancestral. A morte é a vida e a vida é a morte, são inseparáveis; é o fogo da fogueira

> arquetípica da humanidade, a mesma que aquece, devora um estranho e familiar equilíbrio das forças que regem a existência, para que eu exista basta morrer.

Com base nessas considerações, percebemos a personagem buscando na morte de Venâncio, marido violento, a quebra dessa ordem, modo violento de impor a casa, o lar a ela sujeito mulher. A dominação do corpo, a vigilância de sua existência num espaço panótico. Assim, o morrer será instaurar uma nova modalidade de poder, ou tornar visível um novo discurso. Não há aqui uma personagem suicida, fraca e que desiste de viver. Há uma mulher que decide por si, num cuidado de si, num educar de seu corpo a partir de suas reflexões sobre aquela vida que não se diferencia da morte:

> Lição que aprendi: a vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco. É por isso que fecham os olhos dos mortos. E é o que eu faço ao meu marido lhe fecho os olhos, agora seu sangue se espalha, avermelhando os lençóis. Couto (2009, p. 72).

Adentrando a literatura de Mia Couto, em especifico o conto *Os Olhos dos Mortos*, percebemos nas vivências da personagem um enfastiar-se da violência que sofre do marido Venâncio. É discutível na análise desse conto também a violência como instrumento de dominação dos corpos, da casa ou lar como ambiente panótico, do qual nos fala Michel Foucault na sua obra *Vigiar e Punir*: *nascimento da prisão*. Em consonância com o que se discute acerca da crise das instituições que se permite equilatar a idéia de panótico. A casa, o lar no conto analisado, evidencia essa marca do ambiente como lócus onde se instaura uma ordem e um discurso que pode aprisionar sujeitos. Assim, discute-se com os personagens de Mia Couto o instaurar do poder e a quebra da ordem, abrindo a discussão para novas ordens e formas de poder.

Ao fechar os olhos do marido, manchando sua cama com sangue, a personagem afirma-se contra esse poder masculino. Quebra com a ordem e se impõe através de uma identidade que se anuncia rompendo a idéia e o discurso da mulher como sexo frágil. Através da literatura de Mia Couto a mulher africana com base de pertença a sociedades mais tradicionais, podem e

devem ser apresentadas como representações que se opõem a discurso totalitaristas, mulheres que conhecem e dizem de si.

Referências

BEZERRA, Rosilda Alves. **Intermediários entre o mundo e o infinito: As Margens e as Mortes em Guimarães Rosa e Mia Couto**.
_____, **Os Humores em Vozes Anoitecidas. In: Mosaico de Culturas**: **Identidade e representação nas literaturas de língua portuguesa.** Rosilda Alves Bezerra (organizadora). Natal, Philia editora, 2007.

COUTO, Mia. **O Fio das Missangas** – São Paulo, Companhia das letras, 2009.

FOUCAULT, **Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

TOURAINE, Alain. **Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje**. Tradução de Gentil Avelino Titton. 3ª Ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MEMÓRIA E SINCRETISMO RELIGIOSO NAS PRÁTICAS DE ORALIDADE DAS REZADEIRAS

João Irineu de França Neto[140]

RESUMO

O presente trabalho aborda o sincretismo religioso em rituais de rezadeiras da Paraíba, que manifesta pelo movimento da memória oral. Como metodologia, fizemos filmagens de rituais realizados por determinada rezadeira e transcrevemos os dados de oralidade, a fim de proceder a análise dos elementos discursivos da voz. Nossa base teórica consiste nos estudos sobre oralidade, oralidade, memória e discurso, de Paul Zumthor, Pierre Achard e Eni Orlandi, bem como de religiosidade, a partir de Mircea Eliade. A contribuição de nosso estudo consiste em ampliar os estudos da linguagem na sua interface com os fenômenos das culturas populares, bem como dar visibilidade às mulheres rezadeiras, que são fazedoras de cultura.

Palavras chaves: Rezadeiras. Oralidade. Memória. Sincretismo Religioso.

INTRODUÇÃO

As culturas populares brasileiras são marcadas pela heterogeneidade, que se constrói mediante diversos recursos da linguagem oral. Dentre essas manifestações, abordamos o fenômeno das rezadeiras da Paraíba, numa perspectiva linguístico-antropológica, uma vez que os signos presentes nos rituais destas mulheres nascem de motivações culturais na oralidade, tornando-se arquétipos para a construção de novas significações, que são a base do sincretismo religioso popular. Tais mulheres do meio popular são consideradas por suas comunidades como detentoras de poderes mágicos, pois através de suas rezas fazem as pessoas recuperarem a saúde.

Utilizamos como base teórica os pressupostos sobre oralidade, memória e discurso, de Paul Zumthor, Pierre Achard e Eni Orlandi, bem como de religiosidade, a partir de Mircea Eliade. Durante a pesquisa de campo, estamos descobrindo que embora muitas rezadeiras se autoafirmem pertencentes à religião católica, negando contato com outras formas de espiritualidade, suas práticas ritualísticas de rezas revelam o caráter sincrético

[140] **Doutorando em Linguística, pelo Programa de Pós-graduação em Linguística – PROLING – da Universidade Federal da Paraíba – UFPB.**

existente nesta manifestação cultural, em virtude da mistura dos elementos de diversas matrizes religiosas. Assim, apresentamos análises deste sincretismo religioso, a partir das marcas discursivas nas vozes de rezadeiras, bem como nas fórmulas de suas rezas.

O trabalho está dividido em duas partes. No primeiro momento, traçamos uma discussão sobre a religiosidade popular enquanto prática cultural não-institucional. No segundo, focalizamos as categorias da memória, que produz discursos na inserção sociohistórica dos sujeitos, bem como acerca do sincretismo religioso, presente no movimento discursivo da oralidade das rezadeiras. Assim, tecemos análises qualitativas a partir da transcrição de trechos da voz da rezadeira D.L., a qual foi registrada por meio da filmagem de um ritual de consulta às entidades espirituais Zé Pilintra e Pomba Gira.

1. RELIGIOSIDADE POPULAR: UMA PRÁTICA CULTURAL NÃO-INSTITUCIONAL

Antes de analisar qualquer dado de nossa pesquisa de campo, convém definir o seria a religiosidade popular. Afinal, existe uma religiosidade popular, que difere de outros padrões religiosos? Tal questão nos conduz a pensar o fenômeno religioso como parte de uma construção cultural mais ampla que abrange toda a sociedade. Desse modo, discutir o fenômeno religioso consiste em discorrer sobre uma problemática cultural. Neste sentido, tratar da religiosidade popular requer antes de tudo situar as definições de cultura popular, em toda sua polissemia e contradições.

Para tanto a concepção primeira a ser esclarecida seria acerca do que vem a ser um objeto cultural. Ralph Linton (2000, p. 86) afirma que

> como termo geral, *cultura* significa a herança social total da humanidade; como termo específico, uma *cultura* significa uma determinada variante da herança social. Assim, a *cultura*, como um todo, compõe-se de um grande número de *culturas*, cada uma das quais é característica de um certo grupo de indivíduos.

Partindo destes pressupostos, fica evidenciado que a noção de cultura desdobra-se em diversas variantes, constituindo as múltiplas formas de culturas, ou seja, os fazeres culturais locais. De acordo com Peter Burke (1998, p. 25), que estuda a cultura popular na Europa, na periodização histórica da Idade Moderna, entre os anos 1500 e 1800, a palavra cultura é imprecisa quanto a sua conceituação, possuindo, desse modo, muitas definições concorrentes. Para ele, cultura consiste em "um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. A cultura, nesta acepção, faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele". O referido autor também aponta a problemática gerada pelo termo 'popular', que caracteriza uma determinada modalidade de cultura, uma vez que na Europa medieval e até os começos da Idade Moderna tanto os nobres quanto os plebeus participavam dos mesmos eventos culturais. A modernidade fez a separação dicotômica entre uma cultura popular e uma cultura erudita, separando também, ao longo do tempo, os espaços sociais de realização de tais manifestações. É desse contexto que advém a noção fundadora de cultura popular.

Nesta perspectiva, convém definir a cultura popular *negativamente*, ou seja, antepondo o advérbio de negação, sendo identificada como "uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das 'classes subalternas', como as chamou Gramsci" (BURKE, *Op. cit.,* p. 25). Contextualizando o *corpus*, as rezadeiras, que temos pesquisado no Estado da Paraíba, no seu fazer religioso espontâneo do cotidiano, situam-se num território simbólico de saberes e práticas, chamado de religiosidade popular, que na visão de alguns teóricos consiste numa das manifestações da cultura popular.

Pode-se perceber certa espacialização social da cultura religiosa popular quando se observa onde se encontram as rezadeiras: estão nas periferias das grandes, médias e pequenas cidades, em grande parte nas cidades do interior do estado, que tem um menor desenvolvimento urbano, e também nas zonas rurais, o que reflete o aspecto não hegemônico das práticas da religiosidade popular e sua pertença a sujeitos de camadas socialmente desprivilegiadas. Tais mulheres encontram-se também na periferia da própria religião, a que se

afirmam pertencer[141]. Poderíamos, assim, afirmar que praticam um fazer religioso de um catolicismo popular.

Quando pensamos no fazer religioso do Catolicismo, seja de um ponto de vista antropológico, teológico ou filosófico, não há como não fazer uma distinção entre Igreja Oficial e Igreja Popular. Essas duas categorias referem-se a modalidades diferentes de organização do povo em sua vivência religiosa. A Igreja Oficial trata-se da instituição eclesiástica, de caráter jurídico, cujo comando situa-se nas deliberações do Vaticano. Tal instituição possui uma hierarquia administrativa, constituída em forma piramidal. No topo da pirâmide, está o Papa, considerado sucessor de Pedro. Depois os Cardeais, Arcebispos e Bispos, considerados sucessores dos demais apóstolos de Jesus Cristo. Mais abaixo na pirâmide, estão os padres e diáconos. É uma hierarquia centrada na figura masculina. Já a Igreja Popular não possui uma hierarquia eclesiástica, pois sua vivência e seu sistema simbólico e ritualístico alimentam-se da espontaneidade do cotidiano do povo que constitui essa igreja, tornando-a dinâmica e, por isso, viva.

Essas duas categorias de Igreja no Brasil são tema de uma discussão mais ampla na constituição da nossa cultura brasileira: a problemática da *dualidade*. Custódia Selma Sena (2003), no seu livro *Visões Dualistas do Brasil*, mostra que toda construção cultural no em nosso país é marcada por aspectos duais antagônicos, desde às oposições do local e do universal até dicotomias do primitivo e do civilizado, na formação do povo brasileiro em todas as suas facetas.

Desse modo, discutir sobre uma Igreja Popular consiste numa faceta oposta à Religião Oficial, implantada no Brasil pelos colonizadores e missionários portugueses. No entanto, esses dois modelos antagônicos de Igreja existem no Brasil e em toda a América Latina. A Igreja Popular tem os elementos litúrgicos da Igreja Oficial, mas não obedece rigidamente a sua ritualística, inserindo, dessa forma, em suas práticas, expressões das culturas locais dos povos ameríndios e negros, quer de forma consciente ou inconsciente. As rezadeiras fazem parte dessa modalidade de Igreja popular, confirmando o aspecto não-institucional desse fazer religioso-cultural.

[141] Muitas das rezadeiras se autoafirmam serem católicas.

2. MEMÓRIA, POLIFONIA E SINCRETISMO RELIGIOSO

As produções discursivas do ser humano não são meramente individuais, por mais que tratem de particularidades subjetivas. Neste sentido, a estruturação do discurso constitui "a materialidade de uma certa memória social" (ACHARD, 2010, p. 11).

Por isso, todo discurso é um *interdiscurso*, também denominado de memória discursiva. Tal categoria teórica consiste nos dizeres que são falados antes, em outro lugar, conforme indica Orlandi (2010, p. 31):

> o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

Este caráter interdiscursivo da língua em funcionamento faz com que ela seja "atravessada por valores e ecos de outros usos de palavras" (ADAM, 2088, p. 46). Assim, o sujeito enunciador dos discursos, ao materializá-los em sua voz, veicula novos sentidos a partir de produções discursivas anteriores. Estes sentidos, que são diferentes dos significados convencionados pelos dicionários, dizem respeito aos aspectos ideológicos (concepções de mundo) que os sujeitos difundem em seus discursos a partir de lugares sociohistóricos em que se encontram.

O sujeito discursivo, ao posicionar-se num contexto de enunciação, não traz à tona apenas a sua voz e a sua visão de mundo, mas também outras vozes e outras concepções de mundo que assimilou ou internalizou ao longo de sua história, na interação social com outros indivíduos. Por isso, todo discurso é polifônico. A categoria teórica da *polifonia* foi pesquisada inicialmente por Bakhtin, tendo o texto literário como *corpus*. No entanto, tal característica discursiva passou a ser investigada em outros tipos de textos, inclusive em conversas do cotidiano. A *polifonia* pode ser definida como as diversas "vozes, oriundas de diferentes espaços sociais e diferentes discursos, constitutivas do sujeito discursivo" (FERNANDES, 2007, p. 45). Essas vozes sociais nem sempre são convergentes, mas apresentam diversas contradições,

próprias da incorporação ou reprodução do discurso do outro. A voz do sujeito discursivo revela seu lugar social. Então, para se compreender esse sujeito se faz necessário elucidar quais as vozes sociais estão presentes em sua voz individual.

É a mistura de elementos culturais diferentes "trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo" (CASCUDO, *Op. cit.*, p. 27), que configura o aspecto heterogêneo da literatura oral no Brasil, entendendo-se esta expressão como as produções culturais de oralidade. Daí que não se pode falar da existência de uma cultura popular, pois "não há povo que possua uma só cultura, entendendo-se por ela uma sobrevivência de conhecimentos gerais" (CASCUDO, *Op. cit.*, p. 29). Convém mencionar a existência de culturas populares, em que se inserem os fenômenos das rezas e benzimentos, realizados pelas rezadeiras.

Nesta perspectiva, pode-se discutir que a linguagem, sobretudo em sua modalidade oral, consiste numa das principais formas de manifestação das culturas populares, posto que é mediante a oralidade que são produzidas as tradições de um determinado grupo social, bem como são criados os meios de transmissão daquilo que está armazenado na memória coletiva. Então, a linguagem falada, ou seja, vocalizada no ato de enunciação do texto guardado no arquivo da memória, constitui-se como um espaço de sincretismo. E como as orações e os demais discursos investigados dizem respeito a fenômenos religiosos das culturas populares do estado da Paraíba, cabe mencionar o que afirma Eliade (1998, p. 23), de que "não há a menor probabilidade de se encontrar, em parte alguma do mundo ou da história, um fenômeno religioso 'puro' e perfeitamente 'original' ". Tal concepção reforça a tese de que as práticas de rezadeiras, no momento de suas *performances* (ZUMTHOR, 1993), constituem-se como espaços de sincretismo religioso, em que são combinados elementos de diversas formas culturais e étnicas, o que dificulta determinar com clareza a origem de tais tradições. Tal sincretismo é refletido na dinâmica do discurso oral, fazendo-o ser construído de modo polifônico.

A polifonia está presente tanto nas fórmulas das rezas quanto nos relatos sobre as práticas religiosas das, uma vez que a oralidade propicia uma dinâmica na construção discursiva, que resulta na mistura de diversas vozes, oriundas de diferentes matrizes culturais. Como exemplo de tal polifonia, que

atua como base discursiva para o sincretismo religioso popular, pode-se citar uma rezadeira do Bairro da Torre, João Pessoa/PB, identificada pelas iniciais D. L., qual se autoidentifica como sendo católica. Ela reza as pessoas de olhado[142], com orações católicas (Pai Nosso, Ave Maria), mas também faz consultas e trabalhos espirituais, recebendo entidades como Zé Pilintra Alencar e a Pomba Gira, que geralmente são invocados e cultuados em terreiros de umbanda. Transcrevemos trechos de orações do ritual de consulta espiritual[143], documentado no dia 03 de março de 2010, por volta das 19:30, na casa da referida rezadeira:

> Salve a jurema sagrada salve! (em meia voz) (pausa)... Salve Jesus Cristo salve (pausa) nossa Mãe Celestial... Salve todos os mestre, salve todas as cabocla, salve todos os Exus (pausa) salve as pomba gira, salve as encruza, salve as matas, salve os morro (pausa) e salve todas as falange e salve a força do bem e salve a força do mal. Que Seu Zé (pausa) venha prestar caridade, dizeno a verdade, tirando todos os malefícios, as demandas, os contrários, as doenças e tudo (pausa)... os maus óios, todas as demanda que estas pessoa vem a tua procura... leva tudo e dexando a paz, a saúde e o sussego (pausa) Essa Jovi tá precisanu munto di ajuda, ajuda celestial e ajuda ce... e que esta seja poderosa... Zé qui venha prestá caridade...

Há, na enunciação oral da oração acima, uma saudação a diversas pessoas e entidades espirituais, bem como às forças cósmicas (elementos da natureza). A saudação é marcada pela repetição da interjeição “Salve”, a qual expressa reverência a quem se dirige o discurso. A primeira saudação é dirigida à “jurema sagrada”. Tal signo oral evoca uma memória discursiva das religiões afro-brasileiras, especificamente da umbanda, na qual ocorrem os toques de jurema, caracterizados pela mistura dos rituais negros e indígenas.

Em seguida, a saudação é dirigida a “Jesus Cristo” e à “Mãe Celestial”, alusão à Maria mãe de Jesus, na qual a rezadeira, enquanto enunciadora do discurso, se coloca numa posição ideológica do sentimento de filiação coletiva da humanidade em relação a essa “Mãe Celestial”, o que está marcado no pronome antecedente (“nossa”). Na sequência são saudados “todos os mestre”, “as cabocla”, “os Exus”, “as pomba gira”, “as encruza”, que são

[142] Mal estar que as pessoas sentem no corpo inteiro, atribuído aos maus olhos que alguém lhe voltou.

[143] Buscamos ser fiéis aos dados da oralidade, de modo que transcrevemos conservando os desvios de normas gramaticais de concordância e de outros usos formais, pelo fato de tratar-se da língua oral em uso, na dinâmica das culturas populares.

entidades espirituais das religiões de matriz africana. Além disso, são saudadas as forças da natureza (“matas”, “morro”), como também o reino angélico (“falange”). Nesta perspectiva, constata-se um deslocamento cíclico da memória oral na construção do ritual, posto que começa com elementos da religiosidade de matriz africana, adentrando no universo do catolicismo e retornando ao ponto de partida.

Na expressão: “salve a força do bem e salve a força do mal”, pode-se observar a busca de equilíbrio dos opostos, o que não ocorre no imaginário do catolicismo, segundo o qual é preciso vencer o mal com a força do bem. Tal aspecto discursivo, na saudação acima, evoca de modo implícito, os opostos complementares do yin/yang, preconizados na Filosofia Oriental (feminino/masculino, luz/escuridão etc.), que representam a busca do equilíbrio da dualidade na existência humana, assim como o equilíbrio das energias cósmicas.

Dentro do discurso da reza, observa-se uma finalidade delimitada, ao se invocar Zé Pilintra, que está sintetizada na seguinte expressão: “Que Seu Zé venha prestar caridade”. Dentro deste contexto religioso, a caridade consiste em prestar o socorro em relação a problemas de saúde, em trazer a paz e o sossego, em retirar os maus olhos e tudo que pesa sobre as emoções da jovem atendida (“demandas”, “contrários”).

Durante essa invocação, é a voz da rezadeira que dirige o discurso. Entretanto, após um período de silêncio, surge outra voz, que fala usando o corpo da rezadeira. Esta segunda voz, que marca o aspecto polifônico da cadeia discursiva do ritual, se apresenta como sendo “o Mestre do aparelho, José Pilintra de Alencar...”. Suas primeiras palavras, entretanto, são: “Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!”. Tal expressão advém dos rituais litúrgicos do catolicismo, sendo retomada pelo viés da memória oral nesse ritual de consulta mediúnica, que não corresponde àquilo que é preconizado pela religião canônica. Desse modo, ocorre uma mistura de vozes, que não são simplesmente individuais, mas vozes que trazem uma memória coletiva: a voz do mestre negro Zé Pilintra, com a voz da liturgia católica, na enunciação oral performática da rezadeira.

Esta é apenas uma análise parcial do grande *corpus* que estamos recortando ao longo das pesquisas de campo. Assim, pode-se depreender com

esta análise parcial, de modo qualitativo, como a memória oral interliga as tradições de diferentes matrizes dentro do fazer ritualístico das rezadeiras, constituindo uma cadeia polifônica dos discursos, em torno de um sincretismo religioso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As rezadeiras do Estado da Paraíba, que estamos investigando, são parte daquilo que se denomina culturas populares. Estas culturas, nas quais se encontram os fenômenos religiosos populares, são marcadas pela mistura de elementos de diversas matrizes culturais. Nesta perspectiva, as práticas de tais mulheres apresentam-se como práticas de sincretismo religioso, que é construído mediante recursos polifônicos da oralidade no seu uso popular, atualizando a memória coletiva nos contextos discursivos de enunciação.

Vimos nas análises parciais dos dados que o sincretismo religioso surge desse movimento da memória oral que a oralidade, em situações de performances, ou seja, na realização do ritual, que proporciona essa dinâmica de misturas de rituais religiosos, vistos como antagônicos na modalidade da Religião Oficial, conferindo o caráter sincrético à memória cultural das relações religiosas que se estabelecem nas práticas das rezadeiras.

Ao término destas reflexões, destacamos a necessidade de aprofundar teoricamente os pressupostos sobre memória discursiva, oralidade e a religiosidade popular, em que se inserem as rezadeiras da Paraíba. A posteriori, também serão ampliadas as possibilidades de análise, a partir do *corpus* que está sendo construído. Assim, portanto, convém ressaltar a contribuição acadêmica desta pesquisa nos estudos de oralidades, dentro do âmbito da Linguística com perspectiva antropológica, bem como sua contribuição social em dar maior visibilidade e reconhecimento cultural aos fazeres religiosos populares, vivenciados e transmitidos espontaneamente pelas rezadeiras de nosso estado.

REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michael. *A Linguística textual: introdução à análise textual dos discursos.* Revisão Técnica: Luis Passeggi; João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2008.

ACHARD, Pierre. "Memória e produção discursiva do sentido". In: _____(et al.) *Papel da memória*. Tradução: José Horta Nunes. 3. Ed. Campinas/SP: Pontes, 2010.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. Tradução: Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras,1998.
CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso – reflexões introdutórias*. 2. Ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

LINTON, Ralph. *O homem – uma introdução à antropologia*. Tradução: Lavínia Vilela. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso – Princípios e procedimentos*. 9. ed. Campinas/SP: Pontes, 2010.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora da UFG, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – A "literatura" medieval*. Tradução: Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAPOEIRA E SUAS CANTIGAS: CULTURA ORAL, MEMÓRIA E FORMAÇÃO DA IDENTIDADE

José Olímpio Ferreira Neto[144]

RESUMO

Esse artigo é um estudo das cantigas de capoeira, elementos da cultura oral que atuam na manutenção das tradições e reaviva a memória, além de colaborar na formação da identidade afro-brasileira. Essa prática cultural usa o corpo e as cantigas como ferramenta de educação. A cultura oral, representada pelas cantigas, será o tema central desse trabalho. O objetivo é identificá-las como fonte de memória. Tenta-se realizar uma descrição explicativa e apontar a roda como espaço de formação. Para ajudar nessa tarefa será utilizado como referencial teórico os seguintes pesquisadores, CUNHA JÚNIOR (2010), SILVA (2010), VASCONCELOS (2010) e VIEIRA (1998). Os anos de vivência no mundo da Capoeira foram fundamentais para a escolha do tema. Deseja-se que esse trabalho possa colaborar ou despertar a pesquisa e a reflexão sobre as cantigas, elementos essenciais à essa manifestação cultural. Ao final desse estudo, acredita-se que as cantigas como prática cultural da Capoeira ajudam na manutenção das tradições e colaboram para a formação da identidade afro-brasileira.

Palavras-chave: Capoeira. Cantigas. Memória.

CAPOEIRA ET SES CHANSONS: La culture orale, la mémoire et formation de l'identité

RÉSUMÉ

Cet article est une étude des chansons de la capoeira, les éléments de la culture orale qui agissent sur le maintien des traditions et de faire revivre la mémoire ainsi que de collaborer à la formation de l'identité afro-brésilienne. Cette pratique culturelle utilise le corps et les chansons comme un outil éducatif. La culture orale représentée par les ballades, feront l'objet de ce travail. L'objectif est de les identifier en tant que source de la mémoire. Nous essayons de faire une description explicatife et indiquer la roue comme une zone de fortmation. Pour aider dans cette tâche sera utilisé comme cadre théorique les chercheurs suivants, CUNHA JR (2010), SILVA (2010), Vasconcelos (2010) et Vieira (1998). Les années d'expérience dans le monde de la Capoeira sont fondamentales pour le choix du sujet. Il est à espérer que ce travail peut contribuer ou d'augmenter la recherche et de réflexion sur les chansons, tous essentiels à cet événement culturel. Après cette étude, on pense que les chansons de la capoeira en tant que pratique culturelle contribue à maintenir les traditions et de contribuer à la formation de l'identité afro-brésilienne.

Mots-clés: Capoeira. Chansons. Mémoire.

---

144 Acadêmico do curso de Direito da Universidade de Fortaleza – UNIFOR e do curso de Filosofia da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Licenciado em Biologia, Especialista em Educação. Professor de Capoeira. Atua como professor na Rede Pública Estadual e Municipal. E-mail: jolimpioneto@hotmail.com

Introdução

No ano de 2008, a Roda de Capoeira e os Mestres foram registrados nos Livros das Formas de Expressão e dos Saberes, tal ato marca o reconhecimento da Capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil. Essa cultura de matriz africana de origem remota e controversa está presente em todos os Estados Brasileiros assimilando aspectos regionais e continuando sua metamorfose iniciada, provavelmente, no Período Colonial. Sua origem libertária nega o estabelecido pelas formas de domínio da cadeia racional ocidental e mantém seu processo de aprendizagem corporal mimético e sua tradição oral reavivando a memória através de seus heróis, mitos, rituais e crenças presentes nas cantigas e nas papoeiras[2].

As reflexões contidas nesse artigo são fruto de observações a partir da imersão pessoal do fenômeno investigado. Essa prática cultural e educativa uso o corpo e as cantigas como ferramenta de educação seja no domínio da formalidade ou trilhando os becos da informalidade e do espaço não-formal.

A palavra falada é elemento central na cultura da Capoeira, ou seja, é elemento essencial e indispensável à sua prática. Isso se faz perceber a partir dos cantos presentes no ritual da roda (SILVA, 2010). É essa cultura oral representada, sobretudo pelas cantigas, que será analisada nesse trabalho. O objetivo, aqui, é identificar esse elemento estético como fonte de memória para o capoeirista e seus admiradores. Tenta-se realizar uma descrição explicativa apontando a roda como espaço de formação que contribui para a manutenção das tradições e constante repensar das mesmas. Para ajudar nessa tarefa será utilizado como referencial teórico os seguintes pesquisadores, CUNHA JÚNIOR (2010), SILVA (2010), VASCONCELOS (2010) e VIEIRA (1998), todos tem em suas pesquisas algo do saber de matriz africana.

Quase vinte anos de vivência no mundo da Capoeira ouvindo as reflexões históricas trazidas pelas cantigas foram fundamentais para a escolha do tema. Deseja-se que esse trabalho possa, senão orientar, ao menos, despertar a pesquisa e reflexão acerca das cantigas, elementos essenciais à essa manifestação cultural.

2 Conversa sobre Capoeira que acontece antes e depois do ritual entre seus praticantes.

Para facilitar a compreensão e o estudo do tema proposto, esse artigo foi dividido em três partes, além da introdução e das considerações finais, que se pensa serem relevantes, a saber: *O oralidade através do canto*; *A relação entre oralidade e corporeidade na roda; e por fim, A identidade, memória, ancestralidade revisitada nas cantigas.*

1. O oralidade através do canto

Quando se pensa em Capoeira, lembra-se de corpo, atividade corporal, movimentos de alta dificuldade. Mas a prática dessa manifestação cultural não se define apenas no corpo. Além da cultura corporal, do pensar de corpo inteiro "[…] a palavra constitui-se em outro elemento da cultura negra presente no universo da roda de capoeira, revelando, para os mais atentos, aspectos além do perceptível" (SILVA, 2010: 16).

Cunha Júnior (2010) aponta a palavra falada como um valor social africano e um dos mais importantes para o conhecimento das sociedades africanas. Segundo Silva (2010: 16): "Podemos identificar a palavra como elemento central na capoeira […] tudo é traduzido por meio das palavras e expressado nos cantos e cantigas da capoeira." As regras, os códigos, a memória, a ancestralidade, a historicidade estão presentes nessas composições e muito do que ocorre nas rodas podem ser explicados através delas semelhante ao que acontece nas sociedades africanas.

Apesar dessa atividade ter sofrido um processo de racionalização, sendo entendida, também, como esporte e universalizada nos grupos sociais por trazer a ideia de que é uma prática que não tem cor, ela ainda carrega uma forte caracterização de sua origem africana colaborando para identidade cultural afro-brasileira. Cunha (2010: 31, 32) explica que:

> O sagrado da palavra é que dá a sua importância nas sociedades africanas. […] Da palavra decorre o discurso oral, a oralidade. A oralidade funciona como matriz cultural de construção do discurso e tem diversos empregos nas diferentes sociedades do continentes […] O discurso verbal pensado e composto com diversas formas de expressão, como teatro, a música, a dança e a expressão corporal. O discurso composto incorpora os instrumentos musicais e o corpo. […] A

> decorrência da palavra é muito ampla nas diversas culturas do continente africano.

Depois dessa correlação entre a palavra falada na Cultura Africana e a Capoeira, prática de origem afro-brasileira, faz-se necessário descrever como essas cantigas se processam na roda. Pastinha (1988: 38) explica que "Geralmente, um dos componentes do conjunto vai cantando os versos que os demais respondem em côro"(*sic)*. Nas palavras de Castro Júnior (2004: 147) "No canto, acontecerá dois momentos complementares: o primeiro momento, em que o cantador puxa o canto; o segundo é o refrão, no qual todos os participantes daquele contexto cantam em conjunto". Esse canto coletivo proporciona ritmo que gera a vontade de realizar os movimentos, expressar os sentimentos através do corpo, essa característica é classifica do por Vieira (1998) como uma das funções básicas das cantigas, a saber, função ritual que "[…] fornece a animação da roda, juntamente com as palmas e a instrumentação" (VIEIRA, 1998: 45). Almeida (1999: 76) oferece uma passagem de suas memórias registrada em seu trabalho que descreve essa função, segundo ele:

> Quando o Mestre tocava seu berimbau em solos melancólicos, o ritmo negro e forte que emanava do simples arco musical lentamente nos envolvia, um poderoso pulsar como uma densa aura que a tudo acobertava inundando a mente e o tempo com a intensidade de uma maré de março.

Para auxiliar na tarefa proposta dessa seção faz-se duas indagações a primeira: *Quais os instrumentos que compõem a prática da capoeira?*; e a segunda, *Quais os tipos de cantigas?.*

Seria necessário um longo texto para descrever como essas baterias de instrumentos são compostas, pois esta varia entre as várias escolas de capoeira. Porém, encontra-se aqui o desenho geral dessa composição.

O Mestre Bimba[3] tirou a presença do atabaque ficando a formação dos instrumentos com apenas dois pandeiros e um berimbau. Segundo Almeida (1999: 77) o Mestre Bimba foi "o pioneiro a codificar o número de instrumentos

3 Maior responsável pela saída da capoeira da marginalidade e criador de um novo estilo de capoeira, tido pelos capoeiristas atuais como um estilo tradicional, a Capoeira Regional.

que compunha a bateria". O Mestre Pastinha, considerado o organizador da Capoeira Angola, utilizava três berimbaus, dois pandeiros, atabaque, agogô e reco-reco.

Em muitas escolas da atualidade são utilizados na formação da roda três berimbaus denominados de Gunga, Médio e Viola, que realizam funções diferentes nos toques, dois pandeiros e um atabaque. Nessa formação, assim como em outras "O lugar de destaque cabe aos berimbaus […] outros instrumentos devem apenas acompanhá-los, sem variações ou improvisações" (D'ANDRADE, 2006: 50). Ratifica-se essa descrição a partir de Almeida (1999) que afirma o seguinte:

> O berimbau é o símbolo de autoridade na roda, o centro coordenador do qual deverá emanar o axé necessário para que a Capoeiragem funcione. Numa roda em que o respeito ao berimbau existir, não haverá violência desenfreada e nossa arte será praticada com respeito, dignidade e um profundo sentimento de comemoração e irmandade (ALMEIDA, 1999: 79).

O berimbau é quem comanda o jogo. "O molejo do gingado baila com a sonoridade dos berimbaus" (VASCONCELOS, 2006: 120). A música desempenha papel de suma importância no desenvolvimento da roda.

Enumera-se, aqui, quatro tipos de cantigas, são elas, ladainhas, corridos, quadras e chulas. Segundo Vieira (1998: 50) os "[…] capoeiristas classificam as cantigas de capoeira em três categorias: ladainhas, chulas e corridos".

O autor fala que as ladainhas "[…] são as 'rezas' proferidas por um cantador, comumente o mestre mais antigo presente, na abertura do ritual da roda. São cantigas executadas ao *toque lento* do berimbau […] (*Ibidem*)". Em seguida dá a definição de chulas dizendo que "[…] são cânticos mais rápidos em que se alteram as estrofes cantadas pelo solista e pelo coro" (*Ibidem*). Por fim, quanto aos corridos, coloca-os como sinônimo de quadras. Porém o disco de Mestre Bimba, o criador do Estilo Regional, traz além dos toques, duas faixas distintas, a saber, os corridos e as quadras onde nota-se a diferença clara entre essas duas categorias. A definição que Vieira (1998: 50) oferece se encaixa com os corridos, afirma que "[…] são pequenas frases que atuam

como importante fator de animação ritual nos momentos mais rápidos das rodas de capoeira, cantadas pelo solista e repetidas pelo coro". Quanto às quadras Mattos & Mattos (1995: 12) diz que "[…] são versos que contam pequenos trechos da história da capoeira em seus diversos aspectos ".

2. A relação entre oralidade e corporeidade na roda

A inteligência corporal que é manifestada no centro da roda, durante o jogo, é indissociável da oralidade manifestada através das cantigas. Essa relação é simbiótica, a corporeidade se manifesta a partir da oralidade e a recíproca é verdadeira. A musicalidade faz parte desse universo poético, artístico e cultural. Os toques dos instrumentos, sobretudo o berimbau, e as cantigas são linguagens que indicam como o capoeirista deve proceder no jogo e no espaço da roda. Outras vezes, o comportamento e o jogo também determinam o que será cantado. O jeito do *camará*[4] proceder provoca a manifestação do cantador. Esses cantos podem expressar uma ofensa, desafiar, elogiar ou agradar. Muito do que é feito na Capoeira, é dito e firmado através do canto. Silva (2010: 16) aponta que as cantigas trazem "Os feitos dos capoeiras antigos, suas histórias, conquistas e desafetos, os desafios, os avisos […]".

"Na roda de capoeira não se canta por cantar: o canto tem sentido e significado. E o cantador canta a partir do jogo" (CASTRO JÚNIOR: 147). Os jogadores seguem preceitos, normas; na boca da roda, quando os instrumentos começam a tocar é o momento em que os dois capoeiras se agacham, em silêncio, diante da bateria de instrumentos, quase sempre na presença do mestre para ouvir o canto de entrada. Então, executam uma luta jogada e teatralizada recheada de significados e em perfeita sintonia com os cantadores, instrumentos e coro. "Um jogo gingado entoado pelo canto e pelo coro animado. Um jogo que dança na malícia da roda" (VASCONCELOS, 2006: 120).

A roda começa com um grito de *Iê!* chamando atenção dos capoeiristas para a mensagem que será cantada. Geralmente, nesse momento há apenas o

4 Corruptela de camarada. Termo pelo qual os capoeiristas se tratam. Mesmo que amigo, companheiro, colega etc.

toque do berimbau e a voz do cantador. Os outros instrumentos não são tocados, não se bate palmas e todos estão com atenção voltada para os versos que serão proferidos. “[…] os capoeiristas aguardam agachados ao 'pé do berimbau' a autorização para iniciar o jogo, o que ocorre concomitantemente com a participação dos outros capoeiristas da roda repetindo o coro […]” (VIEIRA, 1998: 50).

Segundo Capoeira (2009, p. 95): “Nos bons tempos […] aprendia-se capoeira de forma natural e intuitiva: observava-se os movimentos dos jogadores na roda e tentava-se imitá-los, sozinho ou com algum companheiro fora da roda.” O aprendizado era realizado de maneira informal, não havia método que abrangesse uma grande quantidade de praticantes. “O mestre, ou algum jogador mais experiente, dava uma dica, ensinava alguma coisa” (*Ibidem*).

A prática urbana da Capoeira se processava através da imitação e do contato com o discípulo. A respeito desse método mimético Wulf e Gebauer (2004) explicam que conceito de Mimese tem duplo sentido. Além da imitação envolve o fazer-se parecido, traz algo à representação. Não se restringem a alguma área específica, mas se fazendo essencial em muitas áreas humanas e da vida social, tais como da ação, da imaginação, do pensamento e da fala, assim, como no caso do ensino e aprendizagem na Capoeira, das relações características do mestre e discípulo:

> No movimento mimético, um mundo precedente já interpretado, será interpretado a partir de um mundo criado simbolicamente. Desta forma ocorre uma nova interpretação de um mundo já interpretado. Isto vale para a própria repetição, ou para a simples reprodução. Assim, um gesto ocorrido repetidamente cria outras estruturas de sentido diferentes do gesto inicial. Ele isola um objeto ou um acontecimento do contexto ocorrente, e reproduz uma perspectiva de recepção diferente daquela da qual o mundo precedente é percebido. […] No agir mimético há uma intenção de mostrar um mundo criado simbolicamente de forma tal que ele seja visto como um mundo determinado (GEBAUER; WULF, 2004: 157).

Antigamente e ainda hoje, o mestre de capoeira tem um grau de intimidade com seu discípulo, buscando sempre saber como está a vida deste. No contato com seus discípulos o mestre de capoeira desenvolve uma relação

de afeto que vai se construindo aos poucos. O pesquisador Fred Abreu (*apud* CASTRO JÚNIOR, 2004: 150) diz que:

> A relação do mestre com o aluno na capoeira é uma relação extremamente importante porque ela é pessoal, e os ensinamentos são transmitidos como se fossem um segredo, com um certo grau de intimidade […] o mestre preocupa-se em está próximo dos alunos. Os movimentos são feitos bem perto, ele ensina pegando em sua mão, vai "ajeitando" o seu corpo. Todo esse processo é próprio da pedagogia africana: é uma forma rica de suscetibilidade na passagem dos movimentos, através dos toques.

A roda de capoeira é o espaço onde as relações se constituem. O mestre é figura que orienta os discípulos, utilizando para isso a corporeidade e a oralidade. Esse elementos se interpenetram no universo capoeirístico e muitas vezes dispensam a intervenção direta na formação dos sujeitos, bastando a vivência da roda como fonte desse desenvolvimento peculiar.

3. A identidade, memória, ancestralidade revisitada nas cantigas

Em verdade, não há história sem memória. Os estudos apontam que ela é o ponto de encontro entre do passado no presente levando a formação da identidade cultural e a construção da história de um povo. A memória coletiva é a representante de uma forma de organização da sociedade ou grupo social. Como forma de suspirar em defesa da identificação cultural, essa memória imortal é fonte de escuta da voz do esquecido, do vencido, do oprimido e de todos aqueles que ainda sonham com uma vida social com mais equidade rumo à felicidade (XAVIER, 2010).

Nas cantigas de capoeira, como já foi supramencionada, pode-se expressar diversos pensamentos que perpetuam a memória e colaboram na formação da identidade, além de celebrar a ancestralidade. É nessa perspectiva que a Capoeira ajuda a formação da história presente, para mais tarde ser revisitada pelas gerações futuras através da oralidade. Sobre identidade, Cunha Júnior (2006: 82) diz que ela:

> […] é definida por uma síntese de vários fatores sociais que fazem sentido para um determinado grupo social, e que, por sua vez, não fazem sentido e não são compreendidos por outros. A identidade negra ou afrodescendente é definida a partir da experiência social dos povos originários da África e descendentes. A cultura processada serve de referência à identidade (CUNHA JÚNIOR, 2006: 82).

Certamente, a Capoeira pode ajudar nesse processo de formação da identidade afro-brasileira, pois sua prática trata-se, em sua gênese, de uma experiência social dos povos originários do continente africano. Embora tenha recebido forte influência da cultura européia nos últimos anos ainda mantém seu caráter negativo de recusa a um sistema opressor.

Cunha Júnior (2006: 83) afirma que "A identidade alimenta-se da própria história e produz no significado político dado a esta história a transformação da história". Os negros, desde sua chegada em *Terras brasilis* manifestaram seu espírito de resistência e deixaram sua contribuição para a sociedade.

> A marca africana é indiscutível na cultura brasileira. Africanos e afrodescendentes na busca da liberdade e da igualdade social realizaram os eixos marcantes da história social brasileira. Foram milhares de quilombos, de rebeliões, de instituições no combate ao escravismo criminoso (CUNHA JÚNIOR, 2006: 77).

Vieira (1998: 45) aponta mais duas funções básicas, a saber, mantenedor das tradições e de constante repensar da história. Para ilustrar essa função, logo se analisará uma cantiga que trata de datas marcantes para a identidade e memórias afro-brasileira.

As datas comemorativas trazem seus significados e marcam a memória trazendo a reflexão. Muitas vezes não são aceitas como são colocados pela história oficial. Häberle (2008: 32) diz que: "Talvez o feriado ou dia comemorativo no Estado Constitucional, *oficialmente* 'determinado', se submeta a um processo de 'envelhecimento': A *opinião pública pluralista* não gosta de comemorar através de 'comandos de cima' […]". O cidadão recusa o feriado oficial mesmo que este se oriente nos valores fundamentais.

Mestre Moraes, grande nome da Capoeira Angola, é um capoeirista que compõe cantigas com conteúdo bastante relevante para discussões. Ele foi discípulo do Mestre João Grande, grande nome da capoeira baiana que mora

nos EUA e recebeu título de Doutor *Honoris Causa*, este foi discípulo de Mestre Pastinha, considerado o *Filósofo da Capoeira* e o organizador da Capoeira Angola (ABREU, 2009). Mestre Moraes é uma grande referência para o mundo da Capoeira. Abaixo transcreve-se parte de uma de suas cantigas intitulada *Rei Zumbi dos Palmares*[5]:

> A história nos engana
> dizendo pelo contrário
> até diz que a abolição
> aconteceu no mês de maio
> Comprovada essa mentira […] (*sic*)

Nesse trecho percebe-se a crítica em relação a História oficial. Em sua composição nega claramente a versão oficial. Prossegue ressaltando a data que se comemora o Dia da Consciência Negra e o grande símbolo da resistência negra, Zumbi:

> […] Viva 20 de novembro
> Momento pra se lembrar
> No dia 13 de maio
> Nada pra comemorar […] (*sic*)

Mestre Moraes, finaliza sua cantiga lembrando que a luta pela liberdade ainda acontece nos dias atuais. O fim da escravidão não foi o início de um período de reparação, muito tempo se passou para que a consciência nacional acordasse para a responsabilidade que tem perante os afrodescendentes.

> […] muito tempo se passaram
> E o negro sempre a lutar
> Zumbi rei nosso herói
> De Palmares foi senhor
> Pela causa do homem negro
> Foi ele quem mais lutou
> Apesar de toda luta
> Negro não se libertou […] (*sic*)

> No momento da roda, os participantes ficam atentos ao canto do capoeirista – principalmente se os mestres mais experientes estiverem cantando – porque é justamente nesse momento em

5 Cantiga transcrita do Cd GCAP do Mestre Moraes.

> que a cultura é executada, revigorada e praticada no seu contexto peculiar; na roda de capoeira, ela vai ser revivida e transmitida com toda sua vitalidade expressiva da cultura popular (CASTRO JÚNIOR, 2004: 149).

Nota-se na citação acima o respeito e a atenção dada ao canto, principalmente se este é executado por um capoeirista mais velho. Tal ato marca uma tradição na capoeira, o mestre nesse momento transmite através da oralidade as lendas, os fatos, a memória, as recordações, as regras consuetudinárias e valores espirituais adquiridos através de gerações.

O negro no Brasil teve que se adaptar a situação que lhe era imposta, a de dominado, se escondendo sob a cultura européia realizando o sincretismo que disfarçou e manteve viva sua cultura. Segundo Cunha Júnior (2010: 32): "A ancestralidade é um valor social contido nas sociedades tradicionais que resiste mesmo à urbanização moderna ou a presença de religiosidade européia".

A ancestralidade não está presente somente nos mitos de criação dos gregos ela também ocorre nos diversos mitos dos povos africanos. A Religião Nagô no Brasil tem como ancestrais os orixás. Seu mito também fornece explicações da origem do mundo assim como os gregos. Para os africanos os ancestrais mais antigos são considerados como sagrados. Eles são cultuados e respeitados como iniciadores da cultura e do povo (CUNHA JÚNIOR, 2010).

São vários os papéis que as cantigas desempenham e inúmeros os temas abordados.

> Vê-se que é possível entender a historicidade a partir da roda de capoeira. Os cânticos constituem-se como elementos de comunicação e entendimento da sua história, colocando em xeque a história oficial. Representam, muitas vezes, as contradições dos conflitos sociais, (re)interpretam o passado a partir do olhar que foi historicamente silenciado (CASTRO JÚNIOR, 2004: 148).

As cantigas são indispensáveis e seu conteúdo rico em informações. Elas narram diversas passagens históricas. A Guerra do Paraguai, acontecimento marcante na vida do negro; Abolição da Escravatura e a Princesa Isabel, com o exemplo citado acima; Escravidão, Raça Negra, Navio Negreiro; Zumbi, Besouro ou Bimba, homens que marcam a identidade

africana são exemplos que ilustram a variedade de informações. Elas não só trazem temas do passado como também trabalham temas atuais, pois dentre suas funções como aponta Vieira (1998) é instrumento de constante repensar da história.

> A historicidade na capoeira encontra-se também no processo de construção do conhecimento do capoeirista: sua formação social como sujeito participante de uma sociedade autoritária, sem educação, sem saúde, sem condições de vida e que discrimina toda essa produção cultural (CASTRO JÚNIOR, 2004: 146).

A Capoeira é um palco de constante repensar. Na Capoeira, o capoeirista rompe com o sistema, vê o mundo de pernas para o ar. "É como se o corpo se deslocasse o tempo inteiro em profundo equilíbrio que dança, interpreta, canta, chora, ri [...]" (VASCONCELOS, 2009: 15). O mundo se inverte e a figura do oprimido não é mais um sujeito sem importância, ele se reconhece como protagonista de sua história e interfere em sua comunidade deixando a marca de sua passagem. A "capoeira é um espetáculo e em alguns casos constitui personagens" (*ibidem*: 13). Ele é o Zumbi, herói de Palmares; Besouro, demolidor de normas, resistente ao sistema ou Mestre Bimba, não escolado que se tornou educador digno de um título de pedagogo; todos os personagens reais que habitam o imaginário do capoeirista e que representam, em suma, o brasileiro, cidadão de um país de misturas.

> Cantar com seus símbolos, nomes e acontecimentos é parte de um segredo que pulsa a tensão de um tempo marcado pela diversidade de caminhos. Os nomes, símbolos e rituais revivem na memória e nos feitos hercúleos de seus partícipes. [...] Em alguns casos, esses indivíduos transmudam-se em divindades, mitos ou heróis. São olimpianos que viveram um ritual de passagem e, ao mesmo tempo, estendem a própria morte ao constante reinício, recolocando em novo lugar o dilema da transitoriedade humana. [...] Na realidade eles não morreram. São cantados, relatados, narrados, descritos pela literatura [...] (VASCONCELOS, 2006: 134).

Considerações finais

Os cânticos de capoeira revelam características de expressão da consciência coletiva, exercem um poder de condicionamento acerca das visões de mundo. As cantigas são espaços dentro da roda, para o pensamento, que permitem a reestruturação de significados, reinterpretando o interno e o externo do mundo da Capoeira.

A cantiga de capoeira é um forte elemento de negação ao *status quo*. O conteúdo dessas composições evidenciam ideologias, lutam pela democracia racial, valorizam o negro e seus heróis, estimulam a formação da identidade, resgata a memória, homenageia os ancestrais, expressam religiosidade.

A Capoeira é um fenômeno dialético, caminha no movimento de oposição entre a cultura negra e européia. É fruto da criação do negro em *Terras brasilis* e da influência branca. Para sair da marginalidade teve que aceitar elementos europeizantes, a saber, o academicismo e o militarismo. Foi racionalizada dentro dos parâmetros europeus, mas ainda mantém sua essência de resistência, libertária, revolucionária. Apresenta constantemente esse dois pólos opostos que não se anulam, apenas mantém um diálogo dinâmico, cancelando e mantendo elementos que a fazem ser o que é, uma cultura inacabada que não possui dono.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ubirajara Guimarães. **Água de Beber, Camará! Um bate-papo de capoeira**. s/ed., Salvador-BA: EGBA, 1999.

ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros. **Capoeira**: Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Dossiê:** Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil. Brasília, Iphan, 2007.

CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. **Capoeira Angola:** olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade. *In*: Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 25, n. 2, p. 143-158, jan. 2004.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. **NTU:** Introdução ao pensamento filosófico Bantu. *In:* **Revista Educação em debate**. Fortaleza, programa de Pós-graduação em Educação Brasileira – FACED/UFC. V. 1, nº 59, ano 32, semestral. 2010. p. 25 - 40

D'ANDRADE, Cláudia Viana Ávila. **Capoeira: de luta de negro a exercício de branco.** Itabuna/Ilhéus: Via Literarum, 2006.

FERREIRA NETO, José Olímpio. **Capoeira no contexto escolar:** instrumento facilitador da aprendizagem. *In*: SANTOS, José Kennedy Silva dos. II Abrindo trilhas para os saberes: Formação humana, Cultura e Diversidade. Fortaleza: SEDUC-CE, 2009.

_____. **Cantigas de capoeira:** roda, ritual e suas contribuições para aprendizagem e formação. *In* VASCONCELOS, José Gerardo [et al] (org.). I Simpósio PET – Pedagogia da UFC: O pensamento pedagógico hoje; Eixo: Educação e Movimentos Sociais. CD-ROM. Fortaleza – CE: IMPRECE editora, 2011.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

MATTOS, Haron Crisóstomo; MATTOS, Maria Carmem (org.). **Coletânea musical de Capoeira**. Juiz de Fora – MG: Grupo Zambelê, 1995.

MESTRE MORAES. **Grupo GCAP**: Coletânea Cds 1 e 2. Coleção Praticando Capoeira. Edição 2. São Paulo: Editora D+T.

SILVA, Robson Carlos. **Dos vadios e capoeiras:** reflexões sobre a relação da capoeira com grupos políticos do século XIX. *In*: FRANCO, Gomes Kennedy Roberto; VASCONCELOS, José Gerardo. Outras histórias do Piauí. Fortaleza: Edições UFC, 2007.

_____. **Roda de Rua**: notas etnográficas a respeito do jogo da capoeira enquanto fenômeno sociocultural urbano. *In:* **Revista Educação em debate**. Fortaleza, programa de Pós-graduação em Educação Brasileira – FACED/UFC. V. 1, nº 59, ano 32, semestral. 2010. p. 11 - 24

VIEIRA, Luiz Renato. **O Jogo da Capoeira Corpo e Cultura Popular no Brasil**. 2ªed., Rio de Janeiro, RJ: Sprint, 1998.

VASCONCELOS, José Gerardo. **Besouro cordão de ouro:** o capoeira justiceiro. Fortaleza – CE: Edições UFC, 2009.

_____. **A dança do bêbado**: embriaguez e teatralidade na arte da capoeiragem. *In*: VASCONCELOS, José Gerardo; SALES, José Albio Moreira. (orgs.). **Pensando com Arte**. Fortaleza: Edições UFC, 2006. p. 120-136.

_____. **Desaparecidos políticos Pós-1964**. *In:* **Revista Educação em debate**. Fortaleza, programa de Pós-graduação em Educação Brasileira – FACED/UFC. V. 1, nº 59, ano 32, semestral. 2010. p. 80 - 96

XAVIER, Antônio Roberto. **Fonte escrita, fonte oral e memória**: a importância destes recursos na construção histórica. *In:* VASCONCELOS, José Gerardo [et al.] (org.). **História da Educação: nas trilhas da pesquisa**. Fortaleza: UFC, 2010. p. 119-133.

O RACISMO DE MONTEIRO LOBATO EM O PRESIDENTE NEGRO: LEITURAS SOBRE O SUJEITO DISCURSIVO

Josemir Camilo de Melo[145]

Resumo

Este artigo nasceu da experiência de ensino no Curso de Especialização em História e Cultura Afro-Brasileira, na Universidade Estadual da Paraíba, bem de nossa prática de articulista cultural quando nos defrontamos com a polêmica sobre o livro As Caçadas de Pedrinho, de Monteiro Lobato, acusado de discriminação racial. Daí, partimos para avaliar a obra O Presidente Negro, para ver se havia também discriminação e encontramos o que entendemos por racismo. A primeira edição foi lançada na imprensa, em 1926, em forma de folhetim, e depois pela Companhia Editora Nacional, com o título "O Choque: Romance do choque das raças na América no anno de 2228". Antes de tudo, indaga-se: por que foi republicado, em 2008, como O Presidente Negro? Busca-se, aqui, em primeira instância, analisar a obra não pela tradicional crítica literária, nem tampouco pela difusa dicotomia História/Literatura, mas pela Análise de Discurso (PÊCHEUX, 2002), tentando situar Lobato não como sujeito empírico, mas como sujeito de discurso (GRIGOLETTO). Para isto, deverá ser contextualizado ao lado da produção literária de então. Em segundo plano, pretendemos analisar o livro em si (literatura, história etc.) como vulgata (PÊCHEUX/ACHARD, 1999) e suas implicações na manutenção de implícitos que denotam discriminação racial, este universo de pré-construídos - a escravização de pessoas africanas e descendentes - tornando-se um dispositivo da formação discursiva racista, permeada de interdiscursos não só ideológicos (brancos, católicos, letrados etc.), mas de outros saberes como a escrita, a economia, a literatura e a história.

Palavras-chave: Literatura, racismo, sujeito discursivo.

Introdução

Monteiro Lobato racista? Esta expressão assustou alguns companheiros dos corredores da universidade. A primeira ideia é a de censura e isto cheira a ditadura. Denunciar racismo é censura? Então a sociedade não está preparada para os direitos da mulher, dos gays, dos negros, dos índios, porque ao se revidar o revanchismo, racismo e sexismo se estará caindo na censura. Não interpretar, não buscar outros sentidos é permitir a repetição, é manter o consenso, através do qual o discurso se mantém. A literatura é sagrada? E

[145] PhD em História pela UFPE, professor aposentado da Universidade Federal de Campina Grande, e professor visitante da Universidade Estadual da Paraíba.

aqui já estaríamos incorrendo numa prática discursiva, para um interdiscurso. Ainda não é o momento.

Neste artigo por razões de ofício (ou por defeito) misturo análise de conteúdo e análise de discurso e crítica historiográfica, por ser neófito no território do discurso. Análise de conteúdo somente, como preferem usar as Ciências Humanas, nos dá apenas ilustração de nosso argumento, separando forma de conteúdo, não considerando a linguagem e os sentidos (ORLANDI: 2007, p. 148). Não queremos tomar Lobato como um sujeito histórico do conhecimento, como sujeito pragmático "cada um de nós, os 'simples particulares'" (PÊCHEUX, 1997, p.33).

Às vezes nos perguntamos: como nossas crianças começam a discriminar (ou ser discriminadas por) outras, se, dizemos, em nossa casa não praticamos discriminação racial? Nos próprios textos 'infantis' de Lobato poderemos encontrar uma chave, se aplicamos os conceitos da AD (Análise do Discurso), pelo menos o de repetição com regularização de implícitos (ACHARD, 1999). Pois, acreditamos que "todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (...) oferecendo lugar à interpretação (PÊCHEUX, op. cit., p.53).

No caso da história As Caçadas de Pedrinho, os termos negra e preta estão repetidos *ad nauseam* quando se referem à Tia Nastácia. Neste caso, a AD supõe "somente que, através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto como efeitos de identificação assumidos e não negados" (PÊCHEUX, op. cit., p.57).

Tal repetição está apoiada numa 'vulgata', esse imaginário escravista que se formou no Brasil por quase 400 anos, estas "(...) filiações históricas nas quais se inscrevem os indivíduos não são 'máquinas de aprender' (...) E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes" (Idem, p.54). Como explica Achard,

> o implícito trabalha então sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao

> pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re)construção, sob a restrição 'no vazio' de que eles respeitem as formas que permitam sua inserção por paráfrase (1999, p.13).

A discriminação racial na frase de Lobato, de que a Tia Nastácia subiu como uma macaca preta pode ser deduzida até mesmo pela análise de conteúdo. Mas não se trataria só disto, porque poderia ser uma frase solta, o que justamente seus defensores alegam, que seria um lapso, mas que ele, só por isto, não poderia ser tomado como racista. No entanto, é o tratamento de ridicularização que dá a essa personagem a repetição regularizada apelando para um implícito, a mentalidade escravocrata que permeou toda nossa sociedade desde o sequestro do primeiro africano até a falsa abolição da escravização e, piorado, depois desta, ao se rejeitar, nas sociabilidades, a cidadania do/a negro/a. É o lugar do negro que tem incomodado a elite de mente escravocrata.

Ao ter detectado práticas discursivas racistas em O Presidente Negro, através da análise de conteúdo, voltei ao livro As Caçadas de Pedrinho para ver a polêmica que se criou quando o livro foi adotado para a rede escolar. A frase de conotação racista diz que "(...) Tia Nastácia (...) trepou que nem uma macaca de carvão pelo mastro de São Pedro acima, com tal agilidade que parecia nunca ter feito oura coisa na vida senão trepar em mastros" (LOBATO, s/d, p.45). Só esta frase está eivada de conotações depreciativas. A ligação com carvão traz o depreciativo do que era trabalhar com carvão, o implícito de sujeira, de que preto (negro) é sujo; carvão lembra tisna etc. Ademais, o resto da frase de que a Tia parecia nunca ter feito outra coisa, reforça a anterior de que ela só vivia trepada (como macaco?). Portanto, são estes implícitos que dão conotação de racismo. Além do mais, toda vez que o autor se refere à Tia Nastácia, abusa dos termos *negra* e *preta* quando o autor tenta situar suas ações, e cria outros, como "pretura" e "furrundu". Quando Tia Nastácia diz que não pode mais se manter no mastro e vai escorregando, a onça diz: "o furrundu está dizendo que não aguenta mais e vai descer..." (Idem, p.46). O termo de caráter folclórico tem sentido de gracioso e ridículo dependendo do sentido em que o autor em sua posição de sujeito o coloca. Furrundu é uma iguaria do Centro Oeste, um doce de cidra ralada, gengibre e açúcar mascavado ou

rapadura; ou ainda de mamão, cravo e canela. A alusão, aí, parece racial, pois se trata da semelhança da cor que o doce assume devido ao mascavado ou à rapadura. Quando a Tia se senta, o autor diz que está escarrapachada. Negro não senta, negro se escarrapacha?

Tia Nastácia é o *sparring* de Lobato, travestido este de Emília. É ela quem dá os maiores cortes nas *Histórias de Tia Nastácia*, chegando mesmo, por não gostar das histórias da Tia, dizer: "(...) senão eu cortava um pedaço desse beiço". Isto apoiada, antes por Dona Benta que tinha dito que estas histórias são destas "pobres tias velhas, como Nastácia, sem cultura nenhuma", ao que Emília arremata: "coisa mesmo de negra beiçuda, como Tia Nastácia" (LOBATO, s/d, p. 26 e 31).

Além disto, o uso de negro/a como adjetivo para significar valores negativos também se apresenta em outras obras como em O Presidente Negro. Ao saber que o pai de Miss Jane passava mal, a personagem Ayrton narra: "Corri atrás dela, tomado de **negros** pressentimentos" (negrito meu) (LOBATO, 2009, p. 77). A associação de negro/a ou preto/a à negatividade faz parte de uma vulgata, o dicionário, o que confere a Lobato o papel de sujeito discursivo. Um dos exemplos da repetição regularizada do sentido negra/preta que Lobato usa está nesta frase: *"*A negra teve um faniquito (...) desmaio de negra velha é dos mais rijos (...) Por fim acordou e, de olhos esbugalhados (...)" (Idem, p.66). Volta a ridicularizar os olhos desta personagem (p. 80), descrevendo Tia Nastácia com os olhos "pulando da cara". Mais ainda, "(...) e (o rinoceronte) ao vê-la, pensou que fosse cozinheira da gente do governo*"* (Idem, p.77). Lugar de negro/a?

Por fim, encerrando esta caçada de pedrinhas racistas, verifico que Lobato tenta fechar sua história positivando dubiamente o discurso negro, quando todos se voltam, depois de resolvido que o rinoceronte ficará no sítio de Dona Benta (Lobato), notam que Tia Nastácia já pulou na carrocinha para dar uma volta puxada pelo animal e diz para todos: "Negro também é gente, sinhá*"* (Idem, p.85).

O (falso) Presidente Negro

A polêmica sobre o livro *O Presidente Negro* também está no título, porque Lobato não escreveu nenhuma obra com este título. A novela

(?)[146].foi lançada em 1926, primeiro em forma de folhetim, com o título *O Choque*, tendo por subtítulo: "Romance do choque das raças na América no anno de 2228". Na Argentina, foi publicado, em 1935, como *El Presidente Negro*. Por que razão a edição brasileira de 2008, lançada pela Editora Globo, se chamou *O Presidente Negro*? Uma espécie de metacomunicação ou uma jogada de marketing diante da campanha norte-americana entre Hillary Clinton e Barack Obama? Ou mais prontamente, a retomada sublunar de um interdiscurso racialista?

Não entraremos na discussão literária, *ipsis littteris*. O texto lembra, pobremente, algum escárnio machadiano, e pobre em humor. A firma onde trabalha Ayrton chama-se Sá, Pato & Cia, talvez prenunciando o gosto popular por folhetim, o que mais uma vez o coloca naquele patamar das práticas discursivas/dispositivos discursivos, dentro do que poderíamos chamar de Formação Discursiva Escrita, que tem início com o manuscrito, passa-se à imprensa e, nesta, com o jornal e o livro, assume um poder enorme no ocidente. Lobato se enquadra mais concisamente naquilo que Chartier chama de "*aculturação tipográfica"*, quando o escrito favorece *"(...) a entrada do povo urbano na cultura do escrito impresso"* (CHARTIER, 2004, p. 107 e 111). Prática esta que já vinha da expansão do jornal principalmente a partir da segunda metade do século XIX, quando começam a pontificar os grandes romances em forma de folhetim, com José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis e outros que terminam por performar aquilo a que chamaremos de sujeito discursivo. Sujeito "que carrega consigo marcas do social, do ideológico, do histórico e tem a ilusão de ser a fonte do sentido" (GRIGOLETTO 2011, p.1). Parodiando, ainda, Grigoletto: "o sujeito-jornalista (leia-se: o sujeito-escritor: Lobato) inscreve-se num determinado lugar discursivo, o qual está determinado pelas relações de verdade e poder institucional que ele representa socialmente (...)" (Ibidem).

A novela trata de um diálogo entre o vendedor Ayrton, um 'brasileirinho amarelo' (Jeca Tatu?) e Miss Jane, cuja descrição eugênica é bem

---

[146] "Desde já asseguro uma coisa: sairá novela única no gênero. Ninguém lhe dará nenhuma importância no momento, julgando-a pura obra da imaginação fantasista. Mas um dia a humanidade se assanhará diante das previsões do escritor, e os cientistas quebrarão a cabeça no estudo de um caso, único no mundo, de profecia integral e rigorosa até os mínimos detalhes" (LOBATO, apud MATTOS, 2008).

pronunciada. Acolhido após um acidente, Ayrton descobre o mundo da ciência futurista (e aqui Lobato estava se apoiando ou se referindo ao Modernismo, que também era entendido como futurismo, a partir das ideias de Marinetti). Lobato navega nas trilhas de H. G. Wells. Quanto ao modernismo, não é à toa que Ayrton se refere a Klaxon, o automóvel, que era também o veículo, revista, do movimento modernista. E a frase de Lobato parece sintetizar o momento: "O ronco do porco do Klaxon (e aqui com inicial maiúscula, o que subjetivamente pode indicar o modernismo) parecia-me dizer: 'Arreda, canalha!'" (aqui também como os passadistas, conservadores, parnasianos et caterva, como pensaria um modernista de então). No entanto, o veículo dos sonhos de Ayrton é um Ford, repisado alhures quando ele pensa rápido demais.

Monteiro Lobato, um escritor datado, mesmo sendo vanguarda em alguns setores, como o da edição de livro, apresenta a mentalidade (ideologia?) de sua época, que era hegemonicamente racista, defensora do branqueamento. Ele se inscreve em uma determinada formação discursiva, seja pela imprensa, seja pelas articulações de Poder (advogado e cargos públicos) e de Saber (aparenta saber os rudimentos de uma biologia eugenista, por exemplo), dirige uma revista nacional e cria uma editora. Ele se acreditava produtor de sentido. No entanto, nos adverte Grigoletto, "o sujeito não é fonte de sentido, mas se forma por um trabalho de rede de memória, acionado pelas diferentes formações discursivas, que vão representar, no interior do discurso, diferentes posições-sujeito, resultado das contradições, dispersões, descontinuidades, lacunas, pré-construídos presentes nesse discurso" (Idem, p.3).

Lobato se posiciona em um lugar de contraste a uma produção/participação crescente que era a de escritores e militantes negros no cenário nacional. Antes dele tinha havido intelectuais negros de renome nacional, como José do Patrocínio, Luís Gama, os irmãos Rebouças, engenheiros; e o próprio fundador da Academia de Letras, o afrodescendente por parte de pai, Machado de Assis. Na década anterior ao lançamento de *O Choque*, Lima Barreto já derrubava as teorias racistas. Mas é provável que ele mesmo tenha passado a ser entendido como uma ameaça à dominação branca, um mulato que escreve (vale até perguntar: por que, então, Lobato teria editado Barreto?). Poder-se-ia admitir "que o lugar que o sujeito ocupa na

sociedade é determinante do/no seu dizer. Ao se identificar com determinados saberes, o sujeito se inscreve em uma formação discursiva e passa a ocupar, não mais o lugar de sujeito empírico, mas sim o de sujeito do discurso" (GRIGOLETTO, op. cit., p.4).

Lobato escolhe a (FD) escrita. Escreve, primeiramente, a favor, supôs-se, do negro: um inquérito sobe o Saci Pererê e o conto (piedoso? Realista?) Negrinha. Torna-se o senhor do saber sobre a negritude? Junte-se a isto, o saber jurídico cientificista do século XIX, um discurso lombrosiano à la Nina Rodrigues e Gobineau. Uma rede de lugares distintos é onde Lobato atua, ora se posicionando no escritor que tanto diverte no folhetim, tomando o lugar do leitor comum, ou como o ensaísta que sabe da ciência e que se posiciona também como leitor intelectual. Aí se encontraria explicação para o reforço lobatiano à eugenia, uma opção ideológica, (in)consciente que Lobato assume. Deste ultimo lugar, ele fala "como se estivesse na posição do cientista, apagando qualquer marca do discurso da ciência" (Idem, p.9), ao apelar para a "ordem do cotidiano", a estrutura romanesca do livro/folhetim. No entanto, em outros momentos, ele assume o lugar discursivo do saber/poder, como no seu prefácio ao livro *Problema Vital*, de Renato Kehl, em 1919, sobre teorias de purificação da raça. (NEGRI, 2011).

Apenas 38 anos separam *O Choque* do fim oficial da escravização de seres humanos, sobre o que ele escreveu ridicularizando algumas personagens recém-saídas do terrorismo chamado escravidão, como Bocatorta, em Urupês (apud SILVA, 2004, p.49). Não sabemos, ao certo e ainda, a recepção deste livro no Brasil. Podemos deduzir que começava uma nova prática de retroalimentação deste discurso, pois conseguimos descobrir que, dois anos depois, um autor, na longínqua Paraíba, lançara um artigo modernista *Claro/escuro*, onde diretamente cita o efeito Lobato:

> Na América do Norte há brancos e negros sem mistura. No Brasil há combinação de branco e negro. Por lá, segundo a previsão de Monteiro Lobato, há de haver *choque* (itálico) no original. Por cá vai havendo uma fusão encantadora, uma deliciosa orientação de claro-escuro" (OLAVO, 1928, p.3).

Lobato foi vanguarda na luta pela nacionalização do petróleo, tentou imprimir um novo caráter empresarial aos seus negócios, inovou na produção de livros, experimentou ser fazendeiro, o que lhe põe num certo lugar social, (re)produtor de um discurso (in)consciente, o da elite branca, letrada, brasileira. Talvez, aqui, Lobato se situe no que Pêcheux analisa:

> O ponto crucial é que nos espaços transferenciais da identificação, constituindo uma pluralidade contraditória de filiações históricas (através das palavras, das imagens, das narrativas, e dos discursos, dos textos, etc. (...) as 'coisas-a-saber' coexistem assim com objetos a propósito dos quase ninguém pode estar seguro de 'saber do que se fala' porque esses objetos estão inscritos em uma filiação e não são o produto de uma aprendizagem: isto acontece tanto nos segredos da esfera familiar 'privada' quando no nível 'público' das instituições e dos Aparelhos do Estado (PÊCHEUX, 1997 p.55).

Nesta perspectiva, ele não estava só. Todos, como diz Munanga (2004: p.55), de Sílvio Romero a Oliveira Viana, passando por Freyre "tinham algo em comum: influenciados pelo determinismo biológico do fim do século XIX e início deste (XX), eles acreditavam na inferioridade das raças não brancas, sobretudo a negra, e na degenerescência do mestiço". Embora já haja um aceno positivo com Aloisio Azevedo em O Mulato (1881), a personagem ainda é, cautelosamente na mente do autor, um moreno de olhos azuis e herdeiro. Mesmo assim causou escândalo. No entanto, o autor em *O Cortiço* volta a repetir estereótipos racistas como dizer de uma personagem feminina que tem "olhos luxuriosos de macaca", ou de outra que tem "a agilidade de mono" (macaco) (SILVA, 2004, p.49). Todo branco descreve o negro, salvo raríssimas exceções como bestial. Aliás, esta tecla de "besta", de fera, também vai ser usada por Lobato para a própria personagem Presidente (Negro). A antítese será Lima Barreto, pela identidade (NASCIMENTO, 2009). Mesmo um Machado de Assis deixou rastros empíricos confusos que só uma exegese pode mostrar seu posicionamento. Há que se ler Machado não só como sujeito social, o seu lugar social, mas sim e principalmente como sujeito de discurso, como produtor de um novo sentido.

Todos estes autores vão performar um dispositivo – a prática discursiva da leitura/recepção (CHARTIER, s/d, p.127) – sobre um público alvo construindo sentidos, criando novas práticas discursivas, como a leitura e comentários de jornais em cafés, restaurantes, lugares públicos, criando líderes de opinião e novas sensibilidades. Este conjunto de práticas não deve ser vista como uma pré-história até Lobato, mas continuada como nas polêmicas leituras de Nina Rodrigues e na aparente contra facção de Gilberto Freyre (SEYFERTH, 1989) ao reduzir o negro a generalizações falsamente elogiosas (algo como os negros eram superiores aos índios). Embora reconheçamos que Freyre tenha contradito Lobato, ao se posicionar a favor da mestiçagem, Freyre, no afã, talvez, de provar os valores mestiços, trata o ser humano escravizado, sequestrado e torturado para trabalhar para os brancos, como apenas "*O escravo na vida sexual e de família do brasileiro*", ou seja, dois capítulos que ele reserva no seu clássico Casa Grande e Senzala. Ainda estaremos na mesma Formação Discursiva herdeira da escravização do africano e do afro-brasileiro.

Ao deixarmos de lado a análise de conteúdo é porque pretendemos observar estes conjuntos de regularidades que *"não coincidem com obras individuais; mesmo que se manifestem através delas, mesmo que aconteça de aparecerem, por uma primeira vez, em alguma delas, ultrapassam-nas largamente, e concentram, com frequência, um considerável número delas* (Idem, p.11).

A inoperância do mestiço (em *Canaã*, e em *Jeca Tatu*, e na personagem Ayrton, de o Presidente Negro) a decadência e inferioridade do negro são sentidos tanto explícita quanto implicitamente em vários sujeitos históricos, autores, tanto anteriores a Lobato como posteriores, performando uma prática discursiva, segundo Foucault:

> As práticas discursivas não são pura e simplesmente modos de fabricação de discursos. Ganham corpo em conjuntos técnicos, em instituições, em esquemas de comportamento, em tipos de transmissão e de difusão, em formas pedagógicas, que ao mesmo tempo as impõem e as mantêm (bem como) nas técnicas de determinação dos objetos, no afinamento e no ajustamento dos conceitos, no acúmulo de informação , ou ainda ao lado delas (em outras práticas discursiva) (parênteses do autor) (FOUCAULT, p.12).

Em *O Presidente Negro*, na perspectiva de análise de conteúdo, Lobato prima pela defesa (in)direta da eugenia, através de seu alter ego Miss Jane, uma brasileira filha de americano. Há que ver neste Lobato, uma pequena disseminação incompleta de enunciados, pois, indiretamente, se contextualiza com (e contra?) o modernismo, com a ficção científica (H.G. Wells, citado no livro); contra o espiritismo (em passant); contra o feminismo e contra o crescente 'movimento negro'[147], além de refletir o momento econômico, a hegemonia que os Estados Unidos assumem, no Brasil, no pós-guerra de 1914/19.

Sem entrar em mais delongas a respeito da visão de ficção científica que teria Lobato, talvez seja também importante verificar a que tinha de História. Segundo sua personagem Mister Benson, que indagado por Ayrton sobre a História, o professor americano "sorriu meigamente um sorriso de Jesus" e disse: "A História é o mais belo romance anedótico que o homem vem compondo desde que aprendeu a escrever. (...) Toma dele (passado) fatos e personagens e os vai estilizando ao sabor da imaginação artística dos historiadores. Só isso" (Idem, p. 59). Está explícito o enunciado de ordem discursiva, que remete a um implícito *"sorriu meigamente um sorriso de Jesus*", já que nosso imaginário é cristão.

O que aparece é um Lobato não só eugênico, mas anti-feminista, fazendo seu alter ego criticar as próprias mulheres daquele século ao terem fundado um partido feminino. As personagens femininas – Dona Benta, Emília, Narizinho e Miss Jane - são alter ego de Lobato? Segundo os prefaciadores da obra, Miss Jane é uma Emília crescida (CAMARGOS e SACHETTA, 2009, p.14). Como argumentar anti-feminismo se a personagem narradora é mulher? Sim, mas não a casadoura, a mãe, a fêmea, a que Lobato/Miss Jane critica. A endeusada, indiretamente, é a mulher forte no sentido da racionalidade, a própria Miss Jane. Em outro plano, a América? Na boca da personagem Ayrton, Miss Jane de feminino só tinha o aspecto (LOBATO, 2009, p.62). O

[147] Quanto ao que, aqui, chamamos de movimento negro, não pretendemos levar o termo a conceito moderno, mas apenas mostrar como, nas primeiras décadas do século XX, surgiu uma dezena de jornais negros, em São Paulo, além do surgimento do Centro Cívico Palmares, culminando, em 1931, com a Frente Negra Brasileira, com cerca de 6 mil filiados.

outro tipo de mulher, como dizem autor e personagem, a derrotada pelo candidato negro, a líder de Lobato '*uivou'* desesperada para cima de suas seguidores '*lindas baratas tontas*`. E isto narrado por Miss James. Por sua vez, o líder negro embranquiçado, como todo negro americano daquele tempo (LOBATO) por sucessivos cruzamentos, tratado pelo interlocutor de Miss Jane, completa o pensamento lobatiano: `*barata descascada'* (usado também no conto Negrinha, para a personagem criança negra) e '*negros descascados'*.

Faz ironia ao socialismo, na pessoa do ministro da Equidade, Berald Shaw, cita o momento de progresso fordiano ao pintar Henry Ford (*'líder nato da indústria americana'*) em sua cadeia produtiva e, mais ainda, sentencia o predomínio dos Estados Unidos, onde, senão lá, *'há força vital da raça banca*' (Idem, p. 90). Admirador de Ford, Lobato, em 1926, escreveu uma coletânea de artigos traduzida para o inglês: *"How HENRY FORD* (em letras capitais, no originai) *is regarded in Brazil*" (Op. Cit., p. 14). O afã lobatiano pela hegemonia anglo/norte americana era tal que escreveu o texto sobre Ford em forma de folhetim, no mesmo ano de O Choque, em outro jornal e, no ano seguinte, escreveria *Mr Slang e o Brasil.*

Também ironiza sociólogos (Freyre e seu movimento regionalista?) ao falar de uma "república tropical" onde se perdia tempo em discutir sistemas de voto e colocação de pronomes ou estudos sobre a fusão das quatro raças (sic) (Idem, p. 100)[148]. Elogia o mundo novo do capitalismo, o mundo das rodas. Nisto e noutra coisa, como o rádio-transporte, em que as pessoas trabalharão à distância, não precisando sair de casa e, sim, mandar o trabalho pelo rádio; e notícias emitidas por ele para painéis em casa. Vai mais à frente e defende o aborto, mas numa visão eugênica, radical, o que deve ter soado surrealismo para os conservadores de então. Outras ideias como separatismo também estão presentes, como a solução para o problema racial dos Estados Unidos ser o de enviar os negros para a Amazônia, ou como o Presidente negro cogita, dividir em norte e sul, o país, ficando os negros com o sul. O autor também divaga sobre um Brasil dividido, em que o sul seria desenvolvido por ser de filhos de portugueses e espanhóis, e o norte, atrasado, com ênfase na mestiçagem.

[148] Se a crítica recaía sobre Freyre não se sabe, ao certo, mas Lobato já conhecia seus trabalhos ao dirigia a Revista Brasileira. No entanto, em 1944, é todo elogios para o sociólogo pernambucano (LOBATO, 1991, p.4).

Poderíamos dizer que há dois momentos do seu racismo, um quando Miss Jane elogia a eugenia de que os Estados Unidos do futuro serão a cópia bem sucedida; outro, a discriminação racial contra os negros. Segundo ela, ao ler o seu '*porviroscópio'* inventado por seu pai, 'O ódio criou na América a glória do eugenismo humano (...) a mais fecunda das profilaxias' (p.92/3). O texto é eivado de conotação de choques raciais, havendo momentos em que Lobato parece compreender o negro, ou põe na boca do líder, uma consciência africana. No entanto, o conjunto de referências negativas sobre o povo negro termina por ser discriminatório, podendo arrematar, aqui, a frase da feminista derrotada que, ao se unir ao 'macho branco' também derrotado, chama os eleitores negros de 'raça de pitecos' (em grego, piteco é macaco).

O negro desaparecerá, segundo o autor em sua personagem de Miss Jane. Dentro de dois séculos não haverá mais negros devido aos cruzamentos sucessivos com o branco. Lobato representa, aqui, a teoria do embranquecimento corrente no Brasil de então. E vai adiante a personagem sobre o futuro norte-americano: 'o negro perdeu as suas admiráveis qualidades físicas de... selvagem' (p.92). A partir do capítulo XI, a discriminação racial assume o tom do diálogo de narrador(a) Miss Jane/Monteiro Lobato. E tome 'inflação de pigmento', 'maré montante de pigmento', 'maremoto africano' (quando os negros ganham a eleição para o 88° presidente). O capítulo XVIII é pródigo desta visão racial, quando o presidente branco não conseguindo se reeleger, dialoga com o presidente eleito negro. Aí, Lobato tenta dar fala ao negro, mas na narrativa do diálogo, o autor/alter ego descreve que no presidente negro a fera ancestral transparecia no 'fremir das ventas grossas'.

O golpe que a Convenção Branca aplica ao presidente negro é mais uma vez a eugenia, através de uma oferta aos negros para alisarem seus cabelos, o 'fator ômega'. Aqui, mais uma vez Lobato/Miss Jane ridiculariza os negros que acorrem aos milhares a alisarem seus cabelos. No entanto, este segredo de estado só é repassado ao presidente negro que morre/aparece morto, sem explicações rocambolescas pelo autor, mas de uma construção falsa, como também é a personagem Ayrton. Pois bem, em nome da raça branca o efeito alisante era também esterilizante. E em breve a população negra veria o decréscimo de nascimento, tendo num ano nascido apenas 122 'negrinhos'. Como se dizia na escravização de africanos e afrodescendentes.

Assim, não só o romance não se sustenta, como sustenta, sim, um discurso racista, eugenista e embranquecedor, além de antifeminista. Há trechos de aparente nazismo, ao descrever a sociedade americana em 2228, como o sobre o aborto, dito sem usar esta palavra: "O número de malformados no físico desceu a proporções mínimas (...) depois do ressurgimento da sábia lei espartana". Adverte, em seguida, Miss Jane que a humanidade perdeu muito tempo "entre cortar no início o fio da vida a uma posta de carne (sic) sem sombra de consciência e deixar que dela saia o ser consciente que vai vegetar anos e anos na horrível categoria dos 'desgraçados' (p.97/8). Assim, os americanos evitaram *'os três pesos mortos'* da sociedade, o vadio, o doente e o pobre. Em vez de castigo, remédio e esmola, adotou-se *'a solução mais inteligente: suprimi-los'.* Tudo isto contornado por uma falsa narrativa de amor do vendedor Ayrton e a narradora do futuro, Miss Jane, mais para a comicidade, do que para romance, com este núcleo estranho, o tratado sobre a eugenia.

A eugenia lobatiana

Lobato dominava as categorias do racismo eugênico a lá Galton (que o cita, p.97) e se embrenhou nesta campanha. Há quem veja nesta apologia à eugenia uma crítica ao branqueamento brasileiro segundo estudos do antropólogo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista de Lacerda (1911), que se completaria até o início do século XXI (SMANIOTTO**).** Este estudioso refaria seus cálculos para seis ou sete séculos (MUNANGA: 2004, p.57). O branqueamento foi defendido até mesmo por abolicionistas brancos como Joaquim Nabuco que preconizava a chegada do sangue "caucásico vivaz, enérgico e sadio que certamente embranqueceria o nosso povo" (apud SILVA, p. 32). O processo imigratório começara mesmo durante o sistema de escravização do africano e do afrodescendente. Outro que discursa na corrente do predomínio branco é Euclides da Cunha que via o contingente de Canudos como desiguais. Tal prática discursiva estava se alimentando de outros discursos, principalmente por sujeitos discursivos como o Conde Gobineau, que esteve no Brasil, visitando Pedro II e comparou os brasileiros a macacos (Idem, p. 33). Fora ele que previra o embranquecimento do Brasil dentro de dois séculos. No que Lobato extravasa no livro levando para 300 anos e deslocando ficticiamente para os Estados Unidos. O branqueamento também

tem que ver isto por outras práticas discursivas como a recrutar negros tanto livres como escravizados para lutar na Guerra do Paraguai pode ser visto como uma espécie de extermínio do povo negro; ou como na anterior repressão à Farroupilha, com o massacre dos (negros) porongos, bem como leis republicanas proibindo a imigração de africanos para o Brasil. No entanto, como analisa Munanga (2004, p. 47/52) apesar de defender a supremacia da raça ariana, a tese de Gobineau possui contradições sobre mestiçagem e civilização, como na suposta análise sobre o Brasil, no que foi seguido de perto por seu discípulo Sílvio Romero (SEYFERTH, 1989).

No capítulo XI (p. 96/103), Lobato descreve seu fictício processo de eugenia implantado nos Estados Unidos da América do Norte. O governo americano organizou em todos os países do Velho Mundo um serviço de importação da fina flor eugênica das melhores raças europeias para a Canaã americana (e aqui, Lobato revela mais um detalhe de posição de sujeito, pois Canaã é o título do romance de Graça Aranha). Foi criada 'sábia lei espartana' pelo Ministério da Seleção Artificial, diminuído o "*número dos malformados no físico"* (Idem, p. 97). A Lei Owen promoveu a esterilização dos tarados, dos malformados mentais, de todos os indivíduos, em suma, capazes de prejudicar com má progênie o futuro da espécie. Desapareceram, portanto, *os peludos, os surdos-mudos, os aleijados, os loucos, os morféticos, os histéricos, os criminosos natos, os* fanáticos (Lobato estava perto de Canudos, historicamente falando), *os* gramáticos (o autor tenta o humor inglês machadiano), *os místicos, os retóricos, os vigaristas, os corruptores de donzelas, as prostitutas, causadores de todas as perturbações da sociedade humana* (Op.cit., p.98). Provavelmente há, aí, em Lobato um hiato em sua ficção, pois não inclui diretamente o negro e, mais ainda, mostra indiretamente que a população branca decaiu, o que mostraria que toda aquela 'degenerescência' era branca, já que a população negra aumentou.

Considerações

Poderíamos perguntar para que público Lobato escreveu este livro. Ele tinha intenções que o público norte-americano o traduzisse, facilitando que a edição brasileira saísse sem acentos. Era intencional, sim, porque escreveu no calo da hora, quando sabia que seria designado adido comercial da embaixada, lá, nos Estados Unidos. Mas, poderíamos, de igual maneira

indagar se teria a Editora Globo escrito para o mesmo público, esperando ser vertido para o inglês e influenciar o eleitorado de lá? Seria presunção demais.

Já estava pronta a comunicação que foi apresentada no II Colóquio Internacional de Culturas Africanas, em que se enfatizava que Lobato, neste livro, teria sido racista, quando a revista Bravo (maio, 2011) em sua capa pink em letras brancas reproduzia:'País de mestiços, onde o branco não tem força para organizar uma Ku-Klux-Klan, é país perdido'. E a capa explicava: "Cartas inéditas desvendam a relação entre o escritor Monteiro Lobato e o Racismo".

Segundo Bravo, dentro de sua ótica contra a mestiçagem, Lobato admira, em 1929, uma experiência eugênica nos Estados Unidos, as fazendas onde mães solteiras eram fecundadas por um "admirável tipo macho" dentro do mais puro eugenismo. Esta versão de tipo macho, ele já tinha usado no livro de 1926, quando satiriza o movimento feminista na campanha de 2228. Nas cartas reveladas pela revista, Lobato se enoja com a população da Bahia, este "feio material humano", este "esterco" de onde brota a elite branca que "tem todas as finuras cortesãs das raças bem amadurecidas". Sobre a do Rio, ele disse" Os negros da África, caçados a tiro e trazidos à força para a escravidão, vingaram-se do português de maneira mais terrível – amulatando-o e liquefazendo-o, dando aquela coisa residual que vem dos subúrbios pela manhã e reflui para os subúrbios à tarde". No entanto, com o fim do nazismo, Lobato não se retratou de suas ideias eugenistas, tendo morrido apenas três anos depois do fim do grande sonho rac(naz)ista. O discurso do racismo se mantém pela reprodução de estereótipos, práticas discursivas em ate mesmo sua literatura infantil.

Referências

CAMARGOS, Marcia e SACHETTA, Vladimir. Um fabulista visionário. Prefácio. In LOBATO, Monteiro. *O Presidente Negro*. São Paulo: Editora Globo, 2009, p.8-18 (2ª edição).

CHARTIER, Roger. *A História Cultural.* Entre práticas e representações. (Tradução de Maria Manuela Galhardo). Lisboa: DIFEL, s/d.
Leituras e leitores na França do Antigo Regime. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

GRIGOLETTO, Evandra. Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito. Disponível em www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/**sujeito**/evandra.pdf. Acesso: em 24/05/2011.
LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho. Hans Staden*. São Paulo: Círculo do Livro (s/d).
Histórias de Tia Nastácia. O Pica-Pau Amarelo. São Paulo: Círculo do Livro (s/d).
Gilberto Freyre por Monteiro Lobato. In: *Leitura*, São Paulo 10(112) setembro de 1991, p.4.

MATTOS, Ricardo de. *O Presidente Negro, de Monteiro Lobato.* Disponível em http://www.digestivocultural.com/email/enviaremailpara.asp?secao=2&item=2578&nome=Ricardo_de_Mattos, 2008. Acesso: em 14/05/2011.

MELO, Josemir Camilo de. 'Nuvens Negras": Vulgata e Discriminação Racial. *Anais da X Semana de Pedagogia*. Campina Grande-PB: Editora Realize, 2008. p.01 – 10. CD-ROM.
MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil.* Identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NASCIMENTO, Rogério H. Z. Lima Barreto, anarquia e anticivilização. *Anais do Décimo Congresso Internacional da Brazilian Studies Association* (BRASA). Brasília, julho de 2010. Disponível em http://www.brasa.org/portuguese/congressos/brasa_x_portugese. Acesso: em 21/05/2011.

NIGRI, André. Monteiro Lobato e o Racismo. *Bravo*, 05/2011, Ano 13, N° 165, p.24-33.

PÊCHEUX, M. O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução brasileira de Eni Orlandi. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

OLAVO, Silvino. Branco e Negro. O Seculo. Anno I, n°6, Campina Grande, 28/8/1928, p.3.

ORLANDI, Eni P. *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* Campinas-SP: Editora Pontes, 2007.

SEYFERTH, G. As Ciências Sociais no Brasil e a Questão Racial. In: Silva, J. da; Birman, P.; Wanderley, R. (Org.). Cativeiro e Liberdade. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1989, v. , p. 11-31.

SILVA, Ana Celia. *A Discriminação do Negro no livro didático.* Salvador: EDUFBA, 2004.

SMANIOTTO, Edgar Indalecio. *O presidente negro: síntese do pensamento racista de Monteiro Lobato.* Disponível em

http://www.scarium.info/2009/resenhas/o-presidente-negro-sintese-do-pensamento-racista-de-monteiro-lobato/ acesso em 07/05/2011.

A LITERATURA ESTABELECENDO PONTES INTERCULTURAIS ENTRE CAMARÕES E BRASIL

Josilene Pinheiro Mariz[149]
Maria Angélica de Oliveira[150]

Resumo

As relações culturais entre o Brasil e a África não estão centradas apenas na história marcada pelo período da escravidão que unem o nosso país ao continente africano. Inúmeras são as características que nos aproximam de vários países do outro lado do Atlântico sul. Além de fatores geográficos e sociais, temos na literatura marcas que nos deixam mais perto da literatura dos países africanos. Assim, pretendemos, neste trabalho, apresentar um diálogo entre a nossa literatura e a de Camarões, por meio dos romances *Dona Flor e seus dois maridos*, do escritor baiano Jorge Amado e *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, da escritora cameronesa Calixte Beyala. Esse diálogo estabelece uma ponte que nos faz ver quão semelhantes são as cores nessas narrativas, em especial, no que concerne ao tema da gastronomia, favorecendo, dessa forma, as relações interculturais. Nossas discussões se firmam sobre o diálogo intertextual, oferecido pelo tema central dos romances que enfatizam a sedução feminina e a gastronomia. Tais reflexões são orientadas por Kristeva (1969), Barthes (1970), confirmando, assim, as relações intertextuais e interculturais. Nossa pesquisa se caracteriza como pesquisa investigativa e bibliográfica, de cunho qualitativo e apresenta resultados que nos apontam para a estreita relação entre a nossa literatura e as de países africanos, em particular do Camarões. Observamos ainda que as protagonistas dos dois romances, Aïssatou e Dona Flor, são representações da figura feminina nesses dois países e confirmam os laços que nos unem, afastando-nos de um malgrado histórico de um modo diferenciado.

Palavras-chave: literatura camaronesa; literatura brasileira; intercultural; intertextualidade.;[151]

INTRODUÇÃO

La nourriture est synonyme de vie.
Elle est peut-être l'unique source

[149] Josilene PINHEIRO-MARIZ tem formação em Língua Francesa e suas Literaturas e Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, mestre e doutora pela Universidade de São Paulo na área de Língua Francesa. Atualmente, é professora de Língua e Literaturas de Língua Francesa da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na Graduação e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino na mesma Universidade.

[150] Maria Angélica de OLIVEIRA tem formação em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e em Língua Francesa suas Literaturas. É mestre e doutora pela Universidade Federal da Paraíba na área de Análise do Discurso. Atualmente, é professora de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, atuando na Graduação e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino na mesma Universidade e na PPGL, da UFPB.

> de paix et de réconciliation entre les hommes !
> (Beyala, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, 2000, p.138)

Sempre incitando leituras, o tema da gastronomia é instigante porque o alimento é um elemento essencial para o ser humano e, provavelmente, por essa razão, esse tema é tão cultivado na literatura em muitos países e, há muito tempo, em toda a história. Em qualquer lugar, a comida é, por vezes, cultuada por seu cheiro e sabor, sendo, por essa razão, um dos temas favoritos tanto na literatura, quanto em outras artes.

A alimentação pode ser, em geral, vista como uma ferramenta metafórica para que o escritor coloque em prática a sua criatividade; e, comumente, funciona como instrumento de sedução de personagens, especialmente, quando são mulheres. É possível observar esse princípio em duas importantes obras que têm o selo da sedução como título: *Dona Flor e seus dois maridos* (1966 / 2008), do brasileiro Jorge Amado e *Comment cuisiner son mari à l'africaine* (2000), da camaronesa Calyxte Beyala como dois exemplos fortes dessa magia por meio do estômago.

Por esse viés, gostaríamos de realçar a relação intercultural entre Brasil e Camarões a partir desses dois romances que interagem de forma incontestável, revelando os aspectos culturais desses dois países que têm a África como origem comum. A cozinha pode ser, sem dúvida, o ponto de partida, como um elemento cultural a reunir esses dois países aparentemente tão diferentes, ainda que completamente similares.

Para este estudo, considerando as semelhanças, propomos este diálogo pelas mãos das duas protagonistas dos romances: Dona Flor e Aïssatou. Serão elas que irão nos levar a perceber os laços interculturais, uma vez que tais romances acentuam a força feminina em um contexto no qual a virilidade masculina tem valor infinitamente superior.

Para esta leitura, enfatizaremos, em primeiro lugar, a presença do tema do alimento na literatura em geral. Em seguida, verificaremos esse tema na literatura brasileira e, também, na literatura camaronesa, tendo como finalidade principal comparar esse tema, identificando o principal elemento que aproxima os dois romances. Seguindo essa perspectiva, enfocaremos as relações

interculturais entre o nosso país e a região da África Subsaariana. Esses diálogos intercontinentais serão discutidos nos romances, mostrando que o texto literário é um dos melhores caminhos para debater essa relação intercultural em sala de aula.

Entre esses aspectos comparativos, discutiremos com mais intensidade, as obras e seus autores e, finalmente, apreciaremos os personagens femininas nos romances como a sedutora "bem comportada": Dona Flor; e, da mesma forma, a sedutora "feiticeira" *mademoiselle* Aïssatou. Desse modo, acreditamos que será possível estabelecer pontes, realçando o tema da gastronomia, como uma ferramenta que pode reunir nações, da mesma forma que a literatura servirá, sempre, para despertar os pensamentos mais secretos dos seres humanos.

1. A literatura à mesa

A gastronomia tem alimentado sempre as páginas da literatura universal, porque historicamente as comemorações das conquistas humanas como as guerras, sempre foram regadas com excelentes refeições oferecidas por reis e imperadores para seus hóspedes. Desde a Idade Média, é possível encontrar a busca permanente para manter sustentado, isso é o que vemos em um clássico da tradição oral da literatura Medieval: *Le Roman de Renart*, quando os pobres frangos, personagens da narrativa, sofreram tantas investidas da raposa, animal que, para atingir seus objetivos, tentava constantemente ações inescrupulosas. Assim, observa-se que o alimento incita o combate em busca da sobrevivência como forma de manutenção da espécie.

No entanto, não é somente na Idade Média que é possível encontrar, permanentemente, este tema. Na literatura hebraica, encontra-se o famoso prato servido por Herodes à sua enteada em uma festa do tetrarca. Depois da dança sedutora, não restou mais nada ao poderoso senão pagar o seu voto anteriormente feito. A promessa foi cumprida com a cabeça de João Batista sobre um prato, como um instrumento necessário para continuar a nutrir a maldade, o ódio e a infidelidade de Herodias. Esta narrativa bíblica nos refletir sobre o ato de comer e/ou de se alimentar como um imperativo, porque se observarmos que Herodias não quis apenas a cabeça do profeta, mas, a quis

em um prato, tal atitude pode ser sentida como uma vitória para o deleite dessa invejosa personagem. Essa história hebraica é tão forte que tem sido fonte de inspiração para muitos escritores, incluindo G. Flaubert e sua Herodias nos *Três Contos* (1877) ou S. Mallarmé em seu poema *Herodiade* (1887), ou até mesmo *Salomé* (1891), a famosa peça teatral irlandês todo O. Wide.

1.1 A mesa na literatura brasileira

Na literatura brasileira, esse tema é visto desde os primórdios do nosso país, como no registro de nascimento do Brasil, a carta de Pero Vaz de Caminha para El-Rei de Portugal em 1500. Escrita logo após a "descoberta" da nossa terra, o Secretário da esquadra de Pedro Álvares Cabral descreve um solo muito rico de uma variedade inesgotável de fauna e flora. As cores e odores de nossa terra constituíram-se em uma valiosa fonte de inspiração para Caminha, conforme se lê neste trecho da carta:

> Quinta-feira, derradeiro de abril, comemos logo, quase pela manhã, e fomos em terra por mais lenha e água. [...]Os hóspedes, sentaram-no cada um em sua cadeira. E de tudo quanto lhes deram, comeram mui bem, especialmente lacão cozido frio, e arroz. Não lhes deram vinho por Sancho de Tovar dizer que o não bebiam bem ... (CAMINHA, 1500).

Essa carta é um dos documentos, comprobatórios que desde sempre, o Brasil tem uma significativa diversidade natural. Essa mesma representação é vista, alguns anos depois, nos quadros do pintor francês Jean-Baptiste Baptiste Debret, primeiro artista a ilustrar imagens do cotidiano brasileiro e, acima de tudo, da nossa culinária tão diversa. Ao longo da história da literatura, o prazer de comer é visto em circunstâncias diversas, como no romantismo, com sua natureza exuberante ou ainda representada pela força do escravo "vindo" da África. A literatura brasileira romântica é preenchida com cenas relacionadas à mesa, seja de escravos nas cozinhas das casas-grandes, seja trabalhando nas lavoras para tornar o Brasil um dos maiores produtores, do mundo, da cana-de-açúcar.

No período modernista, é possível perceber, de modo semelhante, em escritores como José Américo de Almeida e José Lins do Rego, hábitos à

mesa, mostrando a cultura da cana-de-açúcar. Ou mesmo o café como um assunto de poetas como Carlos Drummond de Andrade em seu famoso verso "gostoso café / café bom" de seu poema de *Infância* (1988). No momento da leitura, pode-se perceber o aroma vindo da mesa, com seus sabores e perfumes nacionais, que estão ainda presentes, refletindo o prazer da boa cozinha. No entanto, nenhum escritor brasileiro descreveu o cheiro e o gosto do Brasil com a mesma intensidade que um brasileiro nascido em Itabuna, na Bahia: Jorge Amado. Esse escritor expôs, nas páginas de seus romances, as histórias mais queridas do público em geral. Ele demonstrou o cotidiano do Brasil como um pintor de grande talento.

1.2 A mesa na literatura camaronesa

A jovem literatura camaronesa, por sua vez, é marcada por uma batalha incessante de liberdade e descolonização. Essas ideias são facilmente encontradas na obra de escritores camaroneses e, mais especialmente, em um dos maiores dos seus representantes: Mongo Beti. Para ele, a África está marcada pelas tradições, mas centra-se sobre as tensões sociais que afetam esse continente entre os colonizados e colonizadores, entre pessoas idosas e jovens, entre homem e mulher etc. Esta discussão em busca de uma nacionalidade na chamada África Negra foi, muito provavelmente, o grande interesse das primeiras obras dessa literatura.

Ao contrário da literatura brasileira, a do Camarões, a exemplo das demais literaturas africanas e de diáspora, não foca no tema do alimento como componente abundante, apesar da enorme quantidade de campos de monoculturas como a da cana de açúcar, cacau e café. No Caribe, por exemplo, encontraremos esse retrato no final do século XIX, no entanto, a ficção africana ainda é impregnada por fome e pobreza.

Na literatura camaronesa, mais tarde, se descobre uma escritura que ainda procura liberdade; no entanto, o tema da gastronomia continua não fazendo parte das preferências nacionais de escritores. Mas, apesar da quase total ausência dessa temática, o leitor pode encontrar nos *Chants d'ombre* (1945/1964), poemas sengholienos, uma comparação entre o mundo branco e

o negro, nos quais há laços de uma necessidade de igualdade da mesma forma como "o fermento é necessário para farinha branca".

Na década de 1970, Guillaume Oyono-Mbia conta as aventuras ocorridas em uma pequena aldeia no sul de Camarões, em suas *Chroniques de Mvoutessi*. Nessas histórias, o leitor terá uma ideia de questões relacionadas às cores da cultura local; assim, o capítulo *Les sept fourchettes* nos apresenta uma imagem regional de hábitos à mesa. Isso é o que pode ser lido nas linhas seguintes.

> -Ah ka, Mammi, dit Tita Mezôé ; on voit bien que tu n'as jamais mangé chez les grands hommes qui reviennent du pays des blancs. Veux-tu savoir comment ça se passe ?
> -Dis-nous ! s'écria l'assistance
> -Chacun reste à sa place, dit le chef, en mimant avec autant de liberté que lui en laissait le précieux plat posé sur les genoux. Il y avait plusieurs linges blancs devant moi, à droite et à gauche. J'avais bien compté, à côté de mon plat, sept fourchettes !
> -Que dis-tu là ? s'exclama l'auditoire, presque incrédule
> - Je di sept ! affirma Tita Mezôé, tandis qu'à défaut des sept fourchettes de la ville il se servait de ses dix doigts pour empoigner son morceau de viande, et les déchirer à belles dents… (OYONO-MBIA, 1972)

Em geral, os modos à mesa constituem-se em características peculiares; as aventuras dos personagens se afirmam como um tipo de porta aberta para esta cultura camaronesa de Mvoutessi, onde, entre outros métodos, é possível identificar as diferenças entre o branco e o negro, diferenças essas que refletem uma preocupação histórica e sempre atual de escritores dessa literatura africana. Entretanto, esta literatura amadureceu e hoje conta também com a escrita feminina; e, dentre essas escritoras, encontramos aquela que nos conduzirá à discussão sobre a presença da gastronomia na literatura do Camarões de forma mais contemporânea e direta, o que permitirá uma relação entre o Brasil e esse país africano.

O romance *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, de Beyala sustenta desde o título, uma ligação entre a mulher (esposa) e a cozinha, o que pode ser, identicamente, notado no romance brasileiro. Beyala tornou-se, em nossos dias, uma fiel mensageira da escrita que seduz pelo estômago, uma vez que lendo as páginas desse romance, é clara a impressão de que suas receitas

culinárias transcritas no final de cada capítulo são verdadeiros caminhos para a busca de amor. Por conseguinte, consideramos necessário discutir, ainda que brevemente, os laços culturais que permitem se estabelecer um diálogo entre estes dois países separados pelo Atlântico.

2. Os laços e os diálogos interculturais: Brasil e Camarões

Identificar e discutir o relacionamento intercultural entre o Brasil e o Camarões não se configura em um trabalho difícil, para um brasileiro, ou para um camaronês. Essas percepções são ainda mais fortes se considerarmos a região Nordeste do Brasil e a África Subsaariana, onde o Camarões está localizado. No que concerne à Geografia, nos firmamos na assertiva de cientistas que afirmam que há muitos anos atrás, a América e a África formaram um único bloco continental, algo que é visível no mapa proposto pela Universidade de Laval, Canadá (PANGÉE, 2011).

Imagens da Pangeia. PANGEE OU LA DERIVE DES CONTINENTS
www.ggl.ulaval.ca/...bourques/s4/pangee. Acessado em 24.05.2011

No entanto, muito embora as ilustrações sejam categóricas, os aspectos e semelhanças não estão meramente no nível histórico ou geográfico. Considerando esses atributos é, certamente, possível observar aspectos tão próximos da cultura africana quanto da brasileira; isso permitirá um diálogo intercultural harmoniosamente concreto. No que tange a esse diálogo, a

presença da religião é muito significativa, em especial, nos estudos do sociólogo francês, Roger Bastide (1995), nos quais ele enfoca a religiosidade da Bahia, ressaltando que algumas características religiosas estão tão próximas da África que, por vezes, não é evidente se estamos em solo brasileiro ou do outro lado do oceano.

Faz-se necessário, dessa forma, destacar que são as nossas origens que estabelecem as origens extraordinárias do comportamento social de cada país, construindo-se o comportamento social de um povo, como meio de incitar a interação entre duas culturas distintas.

É, certamente, nas páginas do Romantismo brasileiro que identificaremos as maiores semelhanças entre a literatura brasileira e da África, uma vez que a batalha pela igualdade entre negro e o branco é visível. Nos versos de Castro Alves, poeta nascido na Bahia no século XIX, há uma literatura pensada na harmonia entre homens, acentuando, significativamente, o sofrimento do poeta, que representa um tipo de porta-voz da situação de escravidão africana:

> Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?
> Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes
>
> Hoje em meu sangue a América se nutre
> Condor que transformara-se em abutre,
> Ave da escravidão
> Ela juntou-se às mais... irmã traidora
> Qual de José os vis irmãos outrora
> Venderam seu irmão. (CASTRO ALVES, 1868)

Essa voz que procura a igualdade e o fim da condenação dos negros reverbera ainda hoje no Brasil e por essa razão é necessário dar um pouco mais de atenção a essa questão que preocupa a todos. Com o intuito de promover a reflexão sobre essa temática, no Brasil, a Lei Federal n. 10.639, de 9 de Janeiro de 2003 oferece o ensino da cultura africana a alunos com idade até 16 anos. Este ato tem como objetivo fundamental minimizar a grande diferença entre o ensino da cultura brasileira e da África. Por esta razão, nós vemos os estudos sobre as relações interculturais como uma das possibilidades de se trabalhar o respeito mútuo, já que essas características

são muito importantes em um ambiente de aula de língua, como um espaço para se estudar culturas.

Essas reflexões têm como uma das principais metas mostrar que é conveniente, em todos os sentidos, um diálogo que permitirá que a demolição das barreiras, especialmente se falarmos das literaturas vizinhas ou semelhantes. Portanto, isso é o que veremos imediatamente na literatura de Calixthe Beyala e de Jorge Amado

2.1 Sobre os laços intertextuais e interculturais

Introduzido no mundo ocidental por Julia Kristeva (1969) e Roland Barthes (1970), o conceito de intertexto funda-se nos estudos de Bakhtin, em dois de seus principais livros: *Poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rabelais e cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, ambos traduzidos para do francês em1970. Bakhtin vê o romance como um lugar adequado para o dialogismo, uma vez que os enunciados estão o tempo todo em relação uns com os outros. Para ele, o romance é plurívoque e, consequentemente, polifônico. É possível, no romance, o confronto das vozes discursivas e dos organismos de diferentes ideologias.

A noção de intertextualidade tem variantes. Existem diversos conceitos do termo, nos quais autores como Arrivé, Todorov, Riffaterre e Genette dão o seu ponto. Arrivé (1972) apresenta em sua obra *Les langages de Jarry*, um estudo semiótico de três textos: *César-Antechrist*, *Ubu Roi* et *Ubu Enchaîné*, nos quais ele afirma : « ...l'intertexte apparaît comme le lieu de manifestation du contenu de connotation, soit qu'il émerge brutalement au niveau de la dénotation [...] soit qu'il soit signalé par une transformation intervenant entre les deux textes » (ARRIVÉ, 1972, p. 38). Nesse ensaio, Arrivé vê um movimento de conotação e denotação como um método para lidar com a intertextualidade; em outras palavras, o intertexto literário é o lugar onde se exprime o conteúdo manifesto e a conotação do texto. E na nossa ótica, é também um lugar muito especial para trabalhar em uma perspectiva de diálogo de mão dupla.

Assim, diante das possibilidades teóricas para se discutir os diálogos entre as obras, fizemos a escolha pelo ponto de vista de Kristeva (1969) e

também pela visão de Barthes (1970), quando afirmam de modo diferente, coisas equivalentes. Para ele, a intertextualidade opera como uma interação textual que permite considerar as diferentes sequências (ou códigos) de uma estrutura textual específica como transformadas de sequências (códigos) a partir de outros textos; e, para Barthes (1970), o texto seria uma produtividade. Isso não significa dizer que seja o produto de um trabalho (que exige técnica de narração e de estilo). Assim, estas duas ideias nos levam a uma leitura que reflete em uma espécie de co-participação entre os dois romances, em questão, o que se verificam quando se percebe, neles, o tema que é a gastronomia como um elemento cultural.

É com esta percepção que queremos « experimentar » esse diálogo intertextuel e intercultural entre dois romances. No entanto, é importante destacar que a escolha pela perspectiva intercultural na literatura concentra-se na necessidade de se trabalhar, no que concerne aos estudos literários, em uma perspectiva da queda de barreiras, especialmente quando se trabalha a literatura no âmbito do ensino de línguas. Isso deve ser considerado, quando contemplamos linguagens e os estudos de suas literaturas; e, se considerarmos o caso do ensino de língua francesa, e sua literatura no contexto exolingue, esta situação torna-se ainda mais importante.

Da nossa parte, vemos na literatura francófona de países da África negra como um caminho especial para a abordagem intercultural pelas vias da literatura francófona, ou « *Littérature-Monde* » (ROUAUD; LE BRIS, 2007), sendo, portanto, uma forma mais humanizadora de se trabalhar temas diversos. Considerando as semelhanças culturais, o estudante brasileiro será capaz de se identificar com língua francesa com um pouco mais de facilidade, logo, atenuar o problema do estudo da literatura e da cultura em sala de aula de língua.

2.2 Pontes literárias entre o romance de Jorge Amado e o de Calixthe Beyala

Esses dois escritores apresentam uma literatura muito apreciada no seu próprio país e também no exterior. Por isso, o valor literário de suas obras tem sido recompensado por prêmios nacionais e internacionais, dado a sua escrita

de simples decodificação, o que possibilita ao leitor a identificação seja com um, ou com outro dentre os vários personagens criados por eles. De uma forma singular, esses personagens podem ser encontrados tanto nas ruas de suas cidades como Salvador – Bahia - Brasil ou, Paris-França, ou ainda em qualquer outro lugar.

Deste lado do Atlântico, pode-se encontrar Jorge Amado de Faria, (10.08.1912 - 06.08.2001), um dos maiores escritores brasileiros e, um dos mais conhecidos tanto no Brasil, quanto no exterior. Seu renome é devido às características de sua obra, tal como uma intensa cor local nos seus romances. É o único escritor brasileiro a pintar hábitos e costume, como um pintor, constituindo-se em um verdadeiro artista de vida, retratando os hábitos do povo e do seu estado. É ele mesmo quem afirma não ser um grande escritor, mas, « um bom contador de histórias », pois afirma que apenas reconta o que a ele foi contado ou o que por ele foi presenciado. Seus personagens são pessoas comuns encontradas pelas ruas da cidade de Salvador, a capital de seu estado, encontradas em becos dessa cidade, que preserva um belo histórico da Negritude no Brasil. Os personagens de Jorge Amado são homens e mulheres simples, que eles são os arquétipos da Bahia, enquanto os brasileiros.

Do outro lado do Atlântico, no ano de 1961, em Douala, no Camarões, nasceu Calixthe Beyala que começa na literatura em 1987, com o romance *C'est le soleil qui m'a brûlée* e, desconsiderando acusações de plágios ou empréstimos suspeitos, ela está hoje entre os principais escritores de língua francesa em seu país, é considerada uma escritora de diáspora, uma vez que vive, há algum tempo, na França. Ela é engajada em questões sociais, tanto no que concerne à Francofonia, quanto à questão da AIDS. Por isso, é possível encontrar em suas obras figuras que mostram um pouco dessa inquietação.

Assim, considerando esses dois escritores, veremos um diálogo entre a literatura brasileira e a de Camarões, desde o título dos romances, o que nos incita a refletir sobre essa ótica social, para em seguida, discutirmos a importância dos dois protagonistas para o desenvolvimento das histórias.

Em relação a títulos, é notável a presença feminina desde esse elemento literário, o título. No caso de *Comment cuisiner son mari à l'africaine* (doravante *CCMA*), a existência da heroína é subjacente, uma vez que há um

marido, naturalmente, a mulher (ou certo tipo de fêmea) está presente, sem a qual não há um casal. Portanto, percebemos a mulher no centro da história e parece-nos que a mensagem é endereçada às esposas. No caso de *Dona Flor e seus maridos* (a partir de agora *DFDM*), podemos ver, de modo imediato, que a heroína está no cerne da história, já que é ela, a esposa; e, em um olhar mais atento à referida obra de J. Amado, a leremos, de fato, como « uma história moral, história de amor », como costumam dizer os críticos especialistas na obra desse baiano.

3. A arte de seduzir pelo estômago.

Os dois romances têm um tema comum, conforme já citamos anteriormente, uma temática que reúne pessoas e celebração em torno da mesa, fazendo-se de modo mais eficaz uma combinação entre o amor e a mesa.

Em poucas linhas, o romance de Jorge Amado é uma história que se passa na cidade de Salvador, na Bahia e mostra a vida de Dona Flor, uma conhecida professora de arte culinária. O romance é dividido em cinco partes. O primeiro descreve a morte Valdomiro, mais conhecido sob o pseudônimo de Vadinho, no momento de sua morte, ele está vestido de « baiana », pois é um domingo de Carnaval; e, também revela as memórias de Flor sobre a infidelidade, a malícia e, igualmente, os felizes momentos vividos ao lado de seu marido. A segunda parte apresenta o luto de Flor que sofre com a falta de Vadinho e com as intensas investidas de sua mãe, um autêntico exemplar de sogra, que odeia o genro e prefere ver sua filha vestida de viúva. No terceiro momento da narrativa, Flor ainda triste, e fechada para o amor, conhece o farmacêutico Teodoro Madureira, um homem honesto com quem ela contrai novo casamento. Em seguida, na quarta parte, na lua de mel, Flor percebe que Teodoro é bastante diferente de Vadinho em todos os sentidos, ele reúne tudo o que uma mulher desejaria em um marido: é inteligente, leal e muito culto. Assim, a jovem mulher vive em uma paz inexplicável.

O dia do aniversário de casamento, após os deliciosos quitutes de Dona Flor, Vadinho surge dos mortos, completamente sem roupa, para a sedutora

Flor; mas, ela se recusa a aceitá-lo, pois, é fiel ao seu « bom » marido. No entanto, é esta intriga que faz desse romance, um dos mais lidos em todo o mundo, porque é a luta de Flor contra o sentimento erótico, que ela ainda nutre por Vadinho *versus* a fidelidade a Teodoro. Assim, identificamos constantemente a presença mística da Bahia, conhecida como a "Bahia de Todos os Santos" ao longo restante da narrativa, pois as idas e voltas de Vadinho e o duplo sentimento de Flor, que vive com dois maridos, confirmam este misticismo.

Não se sentindo feliz com essa situação, Dona Flor como uma mulher "bem comportada" procura no candomblé a solução para o seu problema. Portanto, nestas páginas, o narrador descreve a intensa batalha, uma vez que Vadinho era, quando vivo, protegido por Exu, forte deus do candomblé. E é nesse momento da narrativa que se compreende melhor o que foi descrito por Bastide (op. cit.) quando de sua estada na Bahia. Mas, ao final do romance, Dona Flor fez a sua escolha pelos dois maridos, pois, para ela, um complementaria o outro em todas as áreas de sua vida e, assim, ela se sente mais livre, podendo viver o amor *eros* com Vadinho e o *filos* com Teodoro.

Quanto ao romance de Calixthe Beyala, trata-se de um texto mais curto do que o do brasileiro, ele tem dezessete pequenos capítulos e mais o prólogo e o epílogo. Nele se lê a história da senhorita Aïssatout, uma jovem de origem africana que vive em Paris e se apaixona por seu vizinho, um malinês chamado Souleymane Bolobolo, um jovem solteiro que vive só com sua mãe, uma mulher doente e idosa. Completamente apaixonada por Bolobolo, Aïssatout inicia uma luta para a conquista desse amor e para isso se utiliza de todas as estratégias que conhece, possíveis de aproximá-la da sua futura sogra, tratando-a com atenção e cuidados. No entanto, por certo, o seu principal objetivo é Bolobolo e, portanto, para seduzi-lo, ela lança mão dos conhecimentos de seus ancestrais, que se concentram na cozinha e, é nesse momento que o alimento vai ganhar toda força, enquanto fio condutor da narrativa, uma vez que as histórias são cheias de vapores e sensações causadas por essas receitas gastronômicas e exóticas originárias da África das ancestrais da protagonista.

Aïssatout consegue a sua conquista e ao final do romance, após a morte daquela que seria sua madrasta, ela casa-se com Bolobolo e são quase felizes

para sempre. A palavra quase é devido ao fato de esse marido alterar seu comportamento, tornando-se um verdadeiro espécime de Vadinho, tendo muitas mulheres e deixando Aïssatout sozinha em casa, apesar dos deliciosos pratos preparados para ele. Todavia, uma situação inesperada permite uma mudança na vida do casal e é mais uma vez esse jogo gourmet que aproxima os amantes tendo como instrumento o famoso "suco de gengibre".

Portanto, é a partir da mesa/ cozinha que essas duas mulheres Aïssatou e Dona Flor mostram-se como verdadeiras sedutoras. Eis, certamente, um dos aspectos que nos fazem perceber o que diz Barthes (1970) ao se referir ao texto como um "teatro" onde se reúnem o texto, o seu produtor (nesta situação, os escritores) e o leitor. Neste caso, percebemos os participantes desta encenação, desde a leitura do título *CCMA*, e pensamos imediatamente no romance de Jorge Amado *DFDM*, considerando-se que a mesa gastronômica é um elemento intenso nessas histórias.

No que concerne ao nível estrutural, os dois romances podem ser lidos como uma espécie de cursos de gastronomia. Nesta situação, pode-se notar o que afirma Kristeva ao asseverar que "a intertextualidade funciona como uma interação textual", pois em *CCMA*, no final de cada capítulo, a narradora nos oferece uma receita tradicional, passada das gerações mais antigas para Aïssatou. E em *DFDM*, a receita está no início de cada capítulo, com pratos saborosos da culinária da Bahia, no que se percebe uma tentativa de seduzir o leitor desde as primeiras páginas do romance.

Logo na primeira página dos romances, já é perceptível a presença da gastronomia e, em ambos os casos, os narradores apresentam o alimento como uma necessidade humana relacionada a emoções. Aïssatou oferece o prato "*Dolé* de carne e camarão", um prato capaz de « desvirtuar » um celibatário convicto, fazendo-o aceitar a presença de uma mulher em sua vida; e, na narrativa de *DFDM*, é o próprio narrador que oferece uma receita de "Bolo de Puba" e a transcreve, tal como a recebida da professora de arte culinária da cidade de Salvador que, segundo o narrador, a tal professora chamava-se Dona Flor (dona Florípedes). Mas, as aproximações nesses romances não estão apenas no nível estrutural, notamos, que enquanto personagens, ela também se aproximam. Entretanto, uma é a sedutora discreta, enquanto a

outra está decidida a seduzir o seu amado e muitos outros aspectos relacionados a essa temática são percebidos ao longo de toda a narrativa.

Considerações finais

Nos romances *Comment cuisiner son mari à l'africaine* e *Dona Flor e seus dois maridos*, a literatura e a gastronomia realmente promovem o enlevo da alma, estimulando os sentimentos humanos. Ao longo da leitura *DFDM* e de *CCMA*, é possível sentir a literatura como um espaço para banquete em situações distintas. Esta história da literatura camaronesa apresenta as receitas culinárias como acesso à celebração tanto do lado orgânico, como do espiritual. Calixte Beyala, escritora camaronesa da nova geração, mostra-nos, desde o título, os laços bem estreitos entre a literatura e a nutrição e tudo isso é consolidado de uma maneira singular e até mesmo surpreendente. Esta perspectiva de igualdade é perceptível na história do brasileiro Jorge Amado, escritor muito comemorado aqui e no exterior.

São essas as cores particulares, os elementos intertextuais que podem favorecer as trocas interculturais, a partir das reflexões de Kristeva (1969) e de Barthes (1970), considerando-se, sobretudo, que tanto as paisagens dos romances, quanto os pratos produzidos pelas duas heroínas podem ser uma forma prazerosa de estimular diálogos entre culturas por leitores de países diferentes, porém, com similaridades evidentes, uma vez que há milhões de anos, o Brasil e o continente africano formavam o mesmo bloco continental (PANGÉE, 2011). As concepções de amor apresentadas nos dois romances têm uma estreita relação entre a mesa e a arte da sedução. Assim, Aïssatou e Dona Flor, essas mulheres jovens, que seduzem pelo estômago, conferem aos romances um verdadeiro tratado sobre a arte de seduzir pelo estômago, uma de forma "bem comportada" e a outro como uma "feiticeira" com suas receitas ancestrais. O que confirma a citação do início deste texto: "La nourriture est synonyme de vie. Elle est peut-être l'unique source de paix et de réconciliation entre les hommes".

Referências

ALVES, C. http://www.revista.agulha.nom.br/calves02.html Castro Alves São Paulo, 11 de junho de 1868.

AMADO, J. *Dona Flor et ses deux maris : histoire morale, histoire d'amour*, trad. par Georgette Tavares-Bastos, Stock, Paris : 1972. 537p.

AMADO, J. *Dona Flor e seus dois maridos.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2008. 476p.

ARRIVÉ, M. *Les langages de Jarry*. Paris, 1972.

BARTHES, R. *Littérature et descontinu. Essais critiques.* Paris: Ed. du Seuil, 1969.

BASTIDE, R. *Les religions africaines au Brésil***.** Paris. PUF, 1995.

BEYALA, C. *Comment cuisiner son mari à l'africaine*. Paris : J'ai Lu. Éditions Albin Michel, 2000.

CAMINHA http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html Acessado em 24 de maio de 2011.

KRISTEVA, J. *Recherche pour une sémanalyse, Sémiotiké*. Paris: Editons du Seuil, 1969.

ROUAUD, J.; LE BRIS, M. *Pour une littérature-Monde*. Gallimard: Paris, 2007.
PANGEE OU LA DERIVE DES CONTINENTS www.ggl.ulaval.ca/.../bourques/s4/pangee. Acessado em 24 de maio de 2011.

A LITERATURA DA GUINÉ-BISSAU, HOJE: circulação, recepção e conhecimento

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira[152]

Resumo

Os estudos críticos sobre culturas africanas, em especial, sobre literaturas africanas de língua portuguesa, são ainda limitados no Brasil, principalmente quando falamos em Guiné-Bissau, apesar de esse país ter relações próximas com o Brasil desde o século XVII, a grosso modo considerando-se o tráfico de escravos. Significativa intervenção situa-se no empenho de determinadas intelectuais comprometidos com trazer à cena cultural brasileira a produção cultural guineense, a exemplo do livro *O desafio do escombro: a literatura guineense e a narração da nação*, de Moema Parente Augel, único livro, antes tese de doutoramento, sobre literatura da Guiné-Bissau disponível no Brasil.

Hoje, em Salvador, cidade indiscutivelmente negra, quiçá, africana, conhecemos a Guiné-Bissau um pouco mais de perto por causa dos alunos que vêm estudar na Universidade Federal da Bahia e em outras instituições do Brasil, ou através do noticiário, em função do seu momento político atual. Todavia, após pesquisa na internet, busca em sebos, a par da ajuda de guineenses, como Filomena Embaló, consegue-se traçar um breve relato histórico da Guiné-Bissau[153].

Sob o ponto de vista cultural, a Guiné-Bissau articula elementos geopolíticos. País africano de língua oficial portuguesa, que está situado na Costa Ocidental da África, tem fronteiras com o Senegal, com a República da Guiné-Conacry e é banhado pelo Oceano Atlântico. Com 36.125 km^2 de superfície e um milhão e quinhentos mil habitantes, está dividido administrativamente em 9 Regiões: o Sector Autônomo de Bissau (capital), Bafatá, Biombo, Bolama, Cacheu, Gabu, Oio, Quínara e Tombali. A população guineense é constituída por mais de vinte grupos étnicos. A guineense Maria Odete Semedo informa que os grupos percentualmente mais numerosos são

[152] Mestranda do Curso de Literatura e Cultura do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

[153] As informações sobre a história e geografia da Guiné-Bissau, assim como informações outras sobre o país, foram obtidas através dos livros sobre a Guiné-Bissau, adquiridos, para não dizer garimpados, durante a pesquisa, como também mediante textos e informações fornecidas por guineenses, cujo apoio formalmente agradecemos.

os Balanta (27%), os Fula (22%), os Mandinga (12%), os Mandjaco (11%) e os Pepel ou Papel (10%) (SEMEDO, 2007b).

No campo dos estudos da literatura – historiografia, crítica ou teoria – não existem muitas obras no Brasil, nem tampouco uma produção brasileira, em quantidade e qualidade significativas, com relação à Guiné-Bissau, o que ainda parece corresponder ao incipiente conhecimento e à ainda mais débil recepção dessa literatura no país, todavia essa situação está aos poucos se modificando, embora esteja ainda longe de ser satisfatória.

De acordo com Fernanda Cavacas, é um equívoco falar que a Guiné-Bissau não tem literatura, em função de muitos fatores, como a política colonial portuguesa e a diversidade étnica:

> Ao perspectivar-se a literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa, tem havido por vezes a tentação de falar em "vazio literário e histórico" quando se foca a Guiné-Bissau. Mas não é um conceito exacto. É verdade que por um conjunto de factores que vão desde a política colonial portuguesa à grande diversidade étnica guineense, se a oratura se mantém rica e vitalizadora, falta consistência a uma memória literária, mas ela existe e há mesmo uma tradição grupal que vai assumir poeticamente, em pleno, as dores da sociedade, dar força a ideais e a vivência, com a plenitude da independência a surgir como rebate da "guineensidade" (p.70).

Há quem diga que o país é carente de escritos, há quem diga que não existem escritores. Acreditamos que faltam conhecimento e interesse conseqüentes do Brasil e de Portugal em relação à literatura guineense, por falta diversas causas e implicações, a exemplo da exclusão das literaturas africanas e guineense dos respectivos sistemas educacionais, como também pela precedência de questões econômicas e mercadológicas na indústria cultural e do livro, a optar por vender a Alta Cultura européia ou a traduzir livros norte-americanos de apelo comercial, os chamados *Best Sellers*, tendências que começaram a se modificar nos últimos 50 anos, com abertura de mercado e de academias, mediante leis[154] e interesses culturais efetivos e eficazes.

Com relação à educação escolar formal dos guineenses, cabe ressaltar que, durante o período colonial, nunca foi prioridade do governo português

[154] Leis: 10.639/2003 e 11.645/2008.

incentivar a educação dos guineenses, de modo que na época de sua independência mais de 90% da população eram analfabetos, como nos comprovam os dados trazidos por Paulo Freire em uma de suas conferências sobre a sua viagem a Guiné-Bissau:

> [...] Em 10 anos, de 1963 a 1973, foram formados os seguintes quadros do PAIGC: 36 com cursos superior, 46 com curso técnico médio, 241 com cursos profissionais e de especialização, e 174 quadros políticos e sindicais. Em contrapartida, desde 1471 até 1961, apenas se formaram 14 guineenses com cursos superior e 11 ao nível do ensino técnico (2003, p. 41 *apud* Guiné-Bissau – 3 anos de independência. Lisboa, 1976, p. 106-7).

Apesar de tais precariedades e limitações na escrita, a Guiné-Bissau produziu reconhecida literatura no terreno da oralidade através das cantigas de dito ou *manjuandadi*. Por sua vez, durante muito tempo, sua literatura – digamos – escrita foi, em certo sentido e grau, mostrada em estudos literários de caráter panorâmico e em antologias (poéticas) de língua portuguesa, produzidos em Portugal e no Brasil, que, em trabalho anterior, examinei, avaliando o tratamento destinado à Guiné-Bissau, a começar pela quantidade de páginas que lhe eram dedicadas.

Neste momento, retomamos os estudos críticos e historiográficos e antologias de literaturas africanas de língua portuguesa, disponíveis no Brasil, para analisar o tipo de tratamento dado a produção destinada a Guiné-Bissau.

A antologia *No Reino do Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, organizado por Manuel Ferreira, é um livro composto de 328 páginas, das quais apenas nove páginas são dedicadas à Guiné-Bissau, e ainda esta parte tem um título muito peculiar “Guiné-Bissau: um Espaço Vazio”. Faz-se necessário ressaltar, ainda, que, nessa publicação, Manuel Ferreira esqueceu-se de analisar, ou ao menos citar, o herói da Guiné-Bissau e Cabo Verde, Amílcar Cabral, que escreveu poesias e textos de cunho político. Está ausente também o músico e poeta José Carlos Schwarz, que é reconhecido como um dos mais importantes e notáveis músicos da Guiné-

Bissau. Ele escreveu em português e francês, porém cantava em crioulo. Em 1970 ele formou o "Cobiana Djazz", banda formada por um grupo de amigos[155].

Moema Parente Augel, ao comentar, também, essa produção, empreende o elogio ao seu idealizador, em meio ao pontuar das fragilidades do volume e do estudo levado a público: "[...] um grande africanista foi Manuel Ferreira (1917-1992), autor da exaustiva *Antologia panorámica da poesia africana de expressão portuguesa*, em três volumes, sob o título geral de *No reino de Caliban,* com um total de cento e trinta e oito poetas. Mas apresenta um único guineense, António Baticã Ferreira, incluído no primeiro volume, com seis poemas datados de 1972. Foi de Manuel Ferreira a qualificação, sempre repetida, de "um espaço vazio" para a literatura da Guiné-Bissau" (2005, p. 96). De fato, o único autor guineense citado por Manuel Ferreira é Antônio Baticã Ferreira, que nasceu na Guiné-Bissau, estudou medicina na Europa e morou em Lisboa, mas sempre visitava sua terra natal e escreveu poemas sobre ela, dos quais destacamos, em função das questões que norteiam este trabalho, *País Natal* e *Mãe Negra*, nos quais Baticã canta o seu amor por sua terra natal e, principalmente, pela África, naquele momento, tão distantes dele.

Manuel Ferreira, no primeiro volume da trilogia *No reino de Caliban*, lamentava que as fontes para a literatura africana lusógrafa fossem "precárias, tristemente precárias, e a responsabilidade é toda nossa" (2005, p. 100). Depois acaba se contradizendo, em parte, na sua análise sobre a literatura da Guiné-Bissau, porque ressalta o surgimento da literatura guineense, atribuindo esse "vazio" ao controle português, e ao tempo diz que não existem poetas e escritores na Guiné-Bissau, o que complementa com um discurso preconceituoso:

> [...] no entanto de admitir é que nos últimos anos, em Bissau ou Bolama, tenham surgido alguns poetas, se acaso essas cidades não se encontrassem sob o controle das tropas portuguesas. Sinal desse fato é o folheto intitulado *Poilão*, publicado em 1973, na capital da Guiné, sob a iniciativa do

[155] Após a independência da Guiné-Bissau, Schwarz tornou-se o diretor do Departamento de Artes e Cultura, e também o responsável pela política de infância guineense. Em 1977, iniciou sua carreira na Embaixada da Guiné-Bissau em Cuba. No dia 27 de Maio do mesmo ano, Schwarz morreu em acidente de avião próximo a Havana.

> Grupo Desportivo e Cultural dos Empregados do Banco Nacional Ultramarino. Entre os onze poetas que o compõem, além de cabo-verdianos e portugueses, quatro são guineenses: Pascoal D'Artagnan, Atanásio Miranda, Taves Moreira, além de Baticã Ferreira. As suas vozes, necessariamente resguardadas, deixam entretanto entrever que, no plano do discurso, alguma coisa de significativo ali florescia, mau grado o clima de medo implantado (1975, p. 319).

O clima de medo implantado, do qual Manuel Ferreira fala, foi o instituído por Portugal, alguns anos antes, em função das guerras pela independência travadas contra a então metrópole pelas províncias ultramarinas africanas, dentre as quais a Guiné-Bissau:

> Bissau. Uma cidade de palhoças de adobe, de bairros com casas amontoadas. [...] Em 1960, antes dos primeiros confrontos armados, a capital tinha 15 mil habitantes. Com o desenvolvimento da luta, os moradores das zonas agrícolas iniciaram um movimento de migração para o centro urbano. [...] Os portugueses aproveitaram, e incentivaram os camponeses a abandonar suas plantações e a construir o lumpen da cidade. O governo encontrava uma possibilidade de enfraquecer as bases do PAIGC, no interior e proteger as guarnições de Bissau de eventuais ataques. [...] No fim da luta, em 1974, a capital tinha 100 mil habitantes [...] (AZEVEDO; RODRIGUES, 1977, P.19).

Dois anos depois, o mesmo autor publicou o livro *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, em dois volumes, misto de estudos historiográficos e críticos. O volume 1 é dividido em: Introdução Geral, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau; o volume 2 está dividido em: Intróito, Angola, Moçambique e Comentário Final. O volume 1 é composto de 125 páginas, das quais apenas novamente nove são dedicadas a Guiné-Bissau, e, mais uma vez, é o último país a ser analisado, citando somente trechos de poemas, como o de José Pedro Cerqueira (p.93), agora incluído, e a sua grande maioria ressalta o tema da luta armada, ou o período de pós-libertação, ou ainda, a imagem da África Mártir, nomeadamente na figura de Amílcar Cabral.

Ainda na "Introdução Geral", o autor ressalta que não foram criadas na Guiné-Bissau condições sócio-culturais propícias à revelação de valores literários. Apresenta como argumento o fato de que o primeiro jornal dessa então colônia, o *Pró-Guiné*, foi fundado em 1924. Afirma, no entanto, ser

necessário destacar uma figura de relevo, a solicitar as atenções da investigação, o cônego Marcelino Marques de Barros (1843-1929) que, em 1900, no campo da etnografia escrevera *Literatura dos Negros* (FERREIRA, 1977, p. 30).

Como já teriam sido criadas "condições sócios-culturais" na década de 1970, se a Guiné-Bissau tinha apenas quatro anos de independência proclamada? Com uma população de mais ou menos 90% de analfabetos? Será que a criação de um jornal, e não de escolas, é suficiente para esta população?

Manuel Ferreira, apesar de romper e ser pioneiro nos seus estudos sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, acaba ressaltando questões negativas e desqualificatórias, como falta de eruditismo, qualidade e estilo, que sempre foram utilizadas para dar menos valor ao trabalho literário do outro, ou daquilo que não seja parecido ou igual ao que já se conhece como padrão e modelo: os cânones ocidentais e ocidentalocêntricos, com as suas obras consagradas únicas e excludentes e seus modos literários prestigiados e disjuntivos.

A parte que cabe à Guiné-Bissau na análise de 1977, divide-se em duas subseções: 1. Lírica e 2. A Expressão em Crioulo. Observa-se um certo eruditismo, pois se propõe a analisar a lírica e, de um ponto de vista de superioridade e sobranceria, o autor já começa nos alertando que "Estamos perante o capítulo menos expressivo do espaço literário africano de expressão portuguesa. Praticamente até antes da independência nacional não foi possível ultrapassar a fase da literatura colonial. E esta mesmo é de reduzida extensão" (FERREIRA, 1977, p. 89). A tônica é de desqualificação e deslegitimação da produção nacional.

Interessante Manuel Ferreira falar em "literatura colonial", porque, segundo dizem nem isso foi produzido na Guiné-Bissau. Os portugueses que foram para lá não escreviam, se escreviam não publicavam. E nunca foi interesse político e econômico de Portugal instituir escolas, mas sim destruir;

como diria Mário Pinto de Andrade[156], fazendo o desmentido pastiche do famoso texto colonialista de Gilberto Freyre, esse seria "o mundo que o português destruiu".

Manuel Ferreira também utiliza, no título do livro, o sintagma "expressão portuguesa" que torna a produção literária africana portuguesa, reforçando a dominação colonial e consubstanciando efetivamente uma "literatura colonial" em países já independentes e em ostensivos projetos de construção de nacionalidade na prática e nos espaços simbólicos, dentre os quais a literatura era e é dos mais eficazes e presentes.

O africanista Manuel Ferreira afirma que a qualidade das produções guineenses eram "modestas", como no livro de Carlos Semedo (*Poemas*, 1963). Ele cita também Amílcar Cabral, "autor de alguns poemas", mas o considera cabo verdiano, e, apesar de esses poetas estarem escrevendo, não modifica os dados da sua análise, "até porque [– afirma –] se trata de obra de modesta qualidade estética" (1977, p. 90). Quais seriam as qualidades estéticas que Manuel Ferreira buscava no livro? Por que cartilha ou manual de teoria da literatura estaria se pautando no terreno do valor e do valor estético? será que as qualidades estéticas de um homem ocidental, europeu, português e branco são capazes de abarcar ou sobrepor-se a qualidades estéticas dos homens africanos, guineenses e negros? Ou será que somente por serem guineenses já estavam excluídas antes mesmo de suas obras serem apreciadas e, finalmente, qualificadas?

Mais uma vez se contradizendo, pois cita autores, mostra a sua literatura e, entretanto, afirma que ela não existe, Manuel Ferreira cita nomes de escritores guineenses, mas já não nos mostra a sua literatura e quando a ressalta são somente trechos. Sumariamente, refere que Agnelo Augusto Regalla, Antônio Cabral, Hélder Proença, Antônio Sérgio Maria Davyes (Tony Davyes), Jorge Ampla Cumelerno (Jorge Antônio da Costa), Norberto Tavares de Carvalho (Kôte), Tomás Paquete, Antônio Lopes Jr., José Pedro Sequeira, Nagib Said; Carlos Almada; Armando Salvaterra; Justino Nunes Monteiro (Justen).

[156] Mário de Andrade, fundador do MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola – , um dos mentores da negritude nos territórios africanos de colonização portuguesa, intelectual e revolucionário africano, companheiro de Agostinho Neto, Marcelino dos Santos e Amílcar Cabral.

Mário Pinto de Andrade foi o responsável por uma terceira iniciativa: a organização da *Antologia temática de poesia africana: o canto armado*, publicada em 1979, e incluiu apenas dois nomes guineenses na coletânea: Agnelo Regalla e José Carlos Schwarz, sendo que este último não foi considerado por Manuel Ferreira. E isso quando, pelo menos, já haviam sido publicadas na Guiné-Bissau duas pequenas coletâneas poéticas, *Poilão* (1973) e *Mantenhas para quem luta!* (1977).

Nessa antologia, marca-se a temática de guerra, de canções de guerrilha, principalmente, transmitidas oralmente, por isso algumas poesias estão em português, como o poema *Camarada Amílcar* (1979, p.165-166), ou com versão simultânea em crioulo guineense, como o poema *Levaram-no!* (Dispus que é lebal) (Ibid., p.123-124) de José Carlos Schwarz, marcando o bilingüismo.

O pesquisador africanista português Pires Laranjeira publicou, em 1995, o volume *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, um manual para uso de estudantes universitários, vinculado ao ensino à distância, em Portugal, com extensos capítulos sobre diferentes aspectos e fases das literaturas angolana, moçambicana, cabo-verdiana, são-tomense e guineense em língua portuguesa, apesar do equivocado título, tendo cabido a Inocência Mata o capítulo sobre essa última. Novamente poucas páginas são dedicadas à literatura da Guiné-Bissau (p. 351-364), um total de treze páginas.

Moema Parente Augel faz uma crítica a este trabalho de Pires Laranjeira, dizendo que é um “grande e louvável avanço, pois foi a primeira vez em Portugal, que a Guiné-Bissau com sua literatura foi incluída num manual”, todavia destaca que o trabalho, publicado em 1992, não se preocupou em ressaltar a literatura que estava, naquele momento, ganhando destaque no país, “quando justamente a partir daí se verifica um florescimento literário na Guiné-Bissau”. A autora também destaca que esse distanciamento dos estudiosos da Guiné-Bissau deve ser suprido através de um “maior intercâmbio entre os diferentes países de língua oficial portuguesa e a necessidade de um trabalho de divulgação que precisa começar, sobretudo dentro da própria Guiné-Bissau” (AUGEL, 2007, p. 107).

Os professores portugueses Aldónio Gomes e Fernanda Cavacas, com uma pequena publicação, curiosamente intitulada *Literatura na Guiné-Bissau* e

datada de 1992, proporcionaram uma primeira visão geral da produção literária na Guiné-Bissau, desde os tempos coloniais até o início da década de noventa. Segundo o estudo de Moema Augel, essa elaboração deu lugar, cinco anos depois, ao livro *A literatura na Guiné-Bissau* (1997). As cinqüenta e seis páginas iniciais constituem um rápido vôo por diferentes aspectos da cultura escrita guineense e seus múltiplos "saberes" (2007, p.107).

O manual é enriquecido com uma *Antologia mínima* (p. 65-174), importante, inclusive, por ser tão pouco divulgada a literatura guineense no exterior, sendo difícil fora da Guiné-Bissau o acesso às obras ali arroladas. Na opinião de Parente Augel sobre a obra, os problemas vêm à tona:

> É de lamentar, entretanto, que o espaço reservado à literatura colonial seja ainda mais expressivo do que o reservado aos autores guineenses, o que era natural numa época em que a produção literária dos autores do país era ainda inexistente ou quase, mas que hoje, na minha opinião, não mais se justifica (2007, p. 107).

Recentemente, em 2008, a professora brasileira Maria Nazareth Soares Fonseca escreveu o livro *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*, publicado no Brasil e dividido em duas partes. Na primeira, faz um percurso pelas literaturas africanas de língua portuguesa, sem adentrar-se na questão crítica. Na segunda parte, as questões críticas e teóricas são mais acentuadas.

No concernente à literatura guineense o panorama permanece semelhante às demais iniciativas. No texto "Literaturas africanas de língua portuguesa: projetos literários e expressões de nacionalidade", de um total de trinta e cinco páginas, somente quatro são dedicadas ao estudo da literatura da Guiné-Bissau, sob o subtítulo "A antologia *Mantenhas para quem luta!* – a nova poesia da Guiné-Bissau*",* em que faz uma descrição das antologias publicadas na Guiné-Bissau e, assim como os outros autores, depois, cita a falta de escritoras guineenses, informando que a causa dessa falta seriam os preceitos ditados pela tradição guineense. Cita os nomes de Domingas Samy, como primeira escritora guineense a publicar literatura, e Odete Semedo como escritora guineense que mais publica atualmente. É difícil de acreditar que, no

momento atual, ainda se esteja a reproduzir conceitos da década de 1970 ou que as tradições guineenses tenham tamanhos poderes repressivos e silenciadores – uma das questões por serem discutidas neste trabalho.

Em outro texto da segunda parte da mesma coletânea, “Vozes femininas em antologias poéticas”, a autora apresenta uma pesquisa sobre as antologias e as escritoras africanas de língua portuguesa, produzidas após a independência, e relata a situação de escrita dessas mulheres culturalmente diferentes, que têm, muitas vezes, que transgredir a tradição, a educação, a política, o contexto social para poderem escrever. As antologias analisadas por Soares Fonseca foram as angolanas *No caminho doloroso das coisas* (1988) e *O amor tem asas de ouro* (2005), a moçambicana *Antologia da nova poesia moçambicana – 1975/1988* (1989), a cabo-verdiana *Mirabilis de veias ao sol* (1991), e para São Tomé e Príncipe a coletânea *Bendenxa* (2000), enquanto, a título de correspondente guineense, só analisa o prefácio de Manuel Ferreira para a *Antologia poética da Guiné-Bissau* (1990), sem ocupar-se da avaliação da mesma.

A autora inicia sua análise com a antologia *No reino de Caliban*, organizada pelo mesmo Manuel Ferreira, publicada em três volumes, destacando que existe pouca produção de escritoras africanas. Ao examinar essa antologia, Maria Nazareth Soares Fonseca, divide-a em seções geográficas: Cabo Verde e Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique. A Guiné-Bissau é analisada juntamente com Cabo Verde e somente uma página é destinada a essa análise, informando que a Guiné-Bissau nesse período não tinha produção poética feminina escrita. Acho que a autora esqueceu-se de informar que o país tinha índices altíssimos de analfabetismo, como também de levar em consideração a literatura oral desse país.

Com relação à crítica ao prefácio de Manuel Ferreira, extraído da *Antologia poética da Guiné-Bissau*, que a autora elege para reapresentar a poesia guineense, em estudo centrado nas escritoras, ressaltamos que Maria Nazareth Fonseca escolheu um prefácio, ao invés de um livro, como para os outros países, texto escrito por um homem, europeu, branco, por mais relações guardasse com a África, e ela mesma acaba por escrever somente uma página sobre esse texto. Ela começa seu trabalho exaltando os estudos de Manuel

Ferreira, informando que nesse prefácio cita-se somente uma escritora, Eunice Borges, única escritora guineense. Mas, o que mais chama atenção, nesse texto, é a afirmação de que "[o]s poemas são pobres em trabalho com a escrita" (FONSECA, 2008, p.120), mais uma vez, fazendo-se uma análise superficial e buscando-se qualidade estética ocidental e eurocêntrica, sem levar em conta os padrões culturais, étnicos e estéticos, guineenses e africanos em cena. Como destaca o escritor moçambicano Mia Couto, no texto "Que África escreve o escritor africano?", mais uma vês,

> Exige-se a um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno. Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana (2005).

Segundo Moema Parente Augel, no texto "Sol na *Iardi*: perspectivas otimistas para a literatura guineense", essa produção por muito tempo ficou excluída, segundo determinados autores por causa da "precariedade de textos escritos por gente da terra", e por muito tempo foi simplesmente chamada de "colonial", uma vez que, "escrita por autores exógenos, está transpassada pelo preconceito e pela discriminação" (1999, p.25).

Por sua vez, o professor de economia e ex-conselheiro do Ministro do Plano da Guiné-Bissau, Ladislau Dowbor, em 1979, em seu livro *Guiné-Bissau: a busca da independência econômica*, no subtítulo "Indicações de leitura", ressalta a importância política da Guiné-Bissau na produção de estudos sobre sua situação: "Apesar do país ser pequeno, a sua importância política, com enclave progressista e de expressão portuguesa num mundo de influência colonial francesa, levou à produção de numerosos estudos" (1983, p.121).

Depois, o autor faz um levantamento dos livros que são imprescindíveis à leitura para um bom entendimento da situação política, econômica, histórica e educacional do país, como também indica seu próprio livro e um que, na época, ainda seria publicado, todos apresentados sob expectativas afirmativas quanto à produção de conhecimentos e às possibilidades de enquadramento de discursos preexistentes, em graus diferenciados de contra-discursos.:

> Os textos de Amílcar Cabral [...] seleção feita por Mário de Andrade em dois volumes: "A arma da teoria" e "A prática revolucionária". Brasil Davidson escreveu ma das melhores histórias do processo de libertação da Guiné-Bissau "A libertação da Guiné". [...] Para quem queira ter uma visão mais ampla, inclusive com bibliografia, há o livro de Catharine Coquery Vidrovitch e H. Moniot, "A África negra de 1800 a nossos dias", editado em espanhol, 1976. Para o conjunto dos cinco países africanos de expressão portuguesa, há o livro de Armando Castro, "O sistema colonial português em África", 1980. Mais recentes e específicos, "Cartas à Guiné-Bissau", de Paulo Freire, 1978, e "Diário da Libertação", de Licínio Azevedo e Maria da Paz Rodrigues, de 1977. Enfim, há o nosso "Geografia da Guiné-Bissau" [...] e uma bibliografia abrangente preparada por José Carlos Lopes, com cerca de 1000 títulos, incluindo obras e artigos posteriores a 1960 (DOWBOR, 1983, p.122).

Moema Parente Augel, no levantamento das produções na Guiné-Bissau levado a efeito na tese de doutoramento transformada em livro, *O desafio do escombro...* – anterior e abundantemente, aqui, citado, porquanto referência central deste trabalho –, oferece, em 2007 ao leitor brasileiro, ou de língua portuguesa, o estudo de fôlego mais recente sobre a Guiné-Bissau. Além dos autores e textos citados, a pesquisadora destaca Benjamim Pito Bull, com sua tese de doutorado intitulada "O crioulo da Guiné-Bissau: filosofia e sabedoria", de 1989, e Leopoldo Amado, pelo "primeiro balanço feito no próprio país da literatura guineense", em 1990, que foi publicado em forma de artigo na revista *Soronda*[157] (2007, p.101).

Moema Augel destaca também o periódico *Tcholona: Revista de letras, artes e cultura*, que durou três anos, de 1994 a 1997, mas publicou literatura e cultura guineense. Seus artigos foram assinados por escritores nacionais e estrangeiros, como "Leopoldo Amado, Odete Semedo, Tony Tcheka e ainda Carlos Lopes, Carlos Cardoso, Maria Domingas Pinto, Alexandre Furtado, entre outros" (2007, p.102). Da escritora Odete Semedo, Moema Augel destaca um trabalho sobre a oratura nas *mandjuandadi*, sob o título "As cantigas de mandjuandadi na oratura da Guiné-Bissau"[158].

---

[157] *Soronda, revista de estudos guineenses* é uma publicação do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), que sai regularmente há mais de duas décadas (desde janeiro de 1986). A palavra *soronda* significa em crioulo 'germinar', 'desabrochar', 'crescer' (AUGEL, 2007, p. 103).

[158] Essa pesquisa de Odete Semedo depois foi ampliada e virou sua tese de doutorado.

Dentre outros dados sobre a vida literária da Guiné, através da obra dessa africanista brasileira radicada na Alemanha, tomamos conhecimento de práticas culturais, a exemplo de os escritores novos terem seus livros prefaciados por escritores que já publicaram no país e que já gozam de certo prestígio:

> [...] Odete Semedo prefaciou o livro de contos de Carlos-Edmilson M. Vieira, *Um cabaz d'amores* (1998). Tony Tcheka prefaciou na língua guineense o livro de poemas em crioulo de Nelson Medina, *Sol na mansi. Poemas* (2002); Leopoldo Amado, o livro de poemas de Carlos-Edmilson M. Vieira, *Contos de N'Nori* (2001) e o de Rui Jorge C. Gomes Semedo, *Stera di tchur. Poesias* (2001) (AUGEL, 2007, p.103).

Na Internet, encontramos disponíveis poucos textos sobre crítica ou, mesmo, comentários literários sobre a Guiné-Bissau e sua produção. Estão disponíveis na Rede Mundial de Computadores alguns poemas de Odete Semedo, Felix Sigá, Agnelo Regalla, Tony Tcheka e Amílcar Cabral, como também uma lista com exatamente dez nomes, na <www.workipedia.org>, além do site http://www.didinho.org/, que serve como ponto de "encontro" entre os guineenses que vivem no Brasil e em outros lugares do mundo, no qual publicam notícias e textos sobre política, cinema, literatura, sociedade, assim como vídeos e fotos sobre o país. Moema Parente Augel dedica alguns parágrafos nos seus estudos a pesquisas na rede mundial de computadores e destaca Abdulai Sila como o mais citado na internet:

> A rede eletrônica tem abrigado muitos *sites,* de cunho privado, de guineenses espalhados tanto na Europa, como no Brasil e nos Estados Unidos e vários deles apresentam, dentro do âmbito de informações gerais sobre o país e notícias sobre acontecimentos no campo político, também um item sobre a literatura. O nome de Abdulai Sila, com algumas linhas de notas biobibliográficas, é o mais freqüentemente referido na rede eletrônica. Também Odete Semedo está presente com certa assiduidade, inclusive com poemas e artigos. É de sua autoria um breve e muito informativo ensaio, "A língua e os nomes na Guiné-Bissau", onde discorre sobre esse interessante aspecto da cultura guineense (2007, p. 104)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário (Org). **Antologia Temática de Poesia Africana**. Vol. II – O Canto Armado, Cabo Verde/ São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola e Moçambique. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

AUGEL, Moema Parente. **Sol da Iardi:** perspectivas otimistas para a literatura guineense. Via Atlântica. nº 03, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 1999, p.25-47.

AUGEL, Moema Parente. **O Desafio do Escombro:** a Literatura Guineense e a Narração da Nação. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

AZEVEDO, Licínio; RODRIGUES, Maria da Paz. **Diário da libertação**: A Guiné-Bissau da nova África. Col. Testemunhos, São Paulo: Ed. Versus, 1977.

CABO Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe. Curso de Extensão Universitária, Ano Lectivo de 1965-1966, **Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina**.

CARDOSO, Leonardo. Os Brames: da morte ao enterro. **Soronda Revista de Estudos Guineenses**. Nova Série, n.8, Julho 2004, p.07-28.

CAVACAS, Fernanda; GOMES, Aldónio. **A Literatura na Guiné-Bissau**. Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

DOWBOR, Ladislau. **Guiné-Bissau:** a busca da independência econômica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERREIRA, Manuel (Org). **No Reino do Caliban:** Antologia Panorâmica da Poesia Africana de Expressão Portuguesa. Vol. I Cabo Verde e Guiné-Bissau. Lisboa: Seara Nova, 1975.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Vol. I Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau. Amadora/Pt: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FREIRE, Paulo. **Cartas à Guiné-Bissau:** registros de uma experiência em processo. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

FREIRE, Paulo; GUIMARÃES, Sérgio. **A áfrica ensinando a gente:** Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
HISTÓRIA da Guiné-Bissau. Disponível em: <http://www.guine-bissau.net/ue/pt/historia.htm>. Visitado em: 28 maio 2010.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa.** Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LISTA de escritores da Guiné-Bissau. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_escritores_da_Guin%C3%A9-Bissau>. Visitado em: 20 abr 2008.

SEMEDO, Odete Costa. **Entre o ser e o amar**. Série coleção Kebur, nº 3. Bissau: Kebur, 1996.

SEMEDO, Odete Costa. **Djênia:** histórias e *passadas* que ouvi contar II. Bissau: Nova gráfica, 2000a.

SEMEDO, Odete Costa. **Sonéá:** histórias e *passadas* que ouvi contar I. Bissau: Nova gráfica, 2000b.

SEMEDO, Odete Costa. **No fundo do canto**. Coleção para ler África, vol. 01. Belo Horizonte: Nandyala, 2007a.

SEMEDO, Odete Costa. Comunicação :**Guiné-Bissau, Mulheres e Letras. Vozes femininas… por detrás dos escritos.** Apresentada no III Encontro de Professores das Literaturas Africanas – Pensando África: crítica, pesquisa e ensino, realizado pela UFRJ, UFF e Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, 21, 22 e 23 de Novembro de 2007b.

SILVA, Dilma de Melo. **Por entre as Dórcades Encantadas:** Os Bijagó da Guiné-Bissau. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SILVA, **Luciano. Uma alma inquieta da Guiné-Bissau: Maria Odete da Costa Semedo**. Disponível em: <http://www.portalmulher.net/print.asp?id=5150&categorytype=5&page=0&comments=True>. Visitado em: 15 maio 2010.

TOMÁS, António. **O fazedor de utopias:** uma biografia de Amílcar Cabral. 2.ed. Lisboa: Ed. Tinta da China, 2008.

OS FIOS DE LINGUAGENS IDENTITÁRIAS EM *O ANO EM QUE ZUMBI TOMOU O RIO* , DE AGUALUSA

Karla Priscila Martins Lima[159]

Resumo

Na obra —O ano em que Zumbi tomou o Rio, do escritor angolano José Eduardo Agualusa (2002), nota-se que a tessitura literária é dotada, dentre outros aspectos, de fios identitários que se remetem ao âmbito sócio-histórico, ao plano mítico e à pele, sendo esses entrelaçados pelo fio da voz através dos personagens, sobretudo Zumbi (na obra, denominado Francisco Palmares). Diante dessa conjectura, este trabalho motiva-se a investigar os modos como a obra literária referida proporciona um retorno fragmentário da palavra oral: seja pelo viés das contínuas (des) construções identitárias no plano da história, do mito circunscrito na figura de Zumbi dos Palmares, na construção de discursos em torno da derme negra e nas vozes de igual cor, como a de Martinho da Vila, MV Bill e Maria Bethânia. Tomando referenciais que abordam essas questões, ter-se-á Stuart HALL (2005) e as identidades moventes na pós-modernidade; Frantz Fanon (1983) e a identidade construída pelo negro de si; a tradição sem a comum estaticidade problematizada por A. Hampaté BÂ (1982) e Paul ZUMTHOR (2010) quanto à concepção poética de oralidade a partir de confluências de jogos fônicos e linguagem que proporciona a tessitura memorialística.

Palavras-chave: Identidade, voz, pele, memória.

INTRODUÇÃO

A obra *O ano em que Zumbi tomou o Rio*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, mostra aos seus leitores a trajetória de Francisco Palmares (ex-militar angolano) que traficava armas e vendia-as aos traficantes do Rio de Janeiro e , dentre eles, Jararaca, que comanda fictício Morro da Barriga. Além de Palmares, há também o jornalista Euclides Matoso – anão, negro e homossexual – que, embora não tenha uma participação nos negócios de Francisco, insere-se na efervescência dos morros em busca de respostas no que concerne à discriminação negra e a outras violências a que são submetidos. A partir desses personagens, é possível identificar que a obra delineia-se no construto identitário sobre aspectos relacionados à pele; ao fator

[159] PPgEL – UFRN

sócio- histórico e cultural; ao entrelaçamento da oralidade crioula ante à linguagem do colonizador, bem como o constructo discursivo acerca da pele.

Desse modo, o narrado agualusiano (re)tece na sua escritura fios com os quais demonstram hibridismos de conjunturas identitárias e culturais de novos signos. Isso, por sua vez, repercute tanto na disposição espacial em que os personagens angolanos, como o protagonista mencionado, já que se situa no Rio, incorporando a esse estado acrescentando à sua estrada referências nativas de seu segundo país de origem, como no tear lingüístico-literário realizado pelo narrador, tendo em vista que Francisco Palmares é uma junção (pode-se dizer assim) do Zumbi concebido pela historiografia oficial e do Zumbi mítico, cuja aderência fora engendrado com esse primeiro aspecto mencionado, e simbologias a ele impregnados, sendo que ambos serão explorados nas linhas a seguir.

O ZUMBI HISTÓRICO

No romance, o Zumbi histórico corporifica-se de várias maneiras, dentre essas o fato de o personagem Francisco Palmares realizar o contrabando de armas, como se vê no trecho que mostra a resposta dele a Euclides − um jornalista angolano que vive no Rio de Janeiro devido a ditadura que, no livro viceja em seu país.

> "Queres saber como ganho dinheiro, não é? Está bem, meu cota, vou-te dizer: vendo armas. A Euclides não lhe ocorre tal coisa: Vende armas! E a quem as vende, meu Deus! Pode-se saber? —A quem as procura, é claro. Aos negros dos morros". (AGUALUSA, 2008, p. 37).

Apesar de o romance situar-se em outro contexto sócio-histórico-cultural, percebe-se no excerto acima que o narrador, ao enunciar afirmativamente as frases "vendo armas" e "[...] aos negros dos morros", já faz uma alusão do que Carvalho (1991), em seu artigo "O quilombo do Catuca" em Pernambuco, expõe que as comunidades quilombolas, além de exercerem atividades típicas como agricultura e a criação de animais tinham de "[...] estabelecer com os plantadores próximos, uma vez que temiam os possíveis ataques dos rebeldes" (SWARTZ, 1979 e MATOSO, 1982 apud CARVALHO, 1991). Desse modo, vê-

se que tanto na historiografia quanto no trecho acima, a adesão das armas, a violência é realizada de maneira articulada pelos denominados, sendo de acordo com Fanon (2006) − uma forma de questionar a aristotélica compartimentação instaurada pelo colonizador apresentado pela História cuja população rica apresentam na obra.

Junto a isso, referências históricas outras − muito predominante na obra − tal qual a militariedade prestada por Francisco Palmares e a conseqüente descida da guerra aos bairros ricos cariocas trazem, ao leitor, uma releitura do sonho muscular cultivado entre os quilombolas do atual estado de Alagoas, como mostram os excertos "Na verdade, estou a dar a esta gente os instrumentos que se revoltem, para que organizem uma revolução" (AGUALUSA, 2006, p.39) e

> "Os tiros que se escutam, afinal, parecem vir da praia, de Ipanema, ou melhor, da Ponta do Arpoador. Várias rajadas. Aquilo não é normal". (idem, 2006, p. 219).

Relacionando esse fragmento com as investidas violentas relatadas por Décio Freitas − a partir das crônicas seisentistas no livro "Palmares: a guerra dos escravos" (1973); no trecho "Os palmarianos, em ousada incursão, penetraram no perímetro urbano da vila de Alagoas". (idem, 1973, p. 122) e

> "[...] Logo se multiplicaram as irrupções palmarianas em diferentes pontos do litoral. Colunas de quarenta ou cinqüenta homens apareciam de surpresa em povoações e plantações [...]. não havia segurança nas estradas". (idem, ibdem, 1973, p. 120).

Nota-se uma relação de similaridade entre o excerto da obra literária com os fragmentos da visão histórica no que concerne à projeção espacial dada à matriz revoltosa: o quilombo e a favela (Morro da Barriga), ambos situados em ponto altos e, conseqüentemente, de difícil acesso para descer ao compartimento privilegiado da sociedade − respectivamente "O perímetro urbano de Alagoas" e "Ipanema / Ponta do Apoardor" a fim de mostrar − ainda

por diferentes manifestações[160] − o atemporal embate entre dominador e dominado, sendo o viés a violência (como já foi explanado em linhas anteriores) e a desordem suscitada a partir daquela.

Além dessas considerações acerca sobre Zumbi, é interessante assinalar a presença de um conhecido personagem nas idosas crônicas históricas e presente no juvenil romance: Jorge Velho.

Este, um bandeirante paulista responsável pela dizimação do Quilombo de Palmares, é uma típica representação a qual, nos dizeres de Fanom (2006), é a força repressiva institucional. Tal aspecto converge ao fragmento abaixo, que diz:

> "Sua sanguinária ferocidade, sua incrível resistência à fome e seu íntimo conhecimento do sertão faziam deles o elemento humano para combater os palmarianos. [...] Estavam (os bandeirantes em geral) identificados com os interesses essenciais da coroa portuguesa e acabavam invariavelmente se submetendo as autoridades constituídas." (FREITAS, 1973, p. 139).

Ainda que na obra o personagem plano tenha a mesma nomeação do bandeirante e ser um representante da força empregada pelas instituições − na obra, é delegado geral da polícia do Rio de Janeiro − realiza ações que se diferenciam das do desbravador paulista, como a de voltar-se à repressão instaurada pelas forças militares, consoante os excertos:

> "— Não! Já não sou policial. Sou um simples cidadão de Ipanema. (AGUALUSA, 2006, p. 261).
> "[...] Podamos ser todos de uma única raça. Um povo da raça Brasil. Os portugueses iniciaram este país, afinal, fazendo-se jantar pelos índios. Pode existir assimilação mais completa: E depois disso formo-nos todos comendo uns aos outros − e eu acho lindo! Mas sabe o que aconteceu? Alguns de entre nós se descobriram negros porque não os deixam ser brasileiros." (idem, ibdem).

[160] Refere-se às manifestações históricas e literárias.

De certa forma, o personagem agualusiano, ao contrário do ser histórico mencionado; − constituído de uma identidade brasileira, visto que se reconhece como fruto da miscigenação entre as etnias branca, negra, índia − passa a marcar oposição aos modelos organizacionais a que pertencera, já que esses instituídos − muitas vezes e através de alguns de seus membros − desembocam posicionamentos que demonstram a sua dominação por meio de uma linguajem impregnada de violência e de um discurso pré-moldado que ainda persiste. Tudo que está registrado neste parágrafo pode ser associado aos trechos que delineiam o Jorge Velho bandeirante junto ao excerto "Esses crioulos (soldados do tráfico) sequestraram a tua família?" (idem, ibdem).

A partir dessas considerações sobre a constituição histórica de Zumbi e Jorge Velho, nota-se uma característica do estilo literário agualusiano: a de tomar personagens históricos ou de outras obras literárias e dá outros redimensionamentos no que concerne à caracterização psicológica, mas resguardando aspectos originário.

O ZUMBI MÍTICO

A notoriedade de Zumbi, a partir da formação do Quilombo dos Palmares e a conseqüente batalha que travou com representantes militares da Capitania de Pernambuco, viabilizaram − depois de sua morte − ser redimensionado no mítico: o herói que possibilitou um confronto com os soldados brancos e que fora musicalizada e interpretada pelo sambista Martinho da Vila, sendo que essa aderência mítica se faz presente na obra de Agualusa no momento da morte do personagem Francisco Palamres, que intencionalmente se coincide com a do guerreiro quilombola: 20 de novembro.

> Zumbi, Zumbi,
> Zumbi dos Palmares, Zumbi,
> Não morreu porque mais do que gente, ele era ideais
> e os grandes ideais não morrem jamais.
> Rei Zumbi, Rei Zumbi,
> e então surgiram aos milhares por esses brasis,
> quilombos, mocambos, palmares, novos zumbis,
> que até hoje norteiam
> cabeças pensantes
> pregando a miscegenação

> de um povo que dança, que canta e proclama.
> Zumbi: eis a tua nação. (AGUALUSA, 2006, p.294)

Pode-se notar que essa aderência mítica de Zumbi, que gira sobre em torno da figura heróica − partilhada no inconsciente coletivo, concretiza-se pela transcendência alcançada do "homem universal" nas palavras de Joseph Campbell (apud PATAI, 1972, p. 61) em relação ao comum, específico. Ainda de acordo com o mitólogo americano, todo herói, para que atinja a condição descrita, deve conseguir "[...] Lutando, ultrapassar as próprias limitações históricas pessoais e locais [...]". (Idem, ibdem).

Tal aspecto repercute no romance lido por meio da tentativa de Francisco Palmares lutar (já que no livro é um ex-coronel do Ministério da Segurança angolano) em favor da revolta das favelas como também se confronta consigo próprio em relação ao turbilhão de lembranças que o sobrecarrega.

> "Controlamos as entradas, os morros todos, os prédios mais altos, o Corcovado, o Pão de Açúcar. [... Desde o Vidigal ao Mundo Novo, meu cota, o Rio é nosso [...]". (AGUALUSA, 2006, p. 227).
>
> "[...] Lembrar é sofrer." (Idem, ibdem).

Assim, verifica-se nos fragmentos acima que herói agualusiano reside no confronto e no comando da revolução. Em contrapartida, essa alegoria heróica − por ser inscrito na pós-modernidade − explicita suas inquietações. Isso, por sua vez não se manifesta uma fraqueza do personagem e sim uma tentativa de explicitar ainda mais, por parte do narrador, as dificuldades diversas que cercam a condição de herói, como mostra a frase-excerto que ilustra as linhas anteriores.

Além dessas discussões e tomando como norte os ritos de passagens a que o herói é submetido, sendo constituído por separação − iniciação − regresso, conforme Arnold Van Genner (apud PATAI, 1972, p. 61). Diante essas etapas, uma analise mais sucinta dar-se-á sobre o primeiro rito, visto como as duas últimas são mais exploradas − ainda que sutilmente − na discussão sobre a literariedade do herói agualusiano.

Na concepção de Rank (apud PATAI, 1972), o herói ao separar-se do seio materno e da proteção paterna − metáforas de Angola −, todo revolucionário é originalmente um filho desobediente. Na obra, o protagonista busca essa fuga tanto para buscar uma consciência apaziguada de várias lembranças atribuladas, a que tem do Pai, nomeado Feliciano Palmares, por posicionar-se favorável ao governo do Velho[161] com a sua inserção no exército daquele país.

> "[...] se aos vinte e dois anos não tivesse decidido regressar a Angola, e alistar-se nas Forças Armadas, apenas para contrariar o pai, seria outra pessoa [...]". (AGUALUSA, 2006, p. 20).

Vale lembrar que a atitude realizada por Francisco, presente no fragmento acima, é um estopim de várias atitudes que não apenas contraria a figura paterna, mas sim a todos (ou a maioria) que fossem oriundos do Estado Angolano e que, sobretudo conhecesse o seu passado, como Florzinha − apelido de Rosa − filha do presidente, e a marca de seu amor feliz.

> "[...] Florzinha sussurra: — Não queres me abraçar? [...] Não, ele não queria abraçá-la. Seria abraçar o passado, a sua culpa, a angustia dos anos que não voltam mais." (AGUALUSA, 2006, p.181).

No fragmento e na obra como um todo, a personagem feminina tem uma inscrição do triunfo indesejado. Para Campbell (apud PATAI, 1972, p. 62), quando o herói, depois de provações supremas, recebe uma recompensa tal como a própria divinização (apoteose) e a união sexual. Neste aspecto, o protagonista — por ser revestido de caracteres da mencionada pós-modernidade — procura rejeitar o que fora para ele, um dia, motivo para regozijo: o reconhecimento de um poder central representado pelo apoio que recebeu do presidente e, principalmente, a conquista de uma união cujas consequências aprofundou ainda mais os fragmentos de si próprio, manifestos

[161] Não se refere a Jorge Velho e sim ao presidente de Angola retratado na obra literária

pelo enunciado “[...] não queira abraçá-la. Seria abraçar o passado”: um herói desesperado.

Desse modo, observa-se que Francisco Palmares, personagem inscrito em uma obra produzida neste atual tempo, apresenta uma fusão dos caracteres do herói do (nosso) tempo: permeados de contradições, um ser dotado de negativas de sua própria conquista.

A LITERARIEDADE DO HERÓI AGUALUSIANO E SEUS ENTRE-LUGARES

Como é perceptível no romance, a presença do metatexto faz-se presente em toda obra. De acordo com Anton Popovic (2007), é uma modalidade de realização da intertextual entre os dois textos ou mais (grifo meu). Na obra, dá-se através do encadeamento de versos e canções ao longo da narrativa. Contudo, esse não se torna um único fator que torne o livro como uma produção ficcional.

Nota-se nas entrelinhas do livro que a configuração temporal e espacial são determinantes para isso, uma vez que o conflito se passa no Rio de Janeiro à beira do século XXI. Como demonstram os capítulos que, por não serem enumerados e sim delineados através das precisas contextualizações que o narrador inscreve utilizando frases curtas, tais como “Rio de Janeiro, Hotel Glória, sete horas / Morro da Barriga. Manhã de muito Sol.” (AGUALUSA, 2006, p. 118), sendo essa construção enunciativa típica do meio jornalístico com, talvez, a finalidade de imprimir ao leitor demarcações precisas a ele sobre os fatores que culminaram a revolta dos moradores do fictício Morro da Barriga. Feitas essas considerações, vale salientar que o narrador e sua onisciência procura delinear o fluxo de consciência dos personagens, como mostra o excerto em que Palmares sai ao encontro da madrugada, em que a própria representação simbólica da madrugada, neste caso, sugere uma atmosfera onírica em que o (in) consciente confluem-se em líquidos laços.

> “O fulgor das paredes lá fora, no pátio, iluminados por pequenos holofotes, intensamente brancas, de uma brancura exagerada pelo contraste com o negrume da noite, quase o

> encandeia. Atravessa todo o corredor como se flutuasse" (idem, ibdem, p. 80).

O construto narrativo presente no romance dividi-se nas seguintes partes:

"*O fim, como se fosse o princípio*"; "*Morte e a ressurreição de Euclides Matoso da Câmara*", no qual mostra a façanha empreendida pelo jornalista para escapar do regime ditatorial angolano; "*Vagina dentada*", o narrador demonstra como Jararaca[162] conhece a artista plástica Anastácia Hadock Lobo e desenvolvem um conluio amoroso. "*Preto da nascença*", rap de Jacaré que ilustra os acontecimentos precursores do levante dos morros; "*Os matadores*", explicita os personagens, além de Palmares, responsáveis pelo tal levante; "*Bom dia, Liberdade!*", frase enunciada por Jararaca para assinalar a consumação da revolta, "*Não há finais felizes*", a graditava força de repressão que combate os rebeldes: a efervescência dos morros apaziguada; "*O princípio, como se fosse o fim*".

Dentre as partes mencionadas, a que finaliza − presente na última do parágrafo acima − e a inicial apresenta uma invisível inversão lógica porquanto o narrador, ao inserir os personagens Jorge Velho e Palmares em uma extrema situação de perigo, mostra-os (na divisão preambular) ante ao limiar da morte: o ente-lugar da condição humano-existencial que se fragmenta a humanidade, tendo em vista o trecho "Helicópteros rodopiam o céu [...] vê-los acometerem contra o Morro da Barriga, ali mesmo, onde os últimos revoltosos buscaram refúgio" (AGUALUSA, 2006, p. 3) que marca um (aparente) fim do ciclo de cada um deles. Esse "aparente" torna-se possível na obra agualusiana, que na parte final − assinalada como oração "O princípio, como se fosse o fim" torna para Velho e Palmares uma possibilidade de redução proporcionada pela morte, talvez um continuar de si próprios em esfera outra, assim como demonstra os fragmentos:

> "— Sabe do que vou ter mais saudades? Francisco olha-o com simpatia: — Do que?

[162] Na obra, Jararaca é um traficante que, junto com Palmares, organiza a tomada dos bairros ricos para instaurar uma nova configuração política.

> —Do grito da Cuíca... das batucadas em caixinhas de fósforos...
> — Lá em cima tem?
> — Claro! Não é o céu?
> — E rabada com agrião?
> — Tudo. Inclusive escolas de samba". (Idem, ibdem, p. 293)
>
> "— Vamos! −, grita Jorge Velho. — A morte é um bela aventura". (Idem, ibdem, p. 294).

Essa leitura da redenção, conforme fora assinalado nas linhas anteriores e a partir dos excertos presentes acima, não se caracteriza por uma busca de uma divinização de si próprios − como heróis estudados por Aristóteles a partir das epopéias − mas sim como uma reafirmação de suas condições humano-existenciais quanto aos deleites proporcionados a ela: no primeiro fragmento, com a "cuíca", "batucadas em caixinhas de fósforos" e "rabada de agrião". Reforça-se às colocações anteriores que tal reafirmação pode ser manifesta como um contínuo desejo de desbravar o não-conhecido, sendo representado pela "bela aventura" que a morte proporciona: essa, em vez de ser um ponto o qual fecha o círculo da vida, é a passagem para outra forma de ser humano: sempre incompleto.

Com essa visão interpretativa, percebe-se na tessitura do romance a figura bastante discutida e analisada pela Teoria Literária: a do herói. No caso da obra agualusiana, esse é revestido pelo histórico e pelo mítico − como já foi explorado em comentários anteriores: um Zumbi constituído em um entre-lugar.

A formação do personagem dotado de heroicidade, que será visto a partir de Francisco Palmares, é engendrado por conflitos internos aflorados por uma contínua tentativa de desvencilhar-se de suas lembranças, como mostra o trecho "Há muitos exercícios para melhorar a memória, há até medicamentos, mas ninguém nos ensina a esquecer". (AGUALUSA, 2006, p. 81). Esse aspecto descrito do personagem compõe, de acordo com Flávio A. Khote (1987), um arquétipo de herói da pós-modernidade: "[...] as obras modernas, para poderem ser artisticamente superiores, têm como que uma proibição de heróis positivos e de felicidades". (KHOTE, 1987, p. 61).

Sendo assim, é possível notar que o foco da voz narrativa, neste presente (in)findo ecoado na obra, centra-se no personagem através de seus fluxos de consciência procurando inserir nele uma humanidade que possibilita

ao leitor reconhecer-se como tal, viabilizando uma ruptura da presença, das aderências histórico-mítica que fragmentadas e demonstradas em terceira pessoa, traz a primeira personagem com o uso de excertos de poemas e canções.

OS FIOS MEMORIALÍSTICOS EM LINGUAGEM ORAL: TESSITURAS DE VOZES NEGRAS

Lembranças de uma Angola constantemente presente

Interior: Maria Bethânia(interpretação)
“ Maninha me mande um pouco
Do verde que te cerca
Um pote de mel
Meu coleiro cantor, meu cachorro veludo
E umas jaboticabas
Maninha me traga meu pé de laranja-da-terra
Me traga também um pouco de chuva
Com cheiro de terra molhada”

(AGUALUSA, 2002, p. 33)

Nesse trecho, em que o Francisco relembra a sua Angola ao cair a chuva no Rio de Janeiro a partir da interpretação de Maria Bethânia. Ao evocar essa recordação infantil, que se repercute juntamente a essa canção, mostra como a figura de sua nação – que pode ser interpretada como a mãe que se faz terra na qual pode cultivar suas reminiscências – toma o recurso da voz memorialística pela sua capacidade reverberar “[…] a palavra como memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda a vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada”, de acordo com o medievalista Paul Zumthor(2010).A partir dessa perspectiva, verifica-se que o Palamares, ao rememorar essa cançoneta, aponta também um entrelaçamento de vozes que, talvez, possua o intuito de mostrar que o personagem / eu-lírico dessa comungam de mesmas impressões (in) conscientes.

Com tudo isso, o narrador − cuja característica movente − suscita no romance um diálogo de tempos, vozes e discursos com a qual não se centra apenas no personagem Palmares, mas também com outros fios de linguagem que se entretecem no lirismo, no engajamento ou mesmo na omissão de um discurso tatuado à pele.

O canto que reverbera a resistência negra ante a crueza branca

Traficando informações **-** MV Bill

“Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
Droga,revólver, polícia,cachaça saiba como evitar
Se não acredita no que eu falo
Então vem aqui pra ver a morte de pertinho para conferir
Vai ver que a justiça aqui é feita à bala
A sua vida na favela não vale de nada
Até os caras da praça, jogando uma pelada
Discussão, soco na cara, começa a porrada”

(AGUALUSA, 2002, p. 139)

No trecho deste rap de MV Bill, nota-se que – pela escolha deste estilo musical – ágil e, por isso mesmo, cadenciado que faz escoar uma poética que mostra a crueza do espaço social do qual o eu-lírico se correlaciona ao contexto espacial onde os personagens estão inseridos: o fictício Morro da Barriga, local onde ocorrerá a revolução. Anterior ao conflito das armas, verifica-se que a voz narrativa, já e de certa maneira, anuncia uma denúncia violenta pela palavra: a segregação que se transpõe como uma unidade que, em seus entres, apresenta estilhaços: seja da memória, da violência. Sendo assim, “as emoções mais intensas suscitam o som da voz , raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares[...]” (ZUMTHOR,2010, p.11)

Desse modo, o negro e não só ele, mas toda uma gama de pessoas segregadas quando lançam sua voz com esse caráter, é visto como um pelos sinônimo de ameaça a todo um sistema voltado para ele: “O colono[163] constata [...] e está sempre em alerta: Eles querem o nosso lugar” (FANON, 2006.p . 56)

4 O negro a que se faz referência no artigo seria a figura do colonizado analisado por Fanon,salientado que a condição de dominado não se restringe apenas àquele.

A extenuante busca de uma pele negra sem a máscara branca

Ainda em relação às discussões, reminiscências, negações (ainda que implícitas) acerca da maneira como o negro vê a si próprio e em relação ao Outro no romance, nota-se – com esses aspectos, uma gama de personagens as quais desenvolvem concepções que englobam tais concepções. Dentre os vários personagens negros, será objeto de leitura Florzinha, a prostituta com quem Francisco Palmares terá uma efêmera relação; Bárbara Velho, socióloga à frente do Movimento Negro e esposa de Jorge Velho (delegado de polícia) e Euclides, jornalista, amigo de Palmares e um dos participantes, digamos assim, da descida efervescente dos morros.

No caso da primeira personagem citada, observa-se uma tentativa de enbranquecimento de sua pele ao estabelecer, para si mesma, termos eufemísticos, conforme mostra a frase "Florzinha, morena queimada" (AGUALUSA, 2008, p. 31). Analisando a adjetivação "morena queimada", pode-se estabelecer uma interpretação de Franzt Fanon, que diz em seu livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*: "O quanto mais ele (o negro) rejeitar sua negridão [...], mais branco ele será" (FANON, 1983, p. 18). Além disso, é perceptível na obra e explicitada pelo personagem Euclides, uma (possível) comunhão discursiva com o psiquiatra argelino quanto à visão do negro, afirmando que "Se um negro se define como moreno queimado, está a matar um negro" (AGUALUSA, 2008, p. 32).

Em relação à Bárbara Velha que – embora seja uma metáfora da negra intelectualizada – não se sujeita ao discurso do centro, contrapondo o conceito do dominado culto dado por Fanon(1983). Pelo contrário, busca alinhar sua postura crítica a favor da negritude como um todo, consoante o trecho "[...] Precisamos de combatentes no Brasil [...]" (AGULAUSA, 2008, p.75), réplica dada a Francisco Palmares quando este falava sobre a revolução angolana.

Também se verifica na obra que essa postura está direciona a um resgate integral de sua negritude, que foi bastante ameaçada na infância a partir do seguinte aspecto: o cabelo: "Lembra-se de uma vizinha acariciando-lhe a cabeça: ─ Pobre mocinha. Que cabelo ruim."(AGULAUSA, 2008, p. 231). Quando dá uma adjetivação negativa a então menina Bárbara, a vizinha traz

toda uma força discursiva realizada em torno do negro. Assim, mostra que cabelo também é um discurso, ameaçador para o modelo eurocêntrico.

Tal como Bárbara, Euclides — jornalista anão, negro e homoerótico — torna-se obra uma representação da violência contra o corpo, a pele e a sexualidade, sendo que essas características acrescem a sua natureza crítica e desafiadora: participa da revolta dos morros em busca de respostas acerca da condição negra e as perceptíveis contrariedades em que se fundamentam os participantes da luta:

"[...] O preconceito continua igual. Vem-lhe à memória uma famosa frase de Nelson Rodrigues: *Aqui o branco não gosta do preto; e o preto também não gosta de preto"* .(idem, ibdem, p. 232).

Ao fazer uso da frase do dramaturgo Nelson Rodrigues, observa-se uma reflexão acerca da colonização mental, condicionada pela maneira preconceituosa que os soldados do tráfico dirigiram-se a Euclides de forma preconceituosa. Verifica-se que aí uma situação de exclusão, sendo possível interpretar o excerto acima tomando a intenção comunicativa e o contexto no qual foi inserido. Mesmo que apresente uma postura crítica diante do acontecimento revolucionário, é possível notar que o jornalista com fragmentárias atitudes brancas fundidas com seus pensamentos negros como aponta o seguinte fragmento: "Ele próprio, contudo, se irritava ao ouvir os jovens luandenses comunicarem entre si numa geringonça efêmera e ruidosa, diminuindo, corrompendo alegremente a língua do colono. — A elegância começa na palavra" (AGUALUSA, 2008, p. 38). Nesse âmbito, para Fanon (1983), o povo colonizado no qual um complexo de inferioridade condicionado pelo apagamento da cultura local, toma a linguagem do dominador como referência.

Com tudo o que foi exposto, verifica-se que a identidade negra possui uma característica diaspórica, porquanto as tais que são representadas na obra detêm aspectos fragmentários, isto é, com algumas (ou nenhumas) referências da tradição atribuída à negritude que se descolam de acordo com contexto sócio-histórico-cultural e discursivo. Essa movência, vale salientar, não se dimensiona apenas na construção identitária negra, mas na "[...] configuração que as identidades culturais, [...] o evento histórico-mundial da modernidade tardia [...]" (ESCOTEGUY, 2001, p. 142).

CONCLUINDO... POR ENQUANTO

Embora a pesquisa aqui demonstrada não esteja (ainda) finalizada e estritamente aberta a críticas e sugestões, tencionou em mostrar uma leitura do Zumbi histórico e Mítico, recriados por José Eduardo Agualusa, junto à visão diaspórica que alguns personagens negros têm em relação a si próprios e ao instituído social – que fluem na margem da reconstrução desses com um caráter lírico, violento, engajado e questionador: aspectos dos quais não se sabem o seu início e muito menos o seu fim, porém os seus meios, seus rizomas.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, J.E. **O ano em que Zumbi tomou o Rio.** Rio de Janeiro: Gryphus, 2008

AMADO, A. M. A busca pelo sagrado: O mito do Herói e os ritos de passagem**.** In: **X Simpósio anual da ABHR, 2008, Assis-SP**. Anais do X Simpósio anual da ABHR, 2008.

BHABHA, H. Os locais da cultura. In:_____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CARVALHO, M.J. M. de. **O quilombo do Catucá em Pernambuco**. Salvador: Caderno RH, 2007.

ESCOTEGUY, A.C. **Cartografias dos estudos culturais** – uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

_____**. Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: Livraria Fator, 1983.

FREITAS, D. **Palmares:** a guerra dos escravos. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A,2001.

PATAI, R. **O mito e o homem moderno**. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DEVIR DE GÊNERO E DE IDENTIDADE E SUAS RECUSAS EM UM COPO DE CÓLERA DE RADUAN NASSAR

Luciano Barbosa Justino[164]
Mariene Queiroga[165]

RESUMO

As relações de gênero e as construções identitárias que tais relações engendram tal como têm sido formuladas pelas teorias da pós-modernidade e pelos diversos discursos advindos na esteira dos estudos culturais precisam ser problematizadas para conta dar de processos de subjetivação que ultrapassam tanto abordagens centradas nas relações afetivas tradicionais, ou em suas inversões, como se tem feito hoje, quanto em processos interpretativos excessivamente identitários. Um copo de cólera, novela de Raduan Nassar, evidencia como as leituras identitárias e genéricas, fortemente influenciadas pelos estudos culturais e pelo discurso pós-moderno, são limitadas para se compreender relações intersubjetivas (BAKHTIN, 2002), humanas em toda amplitude, nas quais os sujeitos não estão situados em lugares rigidamente demarcados, dos quais se possa extrair tanto formações identitárias quanto genéricas simples. Cremos que as próprias noções de identidade, sujeito e gênero são aqui inoperantes. Centrado na relação limite entre dois personagens em uma fazenda de algum recanto brasileiro, o que por si só representa uma amplitude significante, Um copo de cólera instaura o que podemos chamar de uma semiose fronteiriça, na qual os personagens, os lugares e as relações entre eles, trocam de posição continuamente e onde não há locações simples nem estabilidades que possam ser pacificadas. Antes há fortes processos semióticos a - significantes (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e traduzibilidades (BHABHA, 1998) contínuas cujos movimentos instauram devires de toda ordem. Nossa proposta é analisarmos a novela de Raduan Nassar como uma recusa, sob diversos aspectos radicais, de boa parte das noções correntes tanto dos estudos culturais quanto do discurso da pós-modernidade, propondo novas maneiras de "ler" as relações intersubjetivas e seus espaços de vivência e de modos de vida, à luz da semiótica de matriz peirceana de Daniel Bougnoux (1994) e de John Deely (1990) e da semiótica da cultura de Tartu-Moscou, aliando-os ao método-rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, de tradução cultural de Homi Bhabha e ao conceito de dialogismo de Mikail Bakhtin.

Palavras chave: Devir. Gênero. Identidade. Um copo de cólera.

ABSTRACT

Gender relations and identity constructions engender such relations as have been made by theories of postmodernity and the various speeches arising in the wake of cultural studies need to be problematized to take account of subjective processes that exceed both approaches focus on relationships traditional affective, or their investments, as is done today, and in the interpretative processes of identity too. A glass of cholera, Raduan Nassar novel, shows how the readings and general identity, strongly influenced by cultural studies and the postmodern discourse, are limited to

[164] Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba;
[165] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

understanding interpersonal relations (Bakhtin, 2002), across human scale, in which the subjects are located in places not rigidly demarcated, of which one can extract both generic and simple identity formations. We believe that the very notions of identity, subject and gender are irrelevant here. Centered on the boundary between two characters on a farm in some corner of Brazil, which in itself represents a significant amplitude, A glass of cholera establishes what we call a border semiosis, in which characters, places and relations between them, change their position continuously and locations where there is no simple or stability that may be pacified. Before there is a strong semiotic processes - significant (Deleuze, Guattari, 1995) and translatability (Bhabha, 1998) whose continuous movements bring becomings of all kinds. Our proposal is to analyze the novel Raduan Nassar as a refusal, in many respects radical, much of the current notions of both cultural studies and the discourse of postmodernity, proposing new ways to "read" the intersubjective relations and their spaces experience and ways of life in the light of Peirce's semiotic matrix of Daniel Bougnoux (1994) and John Deely (1990) and semiotics of culture of Tartu-Moscow, allying them to the method of rhizome-Gilles Deleuze and Felix Guattari of cultural translation of Homi Bhabha and the concept of dialogism of Mikhail Bakhtin.

Keywords: Devir. Gender. Identity. A glass of cholera.

"Quando não se tem mais nada
Não se perde nada
Escudo ou espada
Pode ser o que se for, livre do temor"
(Mantra: Nando Reis / Arnaldo Antunes)[166]

Devir, identidade e variante simbólica de gênero

O *nada* referido no poema de Nando Reis e Arnaldo Antunes, representa a instabilidade dos sujeitos em suas representações. A forma como são portadores de muitas vozes e atitudes, por vezes, repercute na ausência de uma função definida que possibilita um devir de gênero. A mobilidade com que se (re)definem em posições diversas alude um constante vir a ser e tornar-se, na ocupação de outros posicionamentos. Essa flexibilidade se condensa num processo contínuo através da fluidez do tempo e espaço. Na medida em que se ocupam posicionamentos paira o vácuo da ausência de outros. Nesse ínterim, o ser humano tece espaços confluentes e suspensos em seus realinhamentos e materializa em seu desenvolvimento histórico a produção da cultura.

[166] REIS, Nando; ANTUNES, Arnaldo. *Mantra*. In: http://letras.terra.com.br/nando-reis/96641/. Acesso: jul/2011.

Entretanto, o temor, quando consequência de rompimento dessa instabilidade, entendemos como a inadaptação dos sujeitos a seus variantes processos de reterritorialização. A resultante desse artifício emerge estados flutuantes em constante tentativa de cristalizar os microfascismos de sua representação. O simbólico então assume o funcionamento dos sinais na relação de enunciação, dos marcadores de comportamento, da hierarquia, da imagem e do espaço, da intenção e do contexto. Esse processo articulado no cruzamento de universos heterogêneos, de dimensões diferentes, de acordo com os estudos de Guattari (1992), sinaliza o maquinismo ancestral outrora esquecido e depois reativado, que se singulariza o movimento da história.

As relações de gênero e as construções identitárias que tais relações engendram, tal como têm sido formuladas pelas teorias da pós-modernidade e pelos diversos discursos advindos na esteira dos estudos culturais precisam ser problematizadas para dar conta de processos de subjetivação que ultrapassam tanto abordagens centradas nas relações afetivas tradicionais, ou em suas inversões, como se tem feito hoje, quanto em processos interpretativos excessivamente identitários. A locação de gênero, na representação de papeis identitários, designa no campo simbólico um jogo de signos convencionais e descontínuos, regulado pelo código das substituições, permutações e ligações ao longo de uma cadeia. (BOUGNOUX, 1994, p. 67).

Um copo de cólera, novela de Raduan Nassar, demonstra como as leituras identitárias e genéricas, fortemente influenciadas pelos estudos culturais e pelo discurso pós-moderno, são limitadas para se compreender relações intersubjetivas (BAKHTIN, 2002), humanas em toda amplitude. Nesse contexto, os sujeitos não estão situados em lugares rigidamente demarcados, dos quais se possam extrair tanto formações identitárias quanto genéricas simples. Cremos que as próprias noções de identidade, sujeito e gênero são aqui inoperantes.

Centrado na relação limite entre dois personagens em uma fazenda de algum recanto brasileiro, o que por si só representa uma amplitude significante, *Um copo de cólera* instaura o que podemos chamar de uma semiose fronteiriça na qual os personagens, os lugares e as relações entre eles, trocam de posição continuamente e onde não há locações simples nem estabilidades que possam ser pacificadas. Antes há fortes processos semióticos a-significantes

(DELEUZE; GUATTARI, 1995) e traduzibilidades (BHABHA, 1998) contínuos, cujos movimentos instauram devires de toda ordem. Nossa proposta é analisarmos a novela de Raduan Nassar como uma recusa, sob diversos aspectos radicais, de boa parte das noções correntes tanto dos estudos culturais quanto do discurso da pós-modernidade, averiguar novas maneiras de "ler" as relações intersubjetivas e seus espaços de vivência e de modos de vida.

A identidade como representação microfascista do gênero

É na teatralização dos personagens que o festim de signos vai das palavras á *presença real* (Bougnoux, 1994) dos corpos atuantes num cenário. A encarnação desses artifícios envolve o corpo faustoso do ator para restringir essa presença, passar pelo desvio da aparência e atingir um estado exclamativo ou exaltante. “O real nunca deve tiranizar” (BOUGNOUX, 1994, p. 85). Entretanto, exímio em disfarces, o protagonista de Nassar tiraniza a realidade e figura ardentes discussões na narrativa.

No texto de Nassar, o narrador protagonista é um analista das possibilidades de ação e por isso se comporta como um ator, como sujeito de máscara, em uma atmosfera de representações, com certa teatralização. Ele sobe no palco forjando um espetáculo ao longo da trama e demonstra: “e eu, sempre fingindo” (...) (UCC, p. 13) “na rusticidade daquele camarim (...)” (idem, p. 33) “forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava a minha máscara (...) eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas eu haveria de dar espetáculo sem plateia...” (idem et ibidem, p. 36). Neste percurso, o narrador abusa do espetáculo. A pulsão dessa simulação utiliza-se de símbolos codificados na representação do corpo, do ritmo ou da excitação dos nervos do espectador-leitor podendo confundir-se quanto à veracidade das falas.

Aqui, o texto dialoga livremente com o cenário, expondo claramente sua fragmentação através da imagem teatral. O fingimento da persona do ator é uma maneira de manter o domínio, de criar no leitor a sensação de que é senhor da situação, a ponto de fingir que sente ou se envolve. Mas esse fingimento possui intensidades do/para o leitor, que negam o próprio fingimento. O fingimento é ao mesmo tempo um sinal do domínio como

também a crise dele. A narrativa então confere um duplo movimento: a do personagem/ator e o outro da própria obra.

A força do discurso das personagens, que se digladiam no revezamento de poder, tem como foco narrativo a alternância de posicionamentos, com a guerra dos sexos marcada por um incidente banal do cotidiano. Nesse sentido, "a língua comprova que é possível se contradizer, mas não se *contra-sentir.* Duas sensações adversas ou dois afetos não se hierarquizam, mas se justapõem", (BOUGNOUX, 1994, p. 75). A fala da personagem feminina pronunciada pelo narrador transparece artificialidade, ao passo que soa certa desconfiança no leitor quanto à veracidade dos fatos. No decorrer da narrativa ele segue como portador de uma mensagem e tenta semear a legitimidade de seu discurso. Passíveis de contradições, os personagens se enredam em discursos contraditórios, mas com o pano de fundo a veracidade de intensidades mútuas.

O aspecto semiótico pulsa nessa simulação, desde os índices da presença real até os símbolos ideais. "Através dos olhares, os corpos também se abraçam e se misturam", (BOUGNOUX, 1994, p. 79). Esses índices estão codificados na representação do corpo, do ritmo ou da excitação dos nervos do espectador. Todavia ele é levado pela ilusão teatral. Essa simulação testemunha ao leitor ingênuo pergaminhos à uma visão horizontal clivada da real intenção do narrador.

Concernente a isso, Bakhtin, em *Para uma filosofia do ato,* discute a inabilidade da estética em apreender a real eventicidade do evento único situado no exterior do devir único real, exceto como um momento da consciência vivente de um contemplador. Para ele, a representação do papel permanece na vida real como uma ação responsável por *aquele que interpreta e* não por quem é representado.

A virulência da semiose consiste no corpo do ator. É nele que nasce o signo ainda errante e mal determinado. Essa flutuação provisória é rapidamente superada. Toda representação teatral nos mostra o corpo em busca de um código, sua fixação em um *gestus* (Brecht) que venha encaixá-lo em um conjunto mais amplo (BOUGNOUX, 1994, p. 82).

Pela luz deleuzeana, entendemos esse estado de flutuação temporária como um rizoma rompido que retoma suas linhas de

desterritorialização do sujeito capaz de fingir, ou seja, de não ser quem é, e de ser quem não é. É comum a ruptura do rizoma quando essas linhas segmentares explodem numa linha de fuga. Nesse caso, os estados flutuantes tornam-se passageiros, pois estas linhas de fuga não param de remeterem-se umas às outras com o intuito de reencontrar "organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito" (DELEUZE). É esse o processo de reterritorialização. Como retorno ao poder, numa sinestesia, o sujeito se mostra tão superior que numa situação limite como essa é capaz de fingir, de brincar.

O discursivo e o corpóreo

Os personagens de Nassar em *Um copo de cólera* se comportam como dois estranhos. O sexo se apresenta como a única linguagem passível de entendimento entre os dois personagens; a relação amorosa se fundamenta no plano sexual e será na cama onde se liberarão os instintos reprimidos pelo convencionalismo social. Diante disso, a personagem diz: "É este canalha que eu amo!". Na visão estética de Bakhtin o amor a um ser humano mal, deplorável, em que a atenção está *interessada*, não é porque ele é bom, mas, antes, ele é bom porque há amor por ele.

> A delimitação da máquina ao conjunto funcional que associa o homem através de investimentos de "máquinas desejantes" produzindo uma subjetividade adjacente a esses componentes; máquinas abstratas se instaurando transversalmente aos níveis maquínicos materiais, cognitivos, afetivos, sociais, anteriormente considerados. (GUATTARI, 1992, p. 45)

Neste plano, a narrativa se entretece numa oscilação constante, aparentemente desconexa, sinuosa, em direção a uma metaficção de delimitações críticas, tomada a partir do olhar exterior para o interior. Peixoto (2003) apud Santiago diz que a "incomunicabilidade na ficção, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência, muda o olhar e torna possível a narrativa" (SANTIAGO, 1989, p. 87). Sobre isso Suely Rolnik (2002, p. 174) acrescenta que "a constelação de tais afetos forma uma realidade sensível,

corpórea, que embora invisível não seja menos real do que a realidade visível e seus mapas".

A relação dos personagens vai de um estremo ao outro. Segue o percurso do silêncio à tempestuosa enxurrada de palavras; da indiferença à sinuosa emancipação emocional; do íntimo ao público; interno ao externo. Esse ciclo de espasmos dicotômicos figura uma indefinição de ser. Mas de uma constante cíclica de vir a ser. Na medida em que há deslocamento dessas temporárias estabilidades abre-se à reciprocidade de uma passagem à outra onde faz surgir os devires. Dessa forma, "a zona de indiscernibilidade é requerida por devires recíprocos", (GUATTARI, 1992, p. 60). A indefinição nesses estados passageiros sublinha a instabilidade e fragilidade de posicionamentos vindouros. Á esta margem é que se instauram as recusas da ordem instaurada e se sobrepõe os devires. A respeito disto o narrador se denuncia: "eu estava dentro de mim, precisava naquele instante é duma escora, precisava mais do que nunca – pra atuar- dos gritos secundários duma atriz, (...) tinha lúcida consciência que só queria meu berro tresmalhado" (UCC, p.43). A dicotomia de sua própria consciência se confirma quando logo mais admite o tumulto causado por esse ir e vir de intensidades histéricas "(concordo que é confuso, mas era assim)" (UCC, p.43). A complexidade do si em relação ao outro, sublinha o ritmo dinâmico de processos desestabilizantes de ambos os personagens. Mesmo na reprodução da fala e de posicionamentos de sua namorada, o narrador também a denuncia atuante de certa fluidez paradoxal: "hesitando lançar-se às alturas do gavião, ou palmilhar o chão com a simplicidade das sandálias, confundindo às vezes, de tão indecisa, a direção desses dois pólos, sem saber se subia pro sacerdócio, ou se descia abertamente pra rapina" (UCC, p. 41).

A singularidade das intensidades dos personagens confunde a legitimidade da figuração e instaura-se como recusa ao sistema estabelecido. A desfixação do corpóreo e do íntimo em demasia e brusca ruptura, gera transtornos tanto internos quanto externos. Por conseguinte, o equilíbrio, esse desejável, vincula na relação com o outro através da construção de práticas fetichistas, não apenas de modo simbólico, um modo ontológico aberto. (GUATTARI, 1992, p. 60). A pensar, o narrador se projeta num cárcere de

obscuridade e justifica sob o álibi de mostrar-se em si, em consciência, sua 'lucidez', no dúbio de seu equilíbrio:

> (...) alguém precisa, pilantra – e uso aqui tua palavrinha mágica – 'assumir' o vilão tenebroso da história, alguém precisa assumi-lo pelo menos pra manter a aura lúcida, levitada sobre tua nuca; assumo pois o mal inteiro, já que há tanto de divino na maldade, quanto de divino na santidade; e depois, pilantra, se não posso ser amado, me contento fartamente em ser odiado (...). (UCC, p. 63)

Em desmedida, o narrador comunga de uma extrema dosagem *sine qua non* para seu domínio discursivo. As extremidades de seu ludismo e desempenho denunciam o clímax de suas emoções. Imerso num discurso falacioso, para sobrepor o discurso de sua namorada, contraditoriamente confeça a vulnerabilidade de seus atos, pois logo mais esclarece que "O amor é a única razão da vida" (UCC, p. 40). Nesse estágio abre-se a cortina dos devires. Na medida em que o mundo real desfalece para sua lógica, como uma recusa, realinha-se o íntimo desejo de modificação da realidade. A blasfêmia do narrador logo é percebida pela personagem: "sem acesso à razão, ele agora se ressuscita ridiculamente como Lúcifer" (UCC, p. 63). Nesse percurso, em acesso às suas dívidas, o narrador á revelia da razão sustenta seus atos: "Alguém tinha de pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse um dos axiomas da vida, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa)", (UCC, p. 43).

A lucidez do equilíbrio fundamenta-se na busca do conhecer a si. Isso ocorre pela consciência dos processos de subjetivação que permeia as linhas fronteiriças dos espaços. A base para o acesso ao equilíbrio desejável é formulada pela estabilidade de alinhamentos em um moroso caminho libertário. Entretanto, a euforia de emoções desconexas, sublinha o desalinhamento contínuo da razão autônoma. É nesse sentido que o narrador sente estar "dividindo com ela (sua namorada) a prisão a que estava sujeito" (UCC, p. 20), ou seja, passivos de seus próprios desejos e de suas próprias razões. Aprisionados pela busca da liberdade, essa utópica, instaura-se a renúncia da ordem estabelecida como alimento à projeção do devir de ambos os personagens. Subvertidos a si ou a um sistema, o processo constante do vir a

ser ou tornar-se, oculta subliminarmente a fuga para alforria da condição marionética a que se está sujeito. Um projeto tanto ingênuo, pois a liberdade, essa inatingível, fica então alienada ao plano utópico da subjetivação. Estamos sempre sujeitos a algo ou alguém, quando não á uma força superior Macrocósmica. O sentido da nomenclatura liberdade pode ser então melhor entendido como termo integrante de uma estrutura Normalista. Ainda sim pode levantar suspeita quanto a sua função autônoma relacionada aos termos que a acompanham.

Bibliografia

BAKHTIM, Mikhail. *Para uma filosofia do ato*. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. p. 19-39; 74-83, 1993.

____ . *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Huciteg, 2002.

BHABHA, Homi K.. *O local da cultura.* BH: UFMG, 1998.

BOUGNOUX, Daniel. *Introdução às ciências da informação e da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEELY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.11-37.

DELMASCHIO, Andréia. *Entre o palco e o porão*: uma leitura de Um copo de cólera, de Raduan Nassar. São Paulo: Annablume, 2004. 192 p.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NASSAR, Raduan. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Número 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Setembro de 1996. 93 p.

PEIXOTO, Elza Rodrigues Barbosa (2003). *Um olhar pós-moderno sobre Um copo de cólera*. In: www.unicentro.br/.../artigo%209% 20um%20 olhar%20pos%20moderno.pdf Acesso: jul/ 2011.

PELLEGRINI, Tânia. Gêneros em mutação. In: *A imagem e a letra*: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: FAPESP/ Mercado de Letras, 1999. pp. 79-121.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. _ In: *Lucia Leão (org.). Interlab – labirintos do pensamento contemporâneo.* São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *As malhas das letras*. Ensaio São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 32-52.

Transcendência e imanência na superação do pequeno Eu: uma leitura dos romances *Porto Calendário* e *Maria fecha a porta prau boi não te pegar*, de Osório Alves de Castro

Luiz Antonio de Carvalho Valverde[167]

Resumo

A escrita de Osório Alves de Castro resguarda espaços de subjetivação para além dos pares opostos e excludentes, do tipo Eu/Outro, negro/branco, homem/mulher, conceituados em categorias territorializantes, que trabalham com a possibilidade de haver um Eu substancial, calcado em traços culturais e valores datados, extraídos ao fluxo da existência. Cumpre ressaltar o papel de formação e educação do olhar, a cargo de inúmeras passagens dos romances *Porto Calendário* e *Maria fecha a porta prau boi não te pegar*, em que, para além da realidade agenciada pelos discursos de tomada de poder sobre os recursos da natureza: mineral, biológica e humana, há a possibilidade de uma transcendência do homem mecânico, racionalista, auto-centrado. Essa superação do estado de subjetivação primária, gustativa, aponta para uma consciência superior, em estado de imanência, convivência íntima e espiritual, com seres e coisas que, na idéia de Lévinas, poderia nos levar a um além de si, ainda que passando pelo sofrimento casual, que representaria o salto do estado de certeza, para o indefinido instante. Assim, o homem se coloca como sensibilidade, usando os sentidos para buscar a intuição, bergsoniana, que contrapõe a imagem literária ao pensamento intelectual, como ferramenta para pensar e traduzir o mundo.

Palavras-chave: literatura, transcendência, imanência, processos de subjetivação.

O presente estudo aborda a representação do sertanejo das margens do Rio São Francisco, nos romances *Porto Calendário* e *Maria fecha a porta prau boi não te pegar*, de Osório Alves de Castro. Tomamos como fio condutor o processo de afirmação do ser, enquanto luta por uma identidade e usufruto de direitos. Entretanto, alguns dos personagens nas narrativas tentam a ultrapassagem desses estados de afirmação individual, rumo à realização do humano em sua plenitude. Esta pesquisa considera o ser em sua contingência, enquanto construto articulado pelo imaginário, como alternativa à impermanência desestabilizadora.

As diversas instâncias narrativas, envolvendo narradores, o autor implícito e personagens, compartilham da busca do entendimento dos sistemas

[167] Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus XIV, Conceição do Coité. Possui mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, e doutorado em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

de dominação que passam constantemente pela manipulação do imaginário[168]. Os personagens, em sua maioria, estão jogados no mundo em estado crítico e tentam superar heroicamente o espanto. Resistindo à animalização em que as estruturas do Mesmo tentam aprisioná-los, eles avançam no processo de humanização, não sem certa dose de imaginação que alarga as suas possibilidades de auto-criação. Nesse processo, a mulher vai estar no centro das articulações visando a afirmar a igualdade de direitos e possibilidades existenciais perante os homens. Trata-se de uma luta heróica tendo em vista as barreiras sociais e também as erguidas na convivência conjugal. Observou-se atentamente a condição existencial do nordestino, que vive nas fronteiras do absurdo instaurado como sistema social-político-econômico.

Nesta perspectiva, a função da obra de arte é cognitiva e produtiva. Esta se revela um instrumento de conhecimento cujo espectro sobrepuja aqueles saberes que historicamente se posicionaram como exclusivos detentores da ciência. A obra poética fala de coração para coração, de imagem para imagem, formadas na sintonia entre emissor e destinatário, adiantando procedimentos de renovação social. Instaura uma revolução silenciosa e constante, aqui e ali, hoje e sempre deslocando processos de subjetivação constituídos.

Ernst Cassirer, ao falar da linguagem simbólica contesta a capacidade da linguagem objetiva em dar conta do "caráter imediato das *coisas*" e ainda menos do "caráter imediato da *vida*". A linguagem que todos julgam compreender, podada de todas as diferenças do psiquismo real, em vez de ascender às camadas da espiritualidade universal, desce ao comum e ao banal (Cassirer, 2001:190-1). Cassirer afirma que o sentido deve ser buscado no interior das formas, no *modus*, e não naquilo que expressam. De forma análoga, Bachelard argumenta que o passado cultural não conta; é ineficaz o trabalho de relacionar e construir pensamentos. O leitor deve estar presente ao instante da imagem, aquelas que em sua novidade aportam uma filosofia. Ao contrário da reflexão filosófica, que no pensamento científico requer que a nova idéia se integre no corpo de idéias já aceitas, mesmo que provoque neste um

[168]A idéia de "autor implícito", recorrente ao longo desta pesquisa, baseia-se na concepção de Wayne Booth de uma voz identificável entre os personagens e narradores, que acaba por trair a presença autoral, sua visão de mundo.

processo de remanejamento, a “filosofia da poesia [...] deve reconhecer que o ato poético não tem passado...”(Bachelard, 2003:1).

Buscamos operar por imagens, num sistema de analogias com as imagens dos textos estudados. O percurso crítico aqui adotado procura descortinar na análise das imagens poéticas a total novidade do mundo narrado. A escrita de Osório incita o pensamento a se projetar para além do estabelecido, num pacto de entendimento das estratégias do narrador, articulando novas possibilidades de ser, transformadas em presença por suas personagens. Dialogamos com a filosofia, pois é a isso que nos convidam os narradores na obra de Osório: pensar o homem brasileiro e trazer à luz as armadilhas de apreensão do seu ser em subjetividades que reduzem suas possibilidades de realização. Mas a filosofia aqui atua como operador que possibilita descortinar a configuração estética e a dimensão ética do romance osoriano.

Os estudos de Lukács, Terry Eagleton e Lucien Goldmann servem de contraponto crítico à estrutura imagético-discursiva das narrativas em estudo. Enquanto esses autores discutem o marxismo como teoria científica das sociedades humanas e do modo de transformá-las, os narradores em Osório Alves de Castro (militante comunista não sectário) olham o homem como sujeito de uma *práxis* que ultrapassa os enfrentamentos. Apresentam-nos a aventura humana no fio tênue da beleza, ao equilibrarmo-nos sobre o abismo do trágico que nasce da nossa condição animal em busca do sublime. Esse é o ponto em que o homem dá as costas à sua configuração predatória, a disputar com seus semelhantes, para afirmar o sonho de humanidade. Dessa forma, a crítica marxista torna-se insuficiente para dar conta de um imaginário que tenta dar o grande salto na ideação de um mundo mais humano.

Ortega y Gasset traz uma importante contribuição para o entendimento do processo de formação, não raro de deformação das identidades ao falar das implicações dos usos e costumes no horizonte vivencial do homem. Ele considera o uso como uma ameaça presente no espírito, uma eventual violência, coação ou sanção dos demais contra cada um. Aprofundando esta discussão, Michel Foucault vê o poder como uma prática social constituída historicamente, e que intervém materialmente atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos, o seu corpo, que se situa

ao nível do próprio corpo social, perpassando a vida cotidiana e a relação entre os seres humanos. O autor fala do poder disciplinar, invisível e discreto, a permear as relações em todos os extratos sociais e que substituiu o sistema absolutista que fazia inversamente a demonstração ostensiva, brutal e inequívoca do poder real. Ele pensa nessa coerção ininterrupta que mantém o corpo em constante sujeição, numa relação de docilidade-utilidade a que chama de "disciplinas".

Nikolas Rose, retomando Deleuze e Guattari, – na contramão do que afirma Heidegger, ao considerar a linguagem como a casa do ser, – acolhe a idéia de agenciamentos e maquinações na configuração do "Eu", em detrimento da linguagem e do discurso. Para esse autor a linguagem e a escrita são elementos de uma técnica, que envolve treinamento, resultando numa montagem.

Heidegger fala da emergência do mundo através da manualidade, o modo de lidar com os instrumentos que se subordina à multiplicidade de referências do "ser para", trazidas pela conformação dos mesmos e estabelecendo, num diálogo silencioso com as mãos, as instruções de sua utilização. O instrumento teria uma força presencial definidora dos movimentos daquele que o utiliza. Heidegger estaria assim apontando para o que Gumbrecht considera como a superação do paradigma hermenêutico, deixando a fonte de conhecimento jorrar das coisas e fenômenos, na própria fricção dos corpos e no manuseio.

Seguindo então uma linha filosófica que vê o ser de forma mais diluída, em disponibilidade para o diferente, tentando realizar um aprendizado de bases que se poderiam chamar fenomenológicas, José Gil defende a idéia de se calar a especulação filosófica, para situar-se num ponto de silêncio, de onde jorraria a compreensão da existência. Já, Emmanuel Lévinas argumenta que a ruptura da essência seria ética, numa substituição: do ser em significação, da subjetividade do sujeito em sua sujeição a tudo, tornando-se susceptível, vulnerável, ativando sua sensibilidade.

Tais idéias se afinam com o posicionamento do "herói" Orindo, em *Porto Calendário*, sofrendo as pressões que redundarão num salto agônico para além do ser. No entanto, esse movimento de fuga, o ímpeto para além de si, rasgando as amarras existenciais e do imaginário, o conduzem a novas

territorialidades. O ser do homem nordestino tal como o vemos em *Porto Calendário* se desenha numa cadência que envolve o dizer e o expressar em gestos. Falar e viver se resolvem em harmonia. Não se observa a cisão do indivíduo, resultado da separação entre corpo e espírito, entre o físico e o mental, no ratear esquizofrênico da existência. Na abertura do romance, o personagem Pedro Voluntário apresenta-se com força suficiente para revelar o ser nordestino em suas cores as mais intensas. É o típico personagem, na acepção Bakhtiniana de destino que se afirma nas marcas personalísticas e que o tornam inconfundível, radical. Coloca-se ante o mundo numa atitude desafiadora, escandalosa. É tal sua força de expressão e personalidade que se impõe ao narrador, parecendo tomar-lhe as rédeas da narrativa.

> Pedro Voluntário-da-Pátria sungava o feixe de lenha, curvado, puxando a récua de filhos, cada qual com sua carga, rompendo o areão do Cipó.
>
> – É!...Acontece neste fim-de-era. O sertão inteiro, na penúria do estio, tá fazendo muita gente rinchar...”
>
> As alpercatas de Pedro Voluntário matracavam na poeira, estalando compassadas, misturando-se nas conversas cochichadas.
>
> – Firmo desavença devez por todas. Comigo não, minhocão. Tenho represadas na cabeça vozes e vozes confirmando, crescendo aqui no pensamento, como lagamá nas águas. Um dia nem queria saber... e da sua imaginação atormentada, o espetáculo soltava-se nos desabafos marcados pelo delírio, gesticulando e bradando.
>
> Escondidos nas moitas de Peixoto, os meninos gritavam para o desatino do velho.
>
> – Tá falando sozinho... Falando sozinho com o Cão!...
>
> Ansiado, Pedro Voluntário resmungou rebatendo:
>
> – Converso, porque tenho afirmação: vem dos antigos sem rodeios. A velhice é dona de muitos cabedais, e, se falo, falo praus meus aqui dentro – e bateu na tábua do peito sem esmorecer. (Castro, 1961:14-5)

A narrativa apresenta-se com tal expressividade que assume características cenográficas. O narrador é evidentemente quem conta suas histórias, mas nesse trabalho não deixa de ser submetido pelo personagem. Ele conta pela voz e gestual de Pedro Voluntário. É este finalmente quem guarda o dom da palavra e encanta com seu jogo de cena, o seu gingado. O ser nordestino sobrepuja o autor sertanejo na diáspora paulista, em processo de aculturação. As vozes vêm pelo imaginário, falam o linguajar da coletividade

nordestina instaurada enquanto inconsciente. Uma cultura que triunfa sobre as transformações do tempo, mantendo o seu diálogo com o mágico, o arquetípico, o mítico. A narrativa traz ecos de um tempo em que o homem era apenas um animal entre tantos outros. Os filhos do velho são assimilados às bestas de carga. Apesar do conteúdo eminentemente crítico de tal representação, não se deve perder de vista o retorno inconsciente aos primórdios da formação humana. Em diversos momentos veremos que a narrativa apresenta uma sintonia entre homens, animais e a natureza em seu todo.

A voz de Pedro Voluntário fala pelo oráculo saindo das eras imemoriais. O matraquear das alpercatas levantando poeira, se misturando com sussurros do tempo, marca a fusão do homem com o elemento terra; em vozes represadas, "como lagamá nas águas", faz-se a menção a outro dos elementos primordiais que, segundo Bachelard, falam pelo homem em sua substancialidade material. O personagem é a própria imagem do arquétipo Velho Sábio, a que se refere Jung. Carrega em si a sabedoria dos antigos, cuja voz ressoa com clareza em seu íntimo. O gestual do personagem assume a espiritualidade do ser se fazendo presença.[169] Dinamiza elementos da cultura nacional e do sertão, empreendendo o gesto expressivo. Esse vai além do apreendido culturalmente, para se colocar como uma entonação criativa, reunindo possibilidades inusitadas, que marcam o seu caráter. Ele fala, mas

[169]Para Ernst Cassirer, a psicologia da linguagem gestual distingue duas formas de gestos: os indicativos e os imitativos. O gesto indicativo deriva-se biológica e ontogeneticamente do movimento de preensão, em que o homem agarra e apodera-se dos objetos. A partir daí surgem transformações de caráter regressivo, "cujas conseqüências constituem componentes importantes de uma progressiva evolução e resultam na primeira e mais primitiva forma de movimentos pantomímicos. [...] Neste processo, o movimento de preensão se transforma em movimento indicativo. [...] uma das mais importantes etapas no caminho da evolução que conduz do animal ao especificamente humano." (2001, p. 178-9) Essa preensão indicativa foi denominada "preensão do distante", que encerra "um traço típico, um significado geral de natureza espiritual." (p. 179) Já, o gesto imitativo constitui "o oposto de toda e qualquer forma livre da atividade espiritual. Nela, o eu é um prisioneiro da impressão exterior e de suas peculiaridades [...] As linguagens gestuais mais ricas e diferenciadas do ponto de vista do conteúdo, ou seja, as linguagens gestuais dos povos primitivos são justamente as que mais nitidamente mostram esta vinculação com a impressão exterior. Ao lado dos signos imediatamente sensíveis, imitativos, as linguagens gestuais dos povos civilizados habitualmente abrangem, também, uma grande quantidade dos assim chamados "gestos simbólicos", que, em vez de reproduzirem diretamente o objeto ou a atividade que devem ser expressos, se limitam a designá-los de maneira apenas mediata. [...] Em contrapartida, quanto mais remontamos à substância genuína e autônoma da linguagem gestual, tanto mais os meros "signos conceituais" (*Begriffszeichen*) parecem desaparecer, cedendo lugar aos simples signos que designam coisas (*Dingzeichen*)."(2001, p. 181-2).

nas próprias palavras sente-se o balanço da vida, projetando-se para além do símbolo e do signo trazendo a novidade do dizer.

> Começou ouvindo chamados aflitos vindos das profundezas da vida – os mesmos, corporificando-se na sua tribulação, fazendo-o gritar, provocante:
> – Digam, infames! Digam, covardes, antes que o galo de ferro do cruzeiro da Promessa bata as asas e cante três vezes anunciando o fim do mundo... Umbelino gameleiro, porco, não regateia de mexericar pra todos, esparramando falso e solta: "Pedro voluntário ta ficando varrido, conversando com os arvoredos e os bichos". (Castro, 1961:17)

O personagem vai ganhando corpo em sua atitude de homem visionário, que prega suas verdades às vezes acolhidas com sarcasmo pelas pessoas, mas que traze em seu bojo a maneira como o sertanejo nordestino se reconhece. Ancorado no tempo mítico, guarda uma ligação íntima com os animais e a natureza. Trata-se de uma relação dialógica que aponta para a diversidade e o conflito das ilusões. O velho representa a tradição, o respeito do homem perante a natureza, e as crianças, de qualquer sorte, desfazem do seu comportamento.

Pedro Voluntário, enigmático, é capaz de atitudes que inexplicavelmente se contrapõem a qualquer racionalidade. Entretanto, consegue através delas marcar o seu caráter de homem sábio, estribado na transparência de sua maneira de ser.

> Santa Maria da Vitória acordou alarmada: a barca do Deonízio Santo-Sé era uma tocha ardendo sem remissão... Perdoe, Barca: o desvio é um pedido renitente... Fui eu, sim...
> O esgotamento ia envolvendo o velho lenhador, confundindo-se nas miragens. (Castro, 1961:19)

O personagem faz uma reflexão sobre o caráter desviante no homem como uma força insistente, a que não se pode resistir. A relação é imediata, o ser se fazendo sem dobras, na superfície das interações, para além de qualquer sentimento de culpa e, no entanto, purificado. Reverencia a Barca, com letra maiúscula, como uma forma de se desculpar. O pedido de desculpas, ou o reconhecimento do engano, como quer Bachelard, seria uma homenagem à perspicácia do espírito, "quando descobrimos em nosso próprio coração o

universal humano"(Bachelard, 1994:147). Pelo ato de destruição e a reflexão que se segue, o personagem traz para o âmbito da consciência seus impulsos inconscientes, o que resulta em auto-conhecimento.

Observamos a cada passo a conformação cenográfica da narrativa. O dizer parece ganhar uma conformação tridimensional, dada a força expressiva.

> Acredito é no encanto, Sá Catarina Ferro. Se ninguém sabe de onde ele vem e de onde ele é, dá testemunho as cantorias dos abecês afirmando: "*Vem do Porto das Calendas onde tuto-tudo se dará*".
>
> Sá Flávia tentou repetir a velha cantiga, mas interrompeu de repente. Sá Catarina estava rezando assustada. (Castro, 1961:20)

A cena apresenta-se como uma confissão do ser nordestino imerso no imaginário: "Acredito é no encanto". Podemos sentir o poder das cantorias enquanto embalo e revelação da vida, modo de acolher as formas de ser e estar no mundo. Mas a relação é dialógica. Há de outra sorte os que se pautam pelo imaginário da expiação terrena dos pecados, do sentimento das culpas ancestrais, senão das próprias. A narrativa é constantemente ultrapassada pela encenação. As palavras consubstanciam imagens com forte apelo à visualização, como "Sá Catarina estava rezando assustada."

Para Ítalo Calvino,

> Diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (Calvino, 1997:110)

Seguindo na mesma direção dessa "transfiguração fantasmática" dos fenômenos observados, Bachelard entende que na imaginação predomina a deformação das imagens captadas pelos sentidos (Bachelard, 2001ª:1). Podemos afirmar que as imagens inovadoras, ao fragmentar e reordenar os sentidos previsíveis que circulam na cultura, trazem em sua força uma potência para ser, marcando presença. Nesse sentido, Bachelard afirma que, "Em sua

novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio". Em sua repercussão, "a imagem poética terá uma sonoridade de ser." (Bachelard, 2003:2). A força criadora do artista parece reordenar o universo. O potencial das palavras é despertado na interseção com o pensamento criativo, ganhando vida própria. No caminho da realização discursiva, as narrativas de Osório ascendem a essa força presencial, como vimos em "Sá Catarina estava rezando assustada". O significante "rezando", que traduz uma entrega ao criador no caminho da paz interior, é subvertido por "assustada", comprometendo as expectativas. Podemos evidentemente atribuir sentidos variados à realização da cena, mas o apelo mais forte firma-se na materialidade visual que a mesma impõe. Podemos inserir a passagem no que Panofsky chama de "mundo das *formas* puras", "portadoras de significados *primários* ou *naturais*", o "mundo dos *motivos* artísticos", em oposição ao "*conteúdo temático*, *secundário* ou *convencional*" (Panofsky, 1995:21). Observa-se uma tendência volumétrica, corpórea, a que associamos a idéia de *cultura de presença*. Esta alicerça-se em outro paradigma, além da simples interpretação dos fenômenos do mundo, buscando a interação das coisas, sua fricção, tangibilidade, que exige um esforço de superação dos condicionamentos da *cultura de significado*, que ganhou força na Modernidade, a partir de Descartes, tendo a hermenêutica como paradigma (Gumbrecht, 2004).

O narrador aponta para um ir além das limitações. Os personagens fogem aos apelos da vitimização e ao saudosismo, contrariando as tendências do romance regionalista do Nordeste, discutidas por Durval Albuquerque (2001). Procuram sempre recomeçar a partir do infortúnio, perdoando, de outra sorte, o delírio dos que os tentam submeter. Centram sua ação na busca do reconhecimento de sua humanidade. Observa-se aqui um movimento de ruptura com a pátria sertaneja que os abrigara por incontáveis gerações. E, ao contrário do que fala Bouchard, a respeito das utopias coletivas de recomeço que motivaram numerosas sociedades híbridas na América Latina, com vistas à construção de uma nova raça cósmica, de uma nova civilização (Bouchard, 1999:66-7)[170], os personagens aqui buscam uma solução que envolve

[170] Trad. Luiz Valverde.

pequenos grupos de migrantes, que acabam por seguir um destino individual, visando ao próprio bem estar e investimento na condição de possuidores. Esse voltar-se para o exterior atestaria o limite, o desespero a que foram levados?

De qualquer sorte, essa expectativa para fora e para além de si e das condições presentes pode refletir imaginariamente uma solução diferenciada da crise histórica ligada ao passado vergonhoso da escravidão. Uma solução que se torna simbólica e emblemática do pensamento do autor implícito que aponta para a superação do passado pela assunção de um olhar atento ao momento presente, detentor das reais possibilidades de transformação da existência.

A escrita de Osório faz o jogo duplo, no sentido de um esclarecimento de nossa realidade histórica, pois nos apresenta um universo passível de ter acontecido, ao tempo em que esgarça o discurso romanesco, pelo diálogo com a História, tentando mostrar a permanência de nossos males ao longo do tempo e a não modernização de nossas instituições, no bojo de uma cultura arcaica. No entanto o processo de ficcionalização levado a efeito pelo autor procura guardar esse distanciamento entre a ação do narrador e a objetividade. A realidade aí entra, em suas linhas gerais, como fator estruturante do enredo, que vai definir a forma do romance em seus contornos amplos. Concomitantemente, as linhas de força da narrativa vão ser aportadas pelo eu lírico do autor implícito em atos de subjetividade transcendente, que buscam a ultrapassagem do sujeito, estabelecendo uma sintonia com a alma do mundo. Esses elementos vão definir o valor artístico da obra. Na passagem que se segue podemos constatar que os cortes no fluxo do discurso criam uma atmosfera de delicadeza e ajudam a compor um horizonte que vai dar visibilidade lírica à tragédia do existir na fronteira do ser e do aniquilamento, o *locus* de sobrevivência do sertanejo, homem brasileiro entregue à sorte:

> Domitília, sem sono no piloto, sem desalentar seu instinto prevenido, já tinha avisado as companheiras de que estavam sendo seguidas, mas alternou-se. [...] Olhou para cima. Noite lisa espelhada numa voança de luzinhas. As estrelas esfareladas no Caminho de Sã Tiago lhe faziam pensar em tantas coisas! ... Do velho Tiano – o cego – que de tão amigo, parecia um búzio sem lesma, zonando causos e mais causos. Que tantas histórias, meu São Bom Jesus da Lapa, estão morrendo na boca deste mundo!... Júlia estava dormindo,

> falando dormindo mas, ela não pôde escutar direito... Talvez estivesse brincando com o filho, que já deveria mexer em sua barriga. As crianças do Araçá sabiam, eram muito vexadas. Tornou a olhar o céu, forçou a marcha e voltou a delirar. Bons tempos aqueles em que todos de lá sabiam o nome das estrelas, uma por uma. Depois, se vai esquecendo e o céu ficando mais longe. Ficará mais quando vier o Félix Quinto, diz a Donzalesca. Agora, já são as emendas da vida que o velho Timóteo – o coxo – não cansa de repetir e pergunta para nós, meninas: "Quem acaba primeiro, as gentes ou as estrelas do céu e das noites?" Mas, como eu não sabia, aprendia a gostar das estrelas que foram virando outros olhos em mim e aprendi a querer bem as noites estreladas. (Castro, 1978:27)

Os cortes no fluxo da narrativa induzem o leitor a exercitar sua capacidade ideacional. Buscam um efeito de suspensão de expectativas não só em relação ao mundo narrado, como ao campo de referência, exterior ao texto. Tem-se na passagem acima a expectativa do perigo que deixa entrever uma ponta de tensão, que vai ser negada, diminuída a seguir, ao sugerir que o lume de tonalidade avermelhada que avistava seria de algum tipo de vaga-lume daquelas bandas do rio. Daí, nova quebra de expectativa, a tensão que ocupava o primeiro plano, o tema, passa a ser horizonte. Ressalta-se, então, a leveza de quem consegue olhar o céu, e pensar nos desencontros da vida. O narrador entra na pele da personagem Domitília, e fala, através do discurso indireto livre. Existe uma multiplicidade de vozes, formando um diálogo interior. Faz um passeio pela memória do Vale, pessoas marcantes, costumes, numa forma de narrar que transita entre poesia em alta tensão e um olhar filosófico que não se exime a um lirismo desconcertante. *Que tantas histórias, meu São Bom Jesus da Lapa, estão morrendo na boca deste mundo!...* E quando o narrador assim fala, há um duplo sentido, pois se refere ao contexto ficcional e por tabela ao universo das tragédias do povo brasileiro. Fala da companheira de viagem, num alheamento do mundo. *Tornou a olhar o céu, forçou a marcha e voltou a delirar*. Recai na tensão inicial, o tema volta ao primeiro plano. Apresenta o ato de falar do céu como delírio, nova ruptura de expectativa, pois, ao falar em delírio, desconstrói o lirismo relegando-o ao horizonte. Fala do céu como geografia do existir de outrora e que já não cabe no espaço vital dos cães, os Félix. Nova ruptura. A filosofia ocupa o espaço da protensão, ao se pensar na continuidade dos homens e das estrelas, em oposição ao espaço da

saudade. Nova quebra e a personagem recai no tempo poético-filosófico, para dizer que enxerga pelo olhar das estrelas, olhar radiante, que foge à pequenez do olhar temporal. Segundo Iser, *a constante mudança de perspectiva fragmenta o texto em uma estrutura de protensão e retenção, com expectação e memória, dessa maneira projetando-se uma sobre a outra* (Iser, 1980:135). O leitor de repente sente-se num emaranhado de imagens, fios narrativos, vozes que trazem essa dimensão lírica, diria heróica, da existência vivida no limite do aniquilamento.

A relação entre lírica e subjetividade abre possibilidades à realização de uma identidade na esfera autoral promovendo entendimentos do ser que se configura no espaço narrativo, como potência de realização e propulsão do imaginário delineando aberturas e motivações no ato de recuperação estética pelo leitor, co-participante do ato de criação. De acordo com Foucault, desde Mallarmé, a literatura busca a realização da linguagem em seu ser mesmo (Foucault, 2002b:112). A linguagem a partir de então tenta escapar ao paradigma sujeito/objeto, em que o primeiro arbitrava o entendimento e nomeação dos fenômenos da vida. A linguagem, como insinua-se em Mallarmé, desloca a intencionalidade autoral e conquista a liberdade do jogo, enredamento de surpresas que brotam no fluxo da escritura, articulando dizibilidades insuspeitadas, ao sabor de ritmos e coloridos que parecem embalar o ato do poeta pensar e re-apresentar a vida.

A escrita de Osório Alves de Castro faz esse percurso delicado, tangenciando a fronteira entre a história ribeirinha e do país em seu todo. Realiza, ao criar esse mundo nebuloso buscando a claridade em focos inusitados sobre o espaço-mundo, o giro em torno da coisa, como fala Lévinas em sua leitura de Husserl (Lévinas,1967:37-8), de modo a revelar perspectivas outras. Podemos observar as imagens de que o autor se utiliza em *Porto Calendário* para falar da truculência e da falta de lei como cultura historicamente alicerçada na vida do Vale do São Francisco:

> – Traga um 44 para ele.
> Pegando a arma Orindo sentiu uma repulsa interior, mas a indecisão e o medo acabaram por dominá-lo. Doutor Joãozinho estendeu-lhe a mão fofa e morna como um pão-de-ló saído do forno. Na outra mão, o cano frio da arma fazia subir até sua consciência a acomodação. Não queria mas consentia. Era

> bem melhor que a zinga da barca do Capitão Antão. (Castro, 1961:249)

O narrador traz a cena perante nossos olhos. Ele nada explica. Mostra-nos a injustiça e a truculência que coloca o personagem entre o regime forçado do ofício de remeiro e a vida mais "confortável" na órbita de um chefe como matador e escudo humano. O dado histórico fica em segundo plano. Importa o procedimento, o jogo de sinestesias que escancara as possibilidades interpretativas. A economia da imagem permite dizer muito com pouco esforço. A passagem renderia um bom ensaio que talvez não fosse tão convincente em representar a situação paradoxal do homem "livre" do período colonial, comprimido entre os opostos de não ser senhor nem escravo. Na imagem acima, o frio dos embargos éticos contrabalança e perde para o afeto morno daquele que traz o personagem para a sua órbita aconchegante, redundando em pertencimento e territorialidade. O morno da mão fofa pode representar o reencontro com as origens comunitárias da espécie. Num outro pólo dessa entrega e ato inaugural vemos o rompimento da interdição cristã: "não matarás". Observa-se o dilema do homem perdido entre ser-ninguém, vagando sem dono e identidade, e o seu ajustamento ao figurino que o contexto social lhe reserva. O ser-jagunço guarda no coração sensível do personagem o frio do metal que manipula como mensageiro e artesão da eternidade.

A escritura de Osório resulta dessa imersão do eu na substância trabalhada, brotando com uma naturalidade somente rasurada pelas incursões sócio-históricas mais explícitas a estabelecer fronteiras, embora incertas, entre o mundo referencial e o mundo narrado, avisando ao leitor atento que nada é gratuito, que ele não se perca em fantasias.

Os narradores de Osório apresentam, por vezes, imagens intraduzíveis, como "*a saudade de certos sonhos que nos acordam para sempre.*" (Castro, 1978:66). Brindam-nos com verdadeiras jóias da arte de narrar poeticamente, afigurando a supremacia do procedimento sobre a idéia, o que resulta numa profusão de sentidos não muito comum na literatura romanesca. A linguagem em Osório seria o que Artaud chama, segundo Foucault, de "violência plástica do choque", "remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne;" e que Roussel, ainda

segundo Foucault, entende como “pulverizada por um acaso sistematicamente manejado”, e que “conta indefinidamente a repetição da morte e o enigma das origens desdobradas” (Machado, 2001:112 *apud* Foucault, 1966:395). Ela afirma-se enquanto ser, como chave dessa busca das origens, confrontando o destino inevitável, tentando enquanto arcabouço de existencialidade confrontar esquemas sedimentados de dizibilidade que aprisionam o ser. A linguagem assim entendida apresenta-se como “experiência”, no sentido que Foucault preconiza como ultrapassagem dos opostos interioridade/exterioridade, sujeito/objeto (Machado, 2001:113), para afirmar-se como ser em processo, realizando-se de forma autônoma. Em sua liberdade artística, abala estruturas, abrindo possibilidades outras de ser.

O texto de Osório constitui-se assim num aprendizado. Simboliza a tentativa de afirmação do homem em seu universo. Saltam aos olhos as estratégias de composição que chamamos bamboleante, com seu gingado de sentidos, numa multiplicidade e simultaneidade que se contrapõe ao relato clássico, linear. Levados pela busca de conhecimento do mundo, os narradores osorianos, suas personagens e o leitor estão susceptíveis a uma identidade construída a muitas vozes, se concluirmos pelas miríades de vozes que compõem nosso estado de ser e estar no mundo.

Podemos observar que Osório constrói seu espaço de cintilações, para que possamos sonhar acordados, olhar as estrelas que nos colocam em nosso devido lugar de seres titubeantes a beira do nada. “...*Os rapazes da Tia Gatona, desde o menino Orindo do finado João Imaginário, reunido entre os outros, querendo fugir, passarinho preso na acusação de não ser ninguém.*” (Castro, 1961:172). A passagem flagra o momento em que um grupo de jovens se prepara para fugir do sertão do São Francisco, rumo à fronteira cafeeira do interior paulista. Devido ao fenômeno da migração, intensificado nas últimas décadas do século XIX, os coronéis da região passaram a proibir tal prática, punindo severamente aqueles que tentassem escapar.

O material de que se serve o autor oscila entre o acontecimento vivido individual ou coletivamente e o que foi incorporado pela memória da coletividade ribeirinha, em suas intermediações de ordem histórica, dos mitos e da cultura. Daí resulta todo um jogo de intensidades na ordem das

sensibilidades marcadas pelo fluxo afetivo que vai definir o grau de fixação ou apagamento da experiência.

O processo de construção da memória resvala, pois, nessa fronteira entre o vivido ou pressentido, permeado por, e em permanente diálogo com, um aprendizado cultural que engloba vivências e narrativas da coletividade (sejam histórias, mitos, experiências dos antepassados, discurso histórico). Esses elementos vão formar o repertório sobre o qual vai dar-se a ação criativa. Aí interfere a figura do imaginário articulando todas essas instâncias na construção do objeto estético, convertendo a totalidade da experiência em imagens literárias, de viés eminentemente poético. Para Gilbert Durand, "a memória, permitindo voltar ao passado, autoriza em parte a reparação dos ultrajes do tempo. A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação." (Durand, 2002:402). A postura assumida pelo "herói" Orindo que deixara sua terra natal na adolescência, para aí retornar adulto como enviado do Governo, tendo a missão de apaziguar os coronéis em constantes guerras, caminha nesse sentido de uma reparação. Ele, o neto da negra Marta, tida como feiticeira, assume uma atitude benevolente, de compreensão dos excessos desses homens rústicos, na verdade crianças sonhadoras sob a máscara de coronéis temíveis. Esses relatos alcançam elevada tensão lírica e filosófica, extrapolando para a compreensão universal do homem. Ainda segundo Durand, a infância é "o arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte" que mesmo em seu infortúnio não se subtrai ao encantamento do fantástico. "A nostalgia da experiência infantil é consubstancial à nostalgia do ser", um ser integral que não se dá conta das fissuras e possibilidades de deixar de ser, diante da morte. A infância seria a presentificação do ser *anestético*, pois em sua despreocupação não necessita de recorrer à arte. Suas recordações "são de imediato obra de arte." (Durand, 2002:402). O narrador afirma-se como confluência da criança com o autor adulto, agenciado pelo espírito atemporal do ser jovem que olha a vida pela via fantástica, trazendo em si o espírito brincalhão que deforma as imagens, para transformar a agonia em beleza.

A memória em Osório assume um caráter onírico ou de devaneio. A atmosfera parece envolta em sombras e a vida se torna insustentável. A luz do dia parece não penetrar nos ambientes, mesmo em se achando as

personagens em plena luz do tórrido semi-árido. Isso parece simbolizar a noite em que vivem os homens. Crianças morrem prematuramente, os animais definham, não vingam os seus frutos. Coronéis enriquecem inescrupulosamente mas, como que tocados pela maldição, não conseguem gerar herdeiros do seu poder e riqueza. O mundo nas narrativas osorianas é apresentado como um sorvedouro de almas e ilusões. É uma espécie de delírio dos narradores, como se não bastasse a condição delirante da própria linguagem, na idéia de Foucault, resultado do "vazio" em que se constitui, "estrutura infundada e infundável", como assinala Ítalo Tronca, em sua leitura daquele pensador (Tronca, 2004:130). Entretanto, o delírio nas narrativas se institui como presença, nas possibilidades de um mundo virtual, não inocente, marcado por um objetivo ideológico: alertar o leitor, no sentido de que possa romper com a continuidade da injustiça e suplantar o vazio da existência, a cargo das categorias fixas que a "ética" dos possuidores apresenta como inescapáveis.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Durval M. *A Invenção do Nordeste e outras artes.* São Paulo: Cortez Editora, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos.* São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski.* Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

BOOTH, Wayne C.. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago University Press, 1983.

BOUCHARD, Gérard. Identité collective et sentiment national dans le nouveau monde. Pour une histoire comparée des collectivités neuves et cultures fondatrices. *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques.* Org. Andrés Bernard e Zila Bernd. Montréal: Éditions Nota Bene, 1999.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas. I – A Linguagem.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas. II – O Pensamento Mítico.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASTRO, O. A.. *Porto Calendário*. São Paulo: Símbolo, 1961.

CASTRO, Osório Alves. *Maria fecha a porta prau boi não te pegar.* São Paulo: Símbolo, 1978.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia.* São Paulo: Editora 34, vol. 1, 1995; vol. 2, 1997; vol. 3, 1996; vol. 4, 1997; vol. 5, 1997.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.
FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas.* São Paulo, Martins Fontes, 2002b.

GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia.* Lisboa: Relógio-D'Água Editores, 1996.

GIL, José. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence.* Stanford: Stanford University Press, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Petrópolis, Editora Vozes: 2005, Parte I e II.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

JUNG, Carl G.. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Barcelona: Liberduplex, 1978.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance.* São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2000.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. *O homem e a gente.* Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1973.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento.* Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito.* Tradução e org. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

TRONCA, Ítalo. Foucault, a doença e a linguagem delirante da memória. In *MEMÓRIA E (RES) SENTIMENTO. Indagações sobre uma questão sensível.* Bresciani e Naxara (orgs.). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

OJÓ ORÚKO: UM REENCONTRO COM A ACESTRALIDADE NEGRA

Magnaldo Oliveira dos Santos[171]

RESUMO

Essa pesquisa tem como tema *Ojó Orúko*: um reencontro com a ancestralidade negra. Os objetivos gerais são: evidenciar a relevância do *Ojó Orúko* para o reencontro com a ancestralidade negra e destacar a língua *yorùbá* como estruturante de instituições, tradições e memórias das comunidades-terreiro *nàgó/kétu*. Os específicos: perceber as relações simbólicas possíveis entre *Ojó Orúko*, ancestralidade e identidade africano-brasileira; revelar a *arkhé* do povo *yorùbá* e as comunidades-terreiro *nàgó/kétu* como territórios complexos e dinâmicos de reelaborações de cultura, tradições e memórias do povo negro; anunciar a língua *yorùbá* como princípio dinâmico e estruturante de instituições, tradições, memórias das comunidades-terreiro *nàgó/kétu* e contrastar o paradigma de educação eurocêntrico e a concepção de educação pluricultural geridas nas comunidades-terreiro. Como questão relevante, busca-se conhecer: Qual a relevância do *Ojó Orúko* para o reencontro com a ancestralidade negra? Quanto à metodologia, optou-se pela abordagem qualitativa, revisão bibliográfica e pesquisa de campo de inspiração etnográfica. A técnica foi Entrevista Narrativa, fundamentada na metodologia da História Oral Temática. O *lócus*, a Comunalidade *Ilé Àse Òpó Àfònjá* e os participantes, os iniciados na tradição nagô/ketu, dessa comunalidade, totalizando 06 entrevistados.

Palavras-chaves: *Ojó Orúko/* língua *yorùbá*; comunalidades; ancestralidade

ABSTRACT

This research has as its theme *Ojó Orúko*: a reunion with black ancestry. The general objectives are: to highlight the relevance of *Ojó Orúko* for the reunion with black ancestry and highlight the Yoruban language as structuring of institutions, traditions and memories of the community-yard *Nàgó/Kétu*. Specifics: understand the possible symbolic relations between *Ojó Orúko*, ancestry and African-Brazilian identity, revealing the Yoruban arkhe the people and communities-yard *Nàgó/Kétu* as complex and dynamic areas of reworkings of culture, traditions and memories of black people; announce the Yoruban language as a structuring principle and dynamic institutions, traditions, memories of the communities-yard *Nàgó/Kétu* and contrast the Eurocentric paradigm of education and design education in multicultural communities-yard run. As a relevant issue, we seek to know: What is the relevance of *Ojó Orúko* for the reunion with black ancestry? Regarding methodology, we chose the qualitative approach, literature review and field research of ethnographic inspiration. The interview technique was narrative, based on the methodology of thematic oral history. The locus, the

[171]Mestrando em Educação e Contemporaneidade pela Universidade Estadual da Bahia – UNEB; Pesquisador do Programa Descolonização e Educação – PRODESE; Especialista em História e Cultura africana e afro-brasileira pela Fundação Visconde de Cairu; Especialista em Consciência e Educação pela Fundação Ocidemnte - ISEO; Professor de Língua e Civilização *yorùbá* em cursos de extensão da UNEB (2001/2002), UFBA (1998/2002) e Fundação Gregório de Mattos (2002/2003); Consultor pela Secretaria Municipal de Educação de Salvador (SMEC) em Africanidades e Lei 10.639/03. Professor Convidado da Faculdade D. Pedro II na disciplina História e Cultura Africana no Curso de Pedagogia (de 2006.1 a 2011.1) magno.ssa.ba@gmail.com.

commonality Ilé Àse Òpó Àfònjá and participants, the tradition started in *Nàgó/Kétu* , this commonality, totaling 06 respondents.

Keywords: *Ojó Orúko* / Yoruban language; commonalities; ancestry

Este artigo é parte do trabalho de pesquisa por mim desenvolvido e intitulado *Ojó Orúko*: um reencontro com a ancestralidade negra, para compor a dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade – PPGEDC, Linha de Pesquisa 1 – Processos Civilizatórios, Educação, Memória e Pluralidade Cultural, pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus I - Salvador.

Semelhante a dissertação, iniciamos o artigo fazendo um prazeroso convite para entrarmos na *Igbò Mimo* (Floresta Sagrada), com uma atitude de aprendizes em relação aos *awo* (mistérios) que em suas matas se escondem, de escuta às vozes e os silêncios, linguagens e sons que cantam e nos encantam e de respeito a tudo visível e invisível que nela residem. Então, pedimos *ago l'òna e*[172]! (licença nos caminhos) a *Òpe*, *Ire*, *Awùn*, *Dòdo* e *Ìrókò* (árvores ancestrais), a *Òsányìn* (senhor das folhas), *Ode* (o caçador) e aos *Ìwin igbó*[173] (seres encantados da floresta) para trilharmos por esses desafiadores caminhos, de novas aprendizagens, novas descobertas e autodescobertas.

Nossa entrada na floresta começa, passo a passo, orientando-se através da origem dos *orúko* (nome). Eles compõem o repertório de histórias da *arkhé* (origens) e da *àsà* (tradições) do povo *yorùbá,* que nossos mais velhos nas comunidades-terreiro costumavam nos contar.

Tal trabalho justifica-se pelo fato de trazer para o centro das discussões, dentro e fora da Academia, a reinvindicação da ancestralidade como processo relevante na construção, afirmação e (re) afirmação da identidade, em nosso caso específico das populações africano-brasileiras, contrapondo-se às diversas teorias que são elaboradas no sentido de negar ancestralidade como referencial de identidade na contemporaneidade.

---

[172] Na língua yorùbá existe o sinal sub-segmental, isto é, embaixo das vogais / o /, /e / e da consoante / s /, representados por [.], ['] ou [-]. Quando ele vem sob essas vogais, indica que elas são pronunciadas com sons abertos /c/ /e /, como em porta e café. Quando vem sob a letra / s /, indica que ela deve ser pronunciada com o som de [x] ou de [ch], a exemplo de chuva e xale.

[173] Os vocábulos da língua *yorùbá* e da língua *gbe*, entre outras, pertencem à família *Kwa*. Não sofrem flexões de número, grau ou gênero, semelhante à língua portuguesa. Para fazê-las, dependendo de cada situação, usa-se afixos (prefixos, infixos, sufixos). Uma das situações mais comum é empregar o prefixo *àwon* (os ou as) para se construir o plural. Permanecendo, assim o radical invariável. SANTOS, Magno. Curso de Língua e Civilização *Yorùbá*. Salvador: CEPAIA – UNEB, 2001/2002.

O presente texto se configura ainda como um pequeno recorte dentro da grandiosidade de anúncio da *episteme* do *continuum* civilizatório negro-africano. A partir de minha vivência, "da porteira para dentro" (MÃE SENHORA *ÒSUN MUIWA,* 1942/1967), ou seja, indivíduo pertencente às tradições religiosas de nação *nàgó*, parte constituinte, do universo das religiões de matrizes africanas e, "da porteira para fora", como sujeito e pesquisador busco, como objetivo principal, evidenciar as comunidades-terreiro como territórios sagrados de elaborações e afirmações de valores culturais-civilizatórios africano-brasileiros.

As Comunalidade Negras são entendidas aqui, então, como territorialidades que transcendem as localidades onde as mesmas estão inseridas, e se projetam para além dos limites impostos pela geografia, alcançando espaços de amplitudes mundiais, para anunciar seus princípios e força que dão coesão, continuidade aos legados artísticos, filosóficos, religiosos, científicos, bem como linguagens que constituem traços particulares e peculiares de culturas e identidades de seus descendentes em todo o mundo.

Não é objetivo deste trabalho, descrever os fundamentos da cerimônia do *Ojó Orúko* como celebração litúrgica, muito menos, devassar o *òrò-awo* (os ritos do mistério) que envolvem o mundo do sagrado, que devem ficar resguardados àqueles (as) que são iniciados (as) nas religiões de matrizes africanas e que já tenham o tempo de vivência, pelo menos o mínimo necessário, exigidos por nossas tradições.

Discorremos, apenas, sobre aquilo que é permitido ser revelado aos *ògberì* (os não iniciados nos mistérios de nossas tradições), sempre que precisarmos tangenciar a dimensão dos assuntos velados, ante a necessidade de bem nos posicionarmos e ao nosso leitor, evitando, desse modo, dúvidas, ambigüidades ou visões enviesadas.

Tentando situar nosso leitor na imensidão e complexidade da floresta, discorrendo sobre o que é *Ojó Orúko*, sem corremos o risco de ficarmos na superfície, dizemos que etimologicamente é uma expressão oriunda da língua *yorùbá*, que significa "O Dia do Nome". Seus significados e suas representações não se reduzem somente a isso. Ele carrega consigo significados profundos, simbolismos e representações polissêmicas complexas que não são tão fáceis de serem traduzidas, nem explicadas plenamente

através dos signos lingüísticos. Nem tão pouco pela dimensão cognoscível do cérebro, mas, somente, inteligível num nível mais profundo, *orí inú* (o ser interno) que diz respeito aos sentimentos, sensações e as memórias ulteriores, onde e quando se dá o reencontro. A experiência do *religare*, re-liação aos nossos ancestres, comuns e sagrados, às suas histórias seculares e míticas, aos seus legados materiais e imateriais fazem com que, dessa forma, o (a) recém-iniciado (a) alcance uma dimensão mais ampla de conhecimento sobre si mesmo (a), com sua alteridade afirmada, como também a partir das vivências, possa reafirmá-la, orgulhoso de si, por saber quem é qual sua origem, sua pertença e o reencontro do seu lugar no mundo.

A "bacia semântica" de *Ojó Orúko* transborda de sentidos e conotações que vão para muito além da tradução do termo, apenas, como "O Dia do Nome". Ele carrega consigo sentimentos, conhecimentos, sabedorias, tradições e crenças que atravessaram não só os continentes, através dos mares, mas, também os tempos das histórias de milenares civilizações.

Ressaltamos aqui que a transmissão oral é um fator preponderante para as sociedades negro-africanas, por conceberem força, poder, sentido/significado e sacralidade que a palavra falada carrega consigo. Destacamos ainda que foi, preponderantemente, através da transmissão oral que diversas sociedades negro-africanas nos possibilitaram conhecer suas histórias, seus legados civilizatórios, suas religiosidades, etc, enfim, suas alteridades.

Ojó Orúko, aqui, é proposto como uma possibilidade de enfrentar esses desafios, reafirmando nossos nomes africanos, os valores, tradições, memórias e grupos de pertença dos povos negros no Brasil. Ele serve de referência de identidades culturais e religiosas, entre outros significados e representações, para as gerações anteriores e as atuais também, não apenas nos espaços formais de ensino, mas em toda sociedade civil brasileira.

Evidenciamos, de imediato, um, entre tantos outros aspectos que revelam a importância do *Ojó Orúko* que é o fato dele referir-se ao nome. Por ser carregado de sentidos, o nome tem grande relevância, em toda e qualquer cultura.

Para os povos tradicionais negro-africanos, o *orúko* (nome africano), além, de carregar significados, assume também funções peculiares no "seio"

de suas sociedades, como entidade portadora de identidades culturais, referenciais ancestrais e de suas alteridades.

Para seus descendentes, fora da África, o *orúko*, para além das representações acima citadas, assumiu também significativa importância na demarcação e afirmação das referências de si e de suas memórias, frente à ideologia etnocêntrica/escravista/racista/genocida, esteio da política perversa de embranquecimento, ainda em vigor, que tem como objetivo, a negação, exclusão e massacre da alteridade negra, que aqui no Brasil, no seu período escravista, ao lado da desumanização e das atrocidades da escravidão, adotou também como estratégias iniciais, as tentativas de apagamento dos seus *orúko* (nomes africanos), através dos batismos cristãos, que representavam a negação da personalidade independente do negro, separação das famílias, proibição das manifestações de fé, etc.

A despeito de todos os esforços despendidos para tal intento, nossa fé e nosso *orúko*, no Brasil, se afirmou e vêm se reafirmado através do *Ojó Orúko* propalado "da porteira para dentro" em nossas comunidades-terreiro e "da porteira para fora" através do nosso diário e constante transitar na sociedade civil.

Tanto para os povos *yorùbá* como para aqueles que também compartilham valores culturais semelhantes aos seus, conhecidos como povos tradicionais da África niger-congolesa, resguardando aqui a alteridade de cada um deles, *dárúko* (dar nomes) às crianças é algo bastante criterioso, cercado de muita seriedade e procedimentos que visam fazer as escolhas mais acertadamente, em relação às suas visões de mundo. Nestas sociedades o *orúko* tem força e poder que podem influenciar ou alterar o comportamento, o caráter e até mesmo o destino da criança, durante toda sua vida ou uma parte dela. *Orúko odára* (nomes bons) trarão boas influências para aqueles que são chamados. *Orúko sàìdára* (nomes ruins) ou não bem escolhidos, não trarão boa sorte, bons caminhos ou boa índole para o seu dono. Por isso, na tradição *yorùbá* não se dá nomes às crianças, apenas porque sejam bonitos, sonoros ou por sugestão de vizinhos e amigos.

Todo *orúko* sem exceção, traz consigo simbologias que nos permitem, através, delas, resgatar e reafirmar informações, tradições, memórias, identidades, não somente a respeito das crianças (identidades individuais),

mas, também de suas famílias, seus grupos de pertença (identidades coletivas), tanto no aspecto social, como na dimensão do sagrado, sendo, portanto, continuidade de fatos e pessoas que os antecederam, ponto de convergência de onde se reiniciou uma história, ao tempo que novas se comutam e concomitantemente se desenrolam, a partir das novas vidas que ora surgem, e que, dessa forma, esses legados não correm riscos de serem esquecidos, apagados, silenciados ou mesmo deturpados.

Para a tradição *yorùbá*, a escolha do *orúko*, entre outros aspectos, leva em conta, principalmente, as circunstâncias do nascimento, gestação, lugar de nascimento da criança, se essa é o primeiro filho, se é menino ou menina, as condições atmosféricas no momento do nascimento da criança, a tradição da família, sua posição social, o *Òrìsà* que esta cultua, entre outros aspectos.

Trazemos aqui alguns *orúko* e seus significados para que possamos entender melhor a importância desse legado, assim, como seu significado simbólico. Os *orúko*, abaixo, levam em conta as circunstâncias externas ao nascimento da criança. *Àbídémi* – nasceu na chegada do pai; *Àbíòna* – nasceu no caminho; *Àbíké* – nasceu para acariciar (para menina); *Àdélékè* – a coroa triunfal (para menino); *Àwódolá* – o culto tem honra; *Bíjidé* – nasceu no dia muito chuvoso; *Bíodun* – nasceu no fim do ano, dentre outros.

Os *orúko* que se seguem levam em conta as circunstâncias internas ao nascimento e/ou sinais, marcas ou outros aspectos das crianças. *Oke* – nasceu enrolado na bolsa amniótica; *Ìgè* – nasceu com os pés primeiro; *Àjàyí* – nasceu com o rosto para a terra; *Òjó* – nasceu com o cordão umbilical em volta do pescoço (para menino); *Àìná* – o que nasceu com o cordão umbilical em volta do pescoço (para menina) e assim, outros e outros de uma lista interminável.

Além das *ìdárúko* (nomeações) das crianças inseridas nas situações anteriormente descritas, temos também os casos especiais, que dizem respeito aos nascimentos dos *tundé* ou *tunbí ou jìdé* (ancestrais retornados), os *ìbéji* (nascimento de crianças gêmeas) e os chamados *àbíkú*, que são crianças que nascem mortos, morrem no parto ou levam pouco tempo, após o parto, para morrerem. As crianças, consideradas *àbíkú*, renascem e morrem, ciclicamente, num círculo interminável, trazendo muito sofrimento a seus pais e a toda coletividade.

Há na sociedade tradicional *yorùbá* crianças que recebem seus *orúko* de modo peculiar, pois, estas crianças ao nasceram são reconhecidas como ancestrais retornados àquela família, à cidade ou reino. Elas representam o retorno de um pai ou mãe, de um avô ou avó, tio ou tia, ou mesmo um parente falecido em um tempo mais remoto que após vários ciclos de gerações, resolveu retornar. Quando isso ocorre essas crianças recebem os *orúko* de *Bàbátundé* que significa o pai retornou, quando menino, *Ìyètunde* ou *Yètundé* que significa a mãe retornou, quando menina, ou recebem o nome de acordo com o *Òrìsà* ao qual seu ancestral ou sua família era consagrado e/ou cultuava. Assim, temos *Fátunbí - Ifá* fez nascer de novo, *Ògúntunbílé – Ògún* fez renascer em casa, *Odetunbí* – O caçador fez renascer, entre outros.

O nascimento de gêmeos é considerado um acontecimento especial. Essas crianças recebem *orúko* específicos, que levam em conta também à ordem do nascimento. Outro aspecto importante a ser destacado é que independentemente da cidade ou Estado, onde nasçam elas pertencerão ao *Òrìsà Ìbéji* (Orixá gêmeo), *Òrìsà* criança que rege seus caminhos, não obstante a tradição de *Òrìsà* da família. É interessante dizer que em terras africanas, diferentemente do Brasil e em outros lugares das Américas, somente eles pertencem ao *Òrìsà Ìbéji*, como também para eles são iniciados. Essas crianças além de receberem esses *orúko* especiais, recebem também *orúko* que remetem à história, status social e tradição de suas famílias.

O *orúko Táwíwò* é dado ao primeiro gêmeo que nasce. Significa aquele que veio olhar o mundo e dizer, através, do choro ao seu irmão que o mundo é bom ou ruim e se ele deve nascer ou não. *Kéhìndé* - corresponde ao *orúko* do segundo gêmeo e significa aquele que veio depois. *Ìdòwú* – é o terceiro dos gêmeos ou o primeiro filho do sexo masculino ao nascer em uma família depois dos dois primeiros gêmeos. Significa minha semente aumentou. *Àlàbá* – é a terceira criança, do sexo feminino, ao nascer no parto de trigêmeos ou a primeira menina ao nascer após os gêmeos. Significa aquela que nasceu junto aos irmãos mais velhos. *Ìdogbe* – é a segunda criança, do sexo masculino, nascida na família após os gêmeos. Significa mais uma semente chegou.

A tradição cultural *yorùbá* diz que se uma mulher dá luz a várias crianças nati-mortas, que morrem logo ao nascerem, ou morrem em tenra idade, ela na verdade dá luz às mesmas crianças com várias aparições no mundo por um

breve período, retornando ao mundo dos mortos o *Òrun* (o Céu) para novamente voltar ao mundo dos vivos *Àiyé* (a Terra), dando continuidade a este ciclo interminável, trazendo sofrimentos, dores e perdas para a mãe e para toda família. Essa mulher é, então, chamada de *Awomowu*, ou seja, aquela que traz os filhos ao mundo para a morte. As crianças que geram este ciclo de dor e perdas intermináveis são chamadas de *Àbíkú* que significa aquela (s) criança (s) que nasce (m) para imediatamente morrer (em). Elas são batizadas com *orúko* especiais na tentativa de persuadi-los e assim, fazê-los permanecer no mundo por muito mais tempo, interrompendo, esse doloroso ciclo. Isso quase sempre não funciona, necessitando que se realize *ebo*, oferendas especiais, para o (s) *Àbíkú* permanecerem vivos neste mundo. A tradição também nos revela que essas crianças fazem pactos entre elas mesmas ou com o *Oníbodé* (Guardião do Portal) antes de virem ao mundo dos vivos, estipulando o tempo que pretendem permanecer na Terra, o que farão, a quem deverão encontrar e que outra ou outras crianças devem levar.

Esse é um assunto que os povos *yorùbá* não gostam de naturalmente comentá-lo entre si, muito menos, com aqueles que não fazem parte das suas tradições, pois traz muita dor e pesar, além de não se falar também das implicações religiosas que envolvem o tema. Sempre que puderem, evitarão comentá-lo. Os *orúko* que lhes são colocados traduzem bem tal situação e intento: *Àiyélaagbe* – não parta não se vá deste mundo; *Akísàtan* – não parta mais; *Àkújì* – aquele que está morto desperta; *Àpàrà* – não fique indo e voltando; *Ayòrunbò* – vá ao céu, mas, volte.

Ojó Orúko é ainda a cerimônia de conclusão dos ritos de passagens do (a) *ìyàwó* (recém iniciado (a)) na religião de tradição dos *Òrìsà*. Para se chegar até a cerimônia do *Ojó Orúko*, a pessoa é escolhida e indicada pelo seu próprio *Òrìisà.* Ela consciente ou não dessa escolha e indicação, aceita voluntariamente e/ou por outras razões como, saúde físico-mental, problemas financeiros, etc.. Após, ter sido aceita, em uma comunidade-terreiro, por escolha de seu *Òrìsà*, ou mesmo de sua afinidade, passa por um período de vivências e adaptações como *abíyan*, que literalmente quer dizer pessoa não nascida na tradição, período esse, que varia de acordo com a indicação do *Òrìsà* da *Ìyàlírìsà* ou do *Bàbálórìsà* da comunidade-terreiro, em concordância com o *Òrìsà* do (a) candidato (a) aspirante, ou de acordo com a urgência de

sua situação/condição, até o momento de sua iniciação, para então, chegar ao dia do seu *orúko*.

Na noite propriamente dita, da cerimônia do *Ojó Orúko* o (a) *Ìyàwó* realiza três significativas saídas: na primeira, ele (a) apresenta-se ao público vestido (a) de morim branco, fazendo uma alusão a *Òsààlà*, pai dos *Òrìsà* e o criador dos seres humanos, *Òrìsà funfun* (Orixá da brancura como princípio criador, senhor da paz, da simplicidade e da pureza), entre outras representações. Esta saída simboliza o presente que se encontra e se religa com o passado; Na segunda saída, suas vestes são trocadas, geralmente, por outras também brancas, representando o transito exitoso da aceitação e proteção de *Òsààlà* para o *Òrìsà* dono da *orí* (cabeça) do (a) *Ìyàwó*. Essa saída simboliza o presente em sua potencialidade de mudança e a terceira e última saída o (a) *Ìyàwó* se apresenta com as vestes e instrumentos escolhidos por seu próprio *Òrìsà*, cuja, cores e formas variam de acordo com a vontade e as características de cada um deles. Esta é, das três, a saída mais importante, um momento especial, pois, é nela que o *Òrìsà* grita, através de seu/sua *ìyàwó*, seu *orúko*, afirmando-se, a partir de então, no *àiyé* (mundo material) e na *ègbé* (comunidade), reafirmando o êxito de todo o processo daquela *ìgbèrè* (iniciação) até aquele instante. Essa saída simboliza o presente que, investido do passado, se projeta para o futuro.

O *Ojó Orúko* se concretiza de fato na última, das três saídas do (a) *ìyàwó* no dia da finalização de sua *ìgbèrè* (rito de iniciação), momento no qual o (a) *ìyàwó*, em estado de transe, ou seja, já tomado (a) pela energia do *Òrìsà* para o qual ele (a) foi iniciado (a), cercado (a), cuidadosamente por pessoas devidamente preparadas, ao ser interrogado, pronuncia seu *Orúko*.

Preservado aqui aquilo que deve ficar resguardado às nossas comunidades-terreiro, o *Orúko* do (a) *ìyàwó*, no Brasil, não é dado pelo (a) *Bàbálórìsà/Ìyàlórìsà* ou quaisquer outros membros da comunidade-terreiro, participantes diretos ou não, dos procedimentos específicos e velados apenas aos poucos membros designados e/ou permitidos pelos *Òrìsà* do (a) *Bàbálórìsà/Ìyàlórìsà,* do (a) iniciado (a), mas, sim pelo *Òrìsà* guardião do *Orí* (cabeça) do (a) próprio (a) iniciado (a) para o qual esse (a) é consagrado (a), razão pela qual recebe esse *orúko*, que ao ser perguntado (a), o proclama através de sua *enu* (boca).

Ojó Orúko como uma instituição de afirmação e renovação de memórias e valores negro-africanos é, no Brasil, a que mais, significativamente, propicia o reencontro simbólico com a ancestralidade negra, uma vez que as demais cerimônias só ocorrem no continente africano.

O *Ojó Orúko* também é territorialidade de reafirmação de identidade/alteridade negra no Brasil na medida em que lhes proporciona a possibilidade de vivenciar de maneira concreta sua dinâmica civilizatória, recebida dos ancestrais que para cá a trouxeram em suas memórias e em suas almas, recriando-as, dessa forma, reconstruíam também novas territorialidades. Dinâmica essa que nosso povo negro tem acesso e se apropria mais aprofundadamente a partir do marco iniciático do *Ojó Orúko*, para aqueles de tradição de *Òrìsà*, na proclamação do seu *orúko* que não só lhe assegura o adentrar a essas territorialidades, reintegrando-se as suas singularidades culturais, como também, religando-se as suas origens e aos seus ancestres. Territorialidade, aqui é entendida como espaços materiais e/ou imateriais de recriações das tradições, culturas, religiosidades e *modus vivendi* e *modus operandi* de um povo que concebe a si mesmo, como um grupo coeso, que partilha laços e interesses comuns. “A territorialidade pode ser concebida como os espaços de práticas culturais nas quais se criam mecanismos identitários de representação a partir da memória coletiva, das suas singularidades culturais” (SOUZA; SOUZA, 2000 *apud* RIBEIRO, 2000, p. 22).

O *Ojó Orúko* como rito de passagem em nossas comunidades religiosas, tem sido território de afirmação e (re) afirmação da identidade/alteridade do negro no Brasil, frente, a uma sociedade, inquestionavelmente racista e excludente, marcada pela valorização de uma única forma de alteridade, aquela que representa a sociedade de “valores brancos”, que contínua e insistentemente, é imposta “da porteira para fora”, como padrão de referência em todos os aspectos, ético-estético, sócio-cultural e religioso.

Dessa forma, o *Ojó Orúko*: como rito, africano-brasileiro, que propicia o acesso ao reencontro com nossos ancestrais, também possui aspectos subjetivos que tem implicações histórico-sociais que possibilitam a reafirmação da identidade/alteridade do negro. Não desconhecermos, contudo, que identidade é um processo de construção e reconstrução contínuo e ininterrupto.

O *Ojó Orúko* nos possibilita, ainda, ter a compreensão de quem somos nos permite também reivindicar nossas próprias referências sociais, culturais e religiosas, pois, não passamos a ser mais um sujeito no grupo, mas, um sujeito com uma posição definida, um lugar específico, um nome peculiar e próprio que fala, anuncia a identidade/alteridade de cada um, dentro e fora do seu grupo de pertença.

O *Ojó Orúko* é dinâmica sócio-educativa, de linguagens, de ética, de comportamentos moral e social, de educação ao respeito e reverência aos mais velhos, às alteridades, às singularidades, às diferenças, onde também se ensina e se aprende simultaneamente, e se estrutura identidades.

Ojó Orúko instituição capaz de proporcionar maior entrelaçamento entre o Brasil e o continente africano. Ele nos possibilita o redirecionamento do nosso olhar para o passado de sofrimento escravidão e massacre, ressignificando-o e reelaborando-o, favorecendo-nos enxergar as riquezas das civilizações negro-africanas, tanto lá como aqui em nosso país, reconhecendo nossa identidade/alteridade, no ontem e no hoje nos dois lados do Atlântico.

Ojó Orúko restitui a força e sustenta a coesão do povo negro e seus valores civilizatórios "anunciando-os" em solo brasileiro, nas América e no mundo, traz consigo os símbolos e simbolismos importantes e necessários para afirmações/reafirmações, elaborações/reelaborações da alteridade desse milenar continente. O *Ojó Orúko* como rememoração e repositório de energia mítica, representa as mais diretas manifestações dos povos negros em África no encontro com sua ancestralidade e um marco de significativa relevância para seus descendentes no reencontro com essa ancestralidade negra no Brasil e nas Américas. Esse reencontro se dá também consigo próprio e o projeta para além da escravidão e da semântica estigmatizada de escravos e/ou descendentes de escravos.

O *Orúko* foi e é um dos mais relevantes, *modus vivendi*, suficiente e capaz de proporcionar o reencontro pela identificação e reconhecimento, através, da re-apropriação do nosso *orúko* (nome africano), entre os que foram separados daqueles que na África permaneceram separados também fora dela, de suas famílias e seus grupos de pertença.

Reencontrar-se com a ancestralidade é dizer não, é recusar-se à ideologia do racismo, da negação, da política de embranquecimento e seus

valores excludentes. É entender-se livre, insurgente e nunca subserviente e resignado, tão pouco subalterno, acuado, somente podendo transitar nos entremeios, nas encruzilhadas ou nos entrelugares, mesmo porque, sabemos que as encruzilhadas não são lugares estacionários, mas, sim, de passagens, de fluxos e não de permanência, lugares de ninguém, a não ser de *Èsu*, o grande circulador, o grande comunicador, contudo, nem mesmo ele, permanece estático nelas. Pois, em parceria com *Ògún,* são os senhores das estradas, ò*na*, que apontam caminhos a seguir. São dinamizadores, e propulsores, nada nem ninguém, permanecem parados, imobilizados e fixos, pelo contrário, tudo é constantemente deslocado, impulsionado a prosseguir, a avançar, a tomar direções.

Ojó Orúko é a instituição responsável pela renovação do À*se*, força vital, no plano concreto e sagrado. Por *àse* concebemos ser o poder vital, o princípio de força, as energias estáticas, latentes, dormentes e/ou dinamizadas, despertas, através de princípios e ritos propícios, a exemplo do *ebo* (oferendas de naturezas diversas), que estão contidas em todas as coisas, existentes ou por existir. “O *àse* emana do Ser Supremo, o *Àláse* ou *Olodumare*, sugere algo circular, redondo para tudo conter. O *àse* é uma constelação de forças de poderes diferentes” (LAWAL, 2009). Santos (1986, p. 35) acrescenta que *àse* [...] “É a força que assegura a existência dinâmica que permite o acontecer e o devir. Sem *àse*, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização”.

O *Ojó Orúko* também é responsável pela continuidade e manutenção das Comunidades-terreiro, através, das novas gerações, os (as) *ìyàwó*, que sucedem as gerações predecessoras, uma vez que as gerações mais novas acabam por garantir a continuidade e a sucessão dos mais velhos.

O *Ojó Orúko* como momento de recebimento e proclamação do *orúko*, é o marco de passagem concreto e simbólico, representativo do gestar, nascer e crescer, para a autonomia individual e coletiva do ser negro, tirando-o da invisibilidade, para afirmação/reafirmação de sua identidade/alteridade “da porteira para fora”, e “da porteira para dentro” integra-o ao seu grupo de pertença, assegura-lhe seu lugar dentro dele, sua posição/função que passa a ser por todos conhecida, aceita e respeitada na comunidade-terreiro e em todas as Comunalidade negro-africana.

"Orúko ìyàwó?" é um princípio a partir do qual se dá o reencontro com a ancestralidade, o (a) recém iniciado (a) não mais será apenas, um indivíduo isolado, solitário, e sem referências de si e dos seus, mas, passa a ser sujeito protagonista de sua história com referências negro-identitárias, um ser pertencente e acolhido na coletividade, que, a partir daí, representa e é representado pela *Ègbé* (Comulalidade), pelos laços que lhe são outorgados através de sua ancestralidade. O reencontro com suas origens funde-se com sua identidade individual, as histórias de suas famílias, sua pertença e suas memórias.

Orúko ìyàwó? O que representa esta pergunta do modo como ela é feita? Quando no momento apropriado da cerimônia do *Ojó Orúko*, nos dirigimos ao (a) recém iniciado e fazemo-lo (a) a pergunta acima, seu significado não é apenas o literal "qual é seu nome *ìyàwó*?" mas, evoca seus sentidos simbólicos, que simultaneamente, correspondem o mesmo que interrogá-lo (a) "quem é você e qual a sua origem *ìyàwó*?" Visto que o *orúko* é uma entidade portadora e demarcadora da alteridade dentro e fora do grupo de pertença, o que responde a pergunta "quem é você?" Marcadora de identidade cultural, ao responder à "qual é o seu nome?". E de referência ancestrálica, ao responder "qual é sua origem?"

Então, a pergunta e mais significativamente, a resposta que é dada, reverberando seu *orúko* (nome africano), é a realização efetiva da celebração ao reencontro da nossa *arkhé* (origens) e a certeza de que esse legado e os laços que nos unem à África e a nós, mesmos fora dela, estão vívidos e não sofrerão interrupções nem morrerão. É a garantia de continuidade de nossas tradições, nossas memórias e também de nossa descendência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Ojó Orúko* como uma instituição da língua *yorùbá*, que por sua vez é estruturante das nossas comunidades-terreiro de tradição do culto aos *Òrisà* foi e é sua grande "fonte" radiadora de referência, resistência e afirmação de nosso legado civilizatório, nossa razão de existir e continuar existindo, após a "forçada" ruptura de nosso mundo material e mítico.

A *diasparágmos* ou *diá-bolos* causada pela ambição e crueldade do tráfico de humanos negros, apesar das incalculáveis dores e perdas para nós, na contrapartida, espalhou as sementes dos filhos da África por todo o mundo. A cada ato, procedimento, rememoração, comemoração de nossas religiosidades, nossas línguas, danças, cânticos, ritmos, arte, conhecimento, comportamento, etc., no Brasil e no mundo, *Ifé* é lembrada, comemorada e a cada instante relembrada e rememorada. Foi lá que começou a primeira grande dispersão. Aos séculos da dura e desumana escravidão, não apenas, resistimos e sobrevivemos, fizemos bem mais que isso, nós interagimos, readaptamos, reelaboramos, transformamos, criamos e implantamos, em todos os contextos, tanto o sócio-político, como cultural-religioso, os valores civilizatórios, assim como a *episteme* desse milenar continente, no Brasil, nas Américas e no mundo.

Nesse sentido, o *Ojó Orúko* também representa o reecontro dos filhos de *Ifé* arquetípica, pois, onde quer que exista comunalidades negras, a mãe *Ifé* simbólica, estará presente, não apenas na dimensão inconsciente, mas, sobretudo, na dimensão do sagrado, através, das rememorações de nossas histórias e memórias inaugurais, dos tempos primevos, que nossas comunalidades carregam consigo "da porteira para dentro" que as estruturam e as orientam demarcando nossa territorialidade em qualquer lugar no mundo.

Araújo[174] (1998), em seu trabalho intitulado "A *Chegada Dos Sem Nomes*: *uma reportagem histórica*[175]", nos fornece material suficiente para poder refletirmos sobre tal questão, ao tempo em que, através desse texto, verificamos tudo aquilo que temos até então afirmado. Seu trabalho é bastante pertinente no sentido de nos fazer perceber as circunstâncias e o contexto histórico nos quais os africanos, nele relatados, estavam envolvidos, as condições às quais, foram submetidos e como se davam alguns processos de renomeações dos mesmos por nomes cristãos, escolhidos aleatoriamente para confundir e apagar suas origens e camuflar suas procedências, livrando-se

[174]Ubiratan Castro de Araújo, doutor em História pela Universidade de Paris IV-Sorbonne, Professor Adjunto do IV Departamento de História da Universidade Federal da Bahia – UFBa. Diretor Geral da Fundação Pedro Calmon. Foi Presidente da Fundação Cultural Palmares. Foi Diretor do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO – UFBa. Foi Presidente do Conselho de Desenvolvimento da Comunidade Negra da Secretaria de Justiça e Direitos Humanos da Bahia.

[175] A primeira versão deste trabalho foi comunicada no seminário *Rethinking the African Diáspora: The making of a black Atlantic World in the Bight of Benin and Brazil. Atlanta. April* 17-19. 1998.

também, neste período, das sanções impostas pela proibição do tráfico transatlântico, pela Inglaterra, uma vez que este, já avançava para além do período considerado legal, praticando o tráfico transatlântico na ilegalidade.

Então, parodiando Araújo (1998), quando este trata "A Chegada dos Sem Nomes", ouso tratar do *Ojó Orúko*, que para além de outras representações, ele possibilita a (re) afirmação de nossa identidade africano-brasileira, a reafirmação e manutenção de nossas memórias e a reapropriação do nosso *orúko* (nome africano). Desse modo o *Ojó Orúko* representa, simbolicamente, conforma já apresentado, o que chamo lá de "A Saída dos com Nome", que na verdade é uma importante chegada. Significativo marco de chegada, com vários simbolismos e múltiplas polissemias que tira o negro da imposta "inexistência e invisibilidade", para voltar a ser um indivíduo e sujeito com nome, isto é, com uma origem declarada e conhecida, ou seja, sua ancestralidade negra, seu nome portador de suas referências culturais e míticas ontológicas, que dentre outros aspetos importante rememora também os grandes feitos dos seus antepassados livres, quebrando os estigmas e rompendo para com o estabelecido paralelismo "negro, logo escravo", rememorando também conhecimentos, sabedorias e seus legados civilizatórios, bem como suas elaboradas sociedades político-administrativas organizadas em grandes Impérios, Reinos, Cidades-Estados, com conhecimentos cirúrgicos, matemáticos, arquitetônicos, astronômicos, siderúrgicos, agro-pecuários, etc. (CUNHA JÚNIOR, 2007; SANTOS, 2005). Há também, nesse dia, a reapropriação e o assumir sua identidade que dentre outros aspetos importante faz (re) emergir seus costumes e crenças, ou seja, seu lugar no mundo. O *Ojó Orúko* é a força negro-civilizatória que vem afirmando e reafirmando através dos séculos, tudo aquilo que tentaram nos tirar: solo, identidade, pertença, civilização, ancestralidade e nossa religiosidade.

Por fim, a relevância do *Ojó Orúko* também se afirma como uma cerimônia de rememoração, no sentido de trazer sempre à memória, ativar, evocar, relembrar, através dos mitos, e concomitantemente, uma cerimônia de celebração no sentido de realizar materializar, fazer ser possível, concretizar, através dos ritos propiciatórios, então, os mitos rememoram e os ritos

comemoram, celebram, afirmando e reafirmando a alteridades e os valores materiais e sagrados dos povos negros na África e em todo o mundo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ubiratan Castro de. **A Chegada dos sem nome**: uma reportagem histórica. Seminário *Rethinking the African Diáspora: The making of a black Atlantic World in the Bight of Benin and Brazil*. Atlanta. *April* 17-19. 1998.

CUNHA JR., Henrique. **O etíope**: uma escrita africana. Revista Gráfica. Bauru: UNESP, 2007.

ESPÍRITO SANTO, Maria Bibiana. Mãe Senhora *Òsun Muiwa*. "Da porteira para dentro da porteira para fora". Salvador: *Ilé Àse òpó Àfònjá*, 1942/1967.

LAWAL, Bàbátúdé. Curso de Extensão História, Cultura e Arte Yorubá. Salvador: UNEB, 2009.

SANTOS, Magno. Curso de Língua e Civilização *Yorùbá*. Salvador: CEPAIA – UNEB, 2001/2002.

FERREIRA SANTOS, Marcos. "Ancestralidade e convivência no processo identitário: a dor do espinho e arte da paixão entre Karabá e Kiriku". In: **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal 10.639/03**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade - Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. 236 p. (Coleção Educação para todos).

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: Dinâmica da Civilização Africano-brasileira. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBa: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1995.

_____. **O Rei Nasce aqui-*Oba Biyi***. Educação Pluricultural Africano-Brasileira.Salvador: Fala Nagô, 2007.

_____. **Cultura negra Ideologia do recalque.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

_____. **Do Tronco ao Opa Exin**: memória e dinâmica da tradição africano-brasileira. Salvador-SECNEB, 1993.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. História e Cultura Afro-Brasileira e Africana: África viva e transcendente. In: **Currículos relações e cultura afro-brasileira**. Ministério da Educação. Boletim 20, Outubro de 2006, p. 12-20.

_____. **O Reencantamento do mundo**: perspectivas de análise para a compreensão do nosso tempo. Salvador: UNEB, 2008.

_____. **Ancestralidade, Memória e Continuidade.** Salto para o Futuro, Rio de Janeiro, v. 20, p. 01-15, 2006.

_____. **Agogô**: princípios de Temporalidade. Sementes, SALVADOR, v. 6, 2005.

_____. “Parabolicamará: uma Contra-Linguagem à Pedagogia do Nomos”. **Sementes**, Salvador, v. 4, p. 22-34, 2004.

_____.“Awasojú: dinâmica Existencial das Diversas Contemporaneidades”. **Revista da FAEEBA,** Salvador/Bahia, v. 8, n. 12, p. 45-80, 2000a.

_____. “*Ekó Iwe*: a Comunalidade Africano -Brasileira e o Sistema Oficial de Ensino”. **Revista da Faced**, Salvador, v. 01, 1996.

_____. **ABEBE**: a criação de novos valores na educação. Salvador, 2000.

_____. “Bahia, a Roma Negra: Estratégias Comunitárias e Educação Pluricultural”. **Revista da FAEEBA**, Salvador, nº 13, p. 45-62, jan./junho, 2000.

_____. (Org.). **Pluralidade cultural e educação**. Salvador: Secretaria da Educação do Estado da Bahia : SECNEB, 1996.

_____. (Org.). **Tecendo Contemporaneidades**. Salvador: EDUNEB,2007.

____. **Insurgência negra e a pedagogia do embranquecimento**. Salvador, 1994, 204 ps. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, 1990.

CONSTRUÇÃO EM RUÍNAS: SOBRE AS IMAGENS DO MEDO EM BARROCO TROPICAL

Mahely Barros[176]

Resumo
O penúltimo romance do escritor angolano Agualusa é ambientado numa Luanda futurista (2020) em que a realidade se confunde com o fantástico num labirinto de imagens paradoxais e oximoros, sendo o 'barroco' do título o método de criação dos personagens – por vezes perdidamente lúcidos neste lugar onde 'até o futuro é arcaico'. O presente trabalho se propõe a analisar o romance do ponto de vista do imaginário, revelando aspectos dissimulados pelas diferentes camadas narrativas, a saber, do próprio enredo ou em intertextos como contos africanos. As imagens centrais serão o 'labirinto' e o 'anjo negro'. O anjo é uma figura tradicionalmente relacionada à espiritualidade – como intermediário entre Deus e os homens –, entretanto, no romance ele aparece associado às noites em Luanda, plenas de personagens mergulhados na miséria, de diferentes maneiras, configurando-se, por esta razão como um símbolo síntese da luz e do obscurantismo presentes neste surpreendente espaço. O medo é a condição de sobrevivência desta sociedade do *perder-se*, que se abstém de falar de modo que a palavra sagrada supostamente dita pelos anjos, neste caso, é o silêncio.

Palavras-chave: José Eduardo Agualusa, Imaginário, Barroco tropical.

1. Sob o abismo do amanhã

> *Não me interessa ordenar o caos: o que quero é fazê-lo florir.*
>
> (Mouche Shaba, em entrevista a Malaquias da Palma Chambão, publicada no semanário *O Impoluto*, de 10 de maio de 2008)

Depois de se debruçar sobre o complexo quadro político e cultural de Angola, em período logo após a independência do país em romances tais como *Estação das águas* (1996) e *O Vendedor de Passados* (2004), o escritor José Eduardo Agualusa volta seu olhar sobre o futuro de Luanda em seu penúltimo romance *Barroco tropical* (2009). O ano é 2020 e a cidade é a personificação dos oximoros perseguidos por um dos protagonistas do livro, o escritor Bartolomeu Falcato: "Uma festa. Uma tragédia. Tudo o que pode acontecer acontece aqui. O que não pode acontecer, acontece igualmente. Estamos no século XXI. Estamos lá muito atrás. Estamos mergulhados na luz. Estamos afundados no obscurantismo e na miséria" (AGUALUSA, 2009, p. 89). O título da obra antecipa, por assim dizer, a sua forma. O Barroco como o movimento

[176] Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

pendular dos contrários aparece na linguagem, plena de antinomias, paradoxos, antíteses, na descrição do lugar, na concepção dos personagens, e no fio de Ariadne que nos (des)orienta neste labirinto convertido na figura do anjo negro.

O romance se inicia com uma mulher que cai do céu. Núbia de Matos, misto de ingenuidade e depravação. Ex-Miss Angola, figura entre as 'modelos' que vivem em meio a festas, sexo e drogas, arranjadas pelo *jet set* nacional. Da única vez que avista Bartolomeu, despe-se em pleno vôo para que ele conceba com ela um novo Salvador, respondendo às ordenanças do seu Deus: "Filha, prepara-te. Tu és Núbia, a puta, e és Maria, a pura. Bendito o furor do teu ventre." (AGUALUSA, 2009, p. 15). Falcato está longe de acreditar neste delírio, no entanto, depois da morte de Núbia, recebe ameaças de morte. Suspeita que esteja sendo perseguido pelas confissões que a mulher lhe fizera, de suas relações com o marido da Presidente[177], de como foi drogada e abusada por grandes políticos e empresários de Angola. A modelo estava determinada a denunciar todos que a prostituíram. Convenientemente, cai morta no local de encontro entre Bartolomeu e sua amante. É uma vítima a anunciar o Medo. É também um anjo negro – mais um na coletânea de seres a cercar o personagem.

A partir deste acontecimento insólito, Agualusa traça um painel da sociedade angolana que é uma verdadeira poética do absurdo. Uma menina que se comporta como cão, um ex-sapador que usa uma máscara do Mickey Mouse, um jovem empenhado em construir imensas asas negras para voar. Aparentado com o realismo fantástico e aproveitando o jogo lúdico barroco, o livro se perde em uma profusão de episódios, citações, temas e personalidades. O protagonista, como já se afirmou, é escritor, casado com a psicanalista Bárbara Dulce, pai de três filhas. Quando lhe morre a mais nova, a relação fica abalada pela dor que ele não consegue superar. Resolve sair de Luanda por um tempo. No Rio de Janeiro, (re)encontra a cantora Kianda e tornam-se amantes. *Barroco tropical* é o nome de uma de suas canções (a letra

[177] Núbia, a seguir seu confuso relato, também mantinha relações com a própria Presidente: "- Quando eu era rapaz, costumava comer a senhora Presidente..." (AGUALUSA, 2009, p.16). O fato de ser mulher e rapaz é mais uma da coleção de contradições da jovem.

é de um soneto escrito por Bartolomeu para ela[178]). A narração do livro é partilhada entre os dois. Uma multidão de personagens secundárias gira em torno deles: Sangue Frio, Humberto Chiteculo, Esaú e Jacó, Benigno dos Anjos Negreiros, Lulu Banzo Pombeiro, Mouche Shaba e a Termiteira, Frutuoso Leitão, Ramiro e Myao, Rato Mickey ex-Mestre António Taborda, Halípio Honrado, Mãe Mocinha, Tata Ambroise, Malaquias da Palma Chambão, Embaixador Pascal Adibe, o Medo (e uma de suas variantes, o temor reverencial) e finalmente, São Paulo da Assunção de Luanda.

2. Luanda, a Termiteira e o Labirinto

Bem-vindo à Lua. Entre e deixe a razão lá fora.

(escrito no Aeroporto Internacional de Luanda, p. 89.)

A Luanda de 2020 não é tão distante da que se apresenta no presente pós-guerra. Sua aparente desrealidade é uma questão de grau e de uma distância saudável para enxergar o absurdo. José Eduardo Agualusa, evidentemente tem esta habilidade e se vale do imaginário cultural de Angola para dar contar da realidade histórica do país, onde tradição e modernidade tem uma convivência por vezes turbulenta.

Uma das imagens que ficam da leitura do romance é o edifício Termiteira. Agualusa admite que a Termiteira é uma metáfora para o próprio país[179]. Uma construção que já nasce em ruínas numa terra em que "até o futuro é arcaico" (AGUALUSA, 2009, p. 60). O arranha-céu foi projetado durante a euforia do petróleo (em 2020, o petróleo acabou) destinado à burguesia emergente. A crise apanhou-o durante a edificação[180]. Os preços caíram, e como resultado, pobres e ricos habitam conjuntamente – os mais abastados nos andares mais altos enquanto os outros vivem até nas galerias

[178] Na verdade, é uma música com letra de Agualusa e Ricardo Cruz, musicada por António Zambujo no álbum 'Guia'. No romance, Kianda também canta uma canção de Agualusa, que é citado na página 142.

[179] José Eduardo Agualusa em entrevista a Pedro Durães (periódico O Apostolado). Disponível em: http://www.apostolado-angola.org/articleview.aspx?id=3241. Acesso em 10 de junho de 2011.

[180] Como todas as imagens nesse livro constantemente oposto, a Luanda em ruínas também tem seu contraponto positivo: Ramiro, o artista cego (outro belo oxímoro), começa por desenhar cenários de destruição do presente, mas termina a desenhar uma cidade perfeita (prédios que estão por vir, inclusive projetos de Moushe Shaba).

subterrâneas, em completa escuridão. Bartolomeu vive no quadragésimo sétimo andar. Certa feita, em um jantar na casa de Mouche Shaba, a arquiteta que projetou o prédio, é informado de um espetáculo nas 'catatumbas' para executar uma suposta feiticeira a que chamam de Menina-Cão. Bartolomeu corre a ver se há algo que possa fazer, mas diante da multidão não encontra saída. Enojado perde-se nas galerias e é sequestrado por um homem, de que não descobre a identidade por estar cego, para ser questionado a respeito do mito do anjo negro.

O substantivo 'termiteira' corresponde a um *ninho* de térmites (ou formigas brancas) comuns no continente africano. Mas, o sentido de refúgio, segurança e bem-estar não é propriamente adequado ao edifício. A visão de uma termiteira, entretanto, poderia suscitar interpretações mais harmônicas à narrativa:

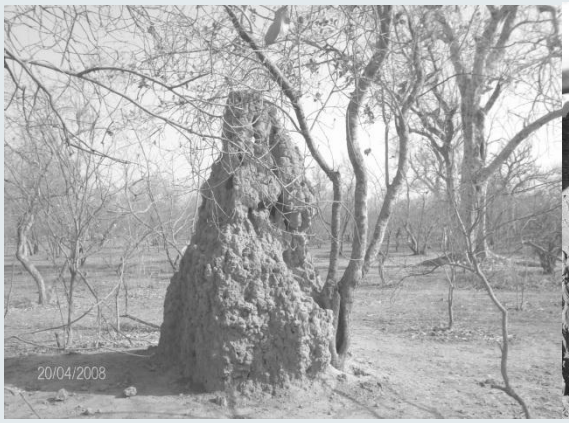


Figura 1

Figura 2

O ninho é de uma arquitetura semelhante a uma pirâmide (figura 1), e em seu interior encontramos uma porção de túneis que se entremeam numa profusão inumerável (figura 2). Deste modo, dentro de um contexto cultural específico, temos uma metáfora para o lar e a prisão, ou para ser mais precisa, a segurança e o Medo. É mais um dos paradoxos do livro. E assim como lemos em muitos autores chamados de *neobarrocos*, este lugar – pela lei do *isomorfismo* das imagens de profundidade – pode ser relacionado à temática labiríntica[181]. Esta é uma das figuras mais exploradas pela experiência literária.

[181] Não estamos classificando o autor como neobarroco. Embora, falando neste livro especificamente, ele faça uso de uma linguagem e de uma temática referentes ao estilo citado, boa parte da crítica concorda em ver sua obra na esteira do *realismo fantástico* ou *realismo maravilhoso*, na terminologia de Irlemar Chiampi. Nos agradecimentos finais, Agualusa acrescenta ainda outra tentativa de classificação quando

No *Dicionário de mitos literários* de Pierre Brunel, André Peyronie nos adverte que isto se deve a um motivo simples: o labirinto, no sentido próprio não existe, "é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente" (2005, p. 556).

O labirinto é então uma criação da literatura cujo sentido varia a cada texto literário, o que converte seu próprio significado numa estrutura labiríntica para externar a tensão fundamental à condição humana. No clássico mito grego, os passos de Teseu têm a ajuda do fio mágico de Ariadne para percorrer o único caminho possível. Há o problema da escolha, da pluralidade, mas tudo se resolve na unidade que o resgata. Modernamente, a estrutura do labirinto foi guardada, mas houve um esvaziamento de seu sentido. Não há centro na modernidade, apenas o vazio. O escritor Jorge Luis Borges faz um depoimento exemplar para explicar porque a figura se repete nos textos modernos:

> Eu, para expressar essa perplexidade que me acompanha ao longo da vida e que faz com que muitos dos meus atos sejam inexplicáveis, elegi o símbolo do labirinto ou, melhor dizendo, o labirinto me foi imposto, porque a ideia de um edifício construído para que alguém se perca é o símbolo inevitável da perplexidade.[182]

Temos assim que esta imagem literária "se forma em torno de uma orientação fundamental, que se compõe dos sentimentos e das emoções próprios de uma cultura" (PITTA, 2005, p. 22), no nosso caso, a angústia de *perder-se.* Este seria o *schème* para o *arquétipo* labirinto. No dizer de Bachelard (2003, p. 163), "no labirinto, o ser é ao mesmo tempo sujeito e objeto conglomerados em *estar perdido"*.

Outra imagem labiríntica no livro é o Centro de Saúde Mental Tata Ambroise. Neste caso, o próprio Bartolomeu o descreve como labirinto. Sobre o ambiente, fez um documentário: *O labirinto de Deus.* Aqui a figura não é mais apenas uma perturbação do inconsciente, mas também uma consciência clara a respeito do lugar que acolhe tanto os doentes mentais como os

---

revela que o título do romance surgiu da compreensão do poeta moçambicano Vírgilio de Lemos da nova ficção africana em língua portuguesa, a que nomeia de *barroca tropical*.

[182] Cit. por Affonso Romano de Sant'Anna in *Barroco: do quadrado à elipse.* Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p.73.

contestatários políticos enviados pelo governo. E o adjetivo 'claro' nos serve sobremodo, pois a construção não possui teto. Vejamos sua descrição (AGUALUSA, 2009, p.76):

> Tata Ambroise vem de uma família de ervanários e curandeiros e dispunha na época de um pequeno pé-de-meia. Com o que tinha, e a ajuda de familiares e amigos, comprou um terreno nos arredores de Luanda e construí nele um complexo sistema de muros e mais muros, altos e muito brancos. Longos corredores conduzem a exíguos pátios, e assim, indefinidamente, numa vertigem que esplende e rejubila sob o céu livre de Angola.

Segundo Bachelard (2003, p. 174), o *labirinto duro*, de paredes petrificadas é um labirinto que fere e se diferencia do *labirinto mole* que sufoca. De fato, o lugar é cercado de homens "completamente nus, a cabeça rapada, pintada de branco, presos pelos tornozelos com grossas cadeias de ferro a motores ferrugentos e outras pesadas peças mecânicas" (AGUALUSA, 2009, p. 76). A visão reúne o mundo da vida do sonho e o sofrimento primordial e o mundo da vida acordada, pois é ao mesmo tempo, profundidade e claridade. Observamos no sonho de Bartolomeu a terra se opondo ao céu, como a obscuridade à luz, a prisão do sonhador no chão oposta à independência do espírito simbolizada pelo avião (AGUALUSA, 2009, p. 78):

> Durante longos meses, depois que filmei *O labirinto*, acordava aos gritos, a sonhar que me haviam fechado lá dentro, e que eu errava por aqueles corredores, arrastando pesadas correntes de ferro presas aos calcanhares. A terra ali é vermelha. Muros brancos, terra vermelha, e o céu do azul lá muito em cima. Nos meus pesadelos eu via os aviões a passarem.

Em outra passagem, quando Núbia de Matos está sendo torturada por Tata Ambroise no Centro de Saúde, as enfermeiras a obrigam a engolir infusões, mezinhas e ervas. Núbia tem a impressão de que

> A pessoa sai do próprio corpo, vê-o lá embaixo, uma coisa esquecida, sem serventia, que não comanda mais. O corpo faz o que Tata Ambroise ordena. Acho pior do que morrer, porque é como estar morto, mas sem o descanso da morte. (AGUALUSA, 2009, p. 213).

De modo que aí trabalham simultaneamente os arquétipos *alto* e *baixo* e as sensações de liberdade e esmagamento. No mesmo trecho, a modelo informa que também a faziam engolir pequenas plumas pretas, que davam a ela "uma espécie de comichão na alma", e ela "começava a falar *como quem cai*, e falava e falava, e podia falar até a luz do sol abrir a manhã" (AGUALUSA, 2009, p. 214). Sublinhamos, primariamente, o fato de Núbia estar relacionada à experiência de *cair* que Gilbert Durand classifica dentro do regime diurno das imagens, nos símbolos catamórficos, em que as imagens dinâmicas da queda são vizinhas às da morte. Segundo PITTA (2005, p. 25-26),

> A queda tem a ver com o medo, a dor, a vertigem, o castigo (Ícaro). Mas a queda frequentemente é uma queda moral (pelo menos no Ocidente) e tem então a ver com o carne, o ventre digestivo e o ventre sexual e, daí com o intestino, o esgoto, o labirinto.

Com efeito, a ex-miss exemplifica pela sua morte a Lei do Supremo Medo e experiencia durante sua vida um desequilíbrio de ordem moral e social (sobre abusos desde a infância e é prostituída quando jovem), o que lhe traz dor e sofrimento. A ligação com o labirinto se faz ainda mais nítida quando a jovem percebe que enquanto falava "ia perdendo a memória, como alguém que tenta ler um papel enquanto arde" (AGUALUSA, 2009, p. 215). Remetemos imediatamente a Bachelard quando nos fala do sonho labiríntico em que o indivíduo "fica preso entre um passado bloqueado e um futuro obstruído. Fica aprisionado num caminho. Enfim, estranho fatalismo do sonho de labirinto: volta-se às vezes ao mesmo ponto, mas jamais se volta para trás" (2003, p. 164).

Por fim, citaremos a imagem da perseguição sexual como um labirinto. Bartolomeu encontra-se perdido na multiplicidade de seres que é Kianda. *Encontrar-se perdido* é uma expressão realmente adequada para o caçador de oximoros. Pois de fato ele está perdido, mas também e, sobretudo está a *encontrar-se.* Conforme assinala Octavio Paz, "cair, perder-se", no abismo do Outro é também ser um com ele e a mulher é este ser que exalta, faz sair de si mesmo e simultaneamente faz voltar (1982, p.160-163). Kianda é, pois a 'Rainha dos Abysmos'. Cair em suas águas é entregar-se à vertigem labiríntica.

Ela é Kianda, a rainha das abelhas; é Salomé Monteiro Astrobello[183], a fêmea primordial; é a Menina, a criatura frágil que sofre e se preocupa com os outros; é a Silenciosa, a que tem medo de sonhar (AGUALUSA, 2009, p. 97-98). Todas convivem, conversam, rivalizam, às vezes odeiam-se. A abundância de *ser* está em seu próprio nome: *kianda* é uma palavra em quimbundo para o espírito que habita as águas e sabemos que "o ser votado à água é um ser em vertigem" (BACHELARD, 2002, p.7). A Kianda, escrita com K maiúsculo é a sereia do mar, a *Kianda* por excelência, a Sereia das sereias. O mar, por sua vez chama-se *kalunga*. *Kalunga,* como nome próprio é também Deus, em umbundo. A palavra está associada a algo que é eterno, como a morte, ou imenso, como o mar[184]. A tarefa de compreendê-la é concedida a Bartolomeu pelo fado (AGUALUSA, 2009, p. 41-42):

> - Kianda é o nome que damos em Angola a divindade das águas, – [...] Uma espécie de sereia. Eu nasci com uma malformação nos pés, que depois foi corrigida. Os velhos, lá em Luanda, dizem que as pessoas que nascem com esse tipo de malformação, bastante rara, são capazes de compreender a linguagem das sereias. Aos intérpretes de sereias chamamos quilambas.
> - Então tu compreendes-me – provocou Kianda.
> - Não tenho a certeza...

Peyronie comenta, a propósito de *Artamène ou le Grand Cyrus de Mlle. de Scudéry*, o labirinto como simbólica do enamoramento: "É uma metáfora da realização amorosa, entre o visível e o invisível, o desejo e seu objeto" (BRUNEL, 2005, p. 566). E Bachelard (2003, p. 187), em nota de rodapé, cita uma passagem de *O amante de Pasifaé* que corrobora o tratamento dado a imagem: "Eu inspirei a uma jovem um amor insensato. Ela deu voltas ao redor de mim, com o coração devorado de desejo, e foi a partir de seus passos que forma traçados mais tarde os meandros dos labirintos". Lembramos ainda da passagem em que o próprio Bartolomeu cita o mito de Teseu, logo após o término de sua relação com Kianda (AGUALUSA, 2009, p. 124):

> [...] me dei conta de que estava perdido. Eu era Teseu no labirinto, preso por um fio à única saída, e de súbito dava-me

[183] Um estudo sobre a geografia de nomes em *Barroco tropical* seria revelador de muitas imagens que subsistem no texto. Lamentamos que este seja um texto breve para a riqueza do romance.
[184] 'Kianda'. Disponível em: http://amateriadotempo.blogspot.com/2006/03/kianda.html. Acesso em 10 de junho de 2011.

> conta de que Ariadne o cortara. Ali estava, pois, perdido no labirinto. O resfolegar do Minotauro chegava até mim. O seu hálito azedo entorpecia-me. Queria correr mas não sabia para onde.

Ainda quando se perde nos subterrâneos da Termiteira, é em Kianda que se perde também (AGUALUSA, 2009, p. 143):

> Afastei-me com o coração aos saltos. Kianda parecia estar em toda parte. Lá, na superfície, o rosto dela espreitava-me dos cartazes colados nos muros. Entrava num café, para comprar cigarros, e via-a falar na televisão. Mandava parar um táxi, para escapar ao rancor das multidões, e ouvia-a, na rádio, sossegando o ar com sua voz macia.

Do mesmo modo que notamos a dinâmica dos opostos nos outros exemplos, neste Bartolomeu se deixa ser *levado* pelo caminho labiríntico, ao mesmo tempo em que se sufoca com o seu próprio movimento em torno da amada. Essa oscilação entre os contrários é própria do barroco. Como este é um *barroco tropical*, é importante sublinhar que suas imagens não são frias: "o indivíduo labirintado, por maiores que sejam os seus tormentos, experimenta o bem-estar do calor" (BACHELARD, 2003, p. 188).

Em síntese, temos, por um lado, tudo que evoca a segurança, a intimidade, o abrigo, o aparente, o claro e, de outro, tudo aquilo que evoca o Medo, o oculto, o estreito, o misterioso, o escuro. O esquema principal seria *perder-se,* e "vincular sistematicamente o sentimento de estar perdido a todo caminhar inconsciente é encontrar o arquétipo do labirinto" (BACHELARD, 2003, p. 163). Esse jogo de inversão "constitui uma espécie de metáfora total que transpõe os dois termos filosóficos do sujeito e do universo" (BACHELARD, 2003, 152), e assim o indivíduo é chamado a descer em seu próprio espaço, seu país, sua cidade e em seu próprio mistério. Ademais, a dialética do labirinto em *Barroco tropical* parece sugerir uma vontade de segredo para a profundeza das relações entre as matérias, em que sobressai a figura do Medo.

3. A escutar o falar do silêncio

Ter o cuidado de não deixar marcas da nossa passagem. Varrer as pegadas que ficam para trás.

(A caveira falante – um conto africano muito popular, p. 243.)

"O Medo é a minha especialidade. Eu desenho ambientes propiciadores do medo" (AGUALUSA, 2009, p. 87): a frase é do sogro de Bartolomeu, Benigno dos Anjos Negreiros. O nome já nos diz da personalidade deste senhor que é de "uma simpatia assustadora": apaixonado por oximoros, social-capitalista, anti-democrata e otimista contumaz. É o pai das gêmeas Barbara Dulce e Clara Bruna, elas mesmas "oximoros orgânicos", segundo Bartolomeu. O general está narrando para Falcato o caso de um 'português suave' que abandonou Clara no altar e engravidou Barbara, e comenta brandamente: "Se você mantiver a pressão, semanas, meses a fio, o Medo acaba por funcionar como doença. A princípio é apenas um incômodo persistente, como uma dor de dentes, como uma dor de cabeça, uma dor que se instala no espírito, e vai corroendo tudo" (AGUALUSA, 2009, p. 87). Em seguida, arremata que o rapaz "Não aguentou, coitado. Atirou-se do alto da Termiteira". O relato é exemplar para evidenciar porque o Medo (e uma de suas variantes, o temor reverencial) – grafado assim mesmo com maiúscula, a nos lembrar duma personificação do abstrato, uma enorme alegoria – é uma das personagens principais de *Barroco tropical.*

O escritor Bartolomeu Falcato conhece o sentimento "de permanente angústia e desamparo que aflige as pessoas com opiniões diferentes em países sujeitos a regimes totalitários" (AGUALUSA, 2009, p. 89). Em um comentário sobre a poesia "medíocre" de Agostinho Neto, é perseguido e ameaçado de diversas formas (tal qual aconteceu ao escritor Agualusa, em idêntica observação sobre o primeiro presidente de Angola). O Medo ocupa um espaço destacado no romance, costurando as micronarrativas aparentemente desordenadas e mesmo em camadas anteriores à narrativa propriamente dita, como é o caso do conto *A caveira falante*, dito como "muito popular" na África. A estória conta de um homem que um dia encontrou uma caveira falante. Admirado com a inesperada cortesia de tal ser, pergunta como ela chegou até ali, ao que ela lhe responde "Falando e perguntando. Falava de mais, perguntava de mais" (AGUALUSA, 2009, p.241). O homem corre até à aldeia mais próxima e convida o soba a ir ao lugar onde a caveira estava. Ele concorda, mas adverte-lhe que se estiver a mentir, manda cortar-lhe a cabeça. Chegando lá, o silêncio. O homem é degolado. Anos se passam, e vai andando

pelo lugar um rapazinho que encontra duas caveiras e se pergunta como elas foram parar lá. As duas respondem-lhe: “Falando muito. Falávamos muito, perguntávamos de mais”. Ao final, o narrador explica a educação das crianças angolanas para a difícil arte de “prescindir do pensamento”, acrescentando que jamais devem dizer o que “lhes vai na alma”. Outras normas são (AGUALUSA, 2009, 243):

> Ter o cuidado de não deixar marcas da nossa passagem. Varrer as pegadas que ficam para trás.
> Não respirar na presença de estranhos. Sendo mesmo necessário respirar, deve-se evitar o mais leve ruído.
> Esforçar-se, sempre, por confundir-se com a paisagem, em particular a paisagem política.
> Em Roma sê romano, e de preferência um pouco mais papista do que o papa. Quando os outros disserem mata, grita esfola.
> Ser sempre o último a sair da mesa (das festas, do escritório, etc). Numa mesa com angolanos, os que saem vão sendo sucessivamente caluniados pelos que ficam. A punhalada pelas costas é desde há muito um dos nossos desportos nacionais.

O conto constata, pois, a lei do Medo que rege a sociedade angolana e está associada ao enredo que lembra uma trama policial na medida em que os personagens saem em perseguição a (ou são perseguidos por) um *anjo negro*.

Os anjos aparecem mais frequentemente associados à cultura cristã como seres intermediários entre Deus e o mundo, que ocupariam a função de mensageiros. No entanto, em todas as épocas temos visto a figura do anjo na literatura profana ocupando diversos papeis seja na recolha das almas na hora da morte seja no conselho aos heróis revelando mensagens do sobrenatural. A partir do Romantismo, há a valorização de uma mitologia do mal, que coloca os anjos caídos em destaque em várias obras, anjos que semeiam a revolta ou anjos cada vez mais indiferentes à angústia humana. É a Satã que Baudelaire apelas em *As Flores do Mal*: “Glória e louvores a ti, Satã, nas alturas / Do céu, onde outrora reinaste, e nas profundas / Do Inferno, onde vencido sonhas em silêncio!”. Na Primeira das *Elegias dos Duínos*, Rilke interroga “Se eu gritar, quem poderá ouvir-me, na hierarquia dos Anjos?”. Contudo, se os anjos mudaram de função durante as sucessões de motes literários, não mudaram de cor e quando vemos a imagem do anjo negro associamos sua negritude à escuridão, à morte, ao mal. Devemos ressaltar que este não é propriamente o

caso. Em *Barroco tropical,* o anjo é negro primordialmente por uma questão de identidade, a africana. Obviamente, nem todos os africanos são negros, nem o é o protagonista do romance. Esta não é uma simplificação apressada. A associação da cor negra à luz angelical se insere em um contexto cultural mais amplo, de afirmação da beleza da negritude frente ao preconceito histórico ligado à cor. Devemos ressaltar, todavia, que na mitologia africana não encontramos a figura do anjo, nem mesmo o negro. Conforme Gosbeault (*in* BRUNEl, 2005, p. 677), o Animismo é a base de quase todas as religiões tradicionais, e nele há a concepção de uma força vital, de uma "alma" presente em todas as coisas. Depois deste Ser Supremo, estabelece-se a seguinte hierarquia: "os mais ricos em força vital são os gênios, seres sobrenaturais, delegados por Deus para organizar o universo; depois vêm os ancestrais defuntos, os homens vivos, e enfim os espíritos inferiores que habitam os mundos animal, vegetal e mineral". De modo que, se numa comparação livre teríamos os anjos próximos aos gênios, já que estão entre Deus (o Ser Supremo) e os homens. Desta forma, estabelece-se um trânsito entre as culturas, da mesma maneira em que o protagonista transita entre Brasil, Lisboa e Angola.

Tanto na literatura de Bartolomeu quanto na de Agualusa há a presença de anjos. O primeiro é sequestrado porque seu raptor planeja questioná-lo a respeito das criaturas, supondo que ele saiba também algo sobre o anjo negro (AGUALUSA, 2009, p. 188-189):

> – Certo. Diga-me lá porque quer falar comigo.
> – Li os seus livros. Há anjos em todos eles.
> – Disparate!
> – Sim, há anjos em todos eles. Não estou a dizer que você acredita em anjos. Estou a dizer que você gostaria de acreditar. Simpatiza com a ideia. Eu também não acredito, claro. Mas interesso-me por tudo que não consigo acreditar. (...)
> – Ouça, estamos a falar de um mito. (...) – Sabe o que são mitos? Relatos fantásticos da tradição oral, geralmente protagonizados por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana. Não existem anjos, nem sereias, nem serpentes voadoras.

Em relação ao próprio Agualusa, no seu romance *Estação das águas,* a protagonista Lídia é – assim como Bartolomeu Falcato – outra descrente que afirma:

> O meu avô (...) ensinou-me a ser céptica. Sobretudo ensinou-me a desconfiar dos iluminados, daqueles que conhecem os destinos do mundo. Dizia-me: "As asas acontecem tanto aos anjos, quanto aos demônios, quanto às galinhas. Por precaução, o melhor é tratar a todos como se fossem galinhas" (AGUALUSA, 2000, p.107).

Compreendemos que esta dimensão dúbia da figura angelical, que tende para o mal tanto como para o bem – assim como as asas que acontecem aos anjos e também aos demônios – é fundamental em *Barroco tropical*. Temos representações opostas da mesma figura, o anjo, e da mesma imagem, a queda, como veremos a seguir. É igualmente relevante o fato dos personagens serem descrentes a habitar neste mundo *fantástico*, obscuro, mas que por vezes toca em figuras míticas que andam a passear por aí.

Para fins metodológicos, observaremos o mito do anjo negro em três camadas narrativas na obra em questão, a saber:

a) *O mito que existe anteriormente ao tempo do romance*, ou seja, o mito do anjo negro relatado no último diário de László Magyar[185]. Magyar foi de fato um viajante húngaro que no final do século XIX se casou com uma princesa do Bié. Suas pesquisas na área da etnografia e explorações geográficas foram apoiadas por seu sogro, o rei. Os bienos lhe chamavam de Senhor O-Que-É-Isto devido à sua curiosidade aguçada. Agualusa sugere que uma parte de seus diários (ele deixou apenas uma obra em húngaro) não foi traduzida e em um desses é relatado o mito do anjo negro, numa conversa transcrita entre o quimbanda (chefe religioso da tribo) e o viajante. O quimbanda está folheando o volume XII do *Paraíso Perdido,* de John Milton, quando se

---

[185] Ver informações em: http://szerinting.blogspot.com/2009/03/magyar-laszlo.html e também: http://lazarus.elte.hu/hun/digkonyv/nemerkenyi/magyar5.htm. Acesso em 17 de junho de 2011. Na Biblioteca Digital Mundial, aparece a edição original, em húngaro, da obra de Magyar que ficou para a posteridade: http://www.wdl.org/static/c/2925/service/2925.pdf. Acesso em 17 de junho de 2011.

depara com a figura do anjo e fica perplexo. Magyar estranha o fato, pois desconhece a existência de homens alados na mitologia dos bienos ou em outras nações dos bantos (AGUALUSA, 2009, p. 176):

> – Vocês, os bienos, acreditam em anjos?
> – Acreditar? Nós guardamos um! (...) – Ele está conosco há muitas gerações. Dorme. Sabemos que continua vivo porque respira, a pele permanece quente, o seu coração bate devagar. Nós cuidamos dele. Tem asas negras e as suas penas curam doenças e prolongam a vida. (...)
> – Posso vê-lo?
> Olhou-me aterrado:
> – Não! Não! O homem-pássaro não está aqui. Guardamo-lo num lugar secreto, longe do mundo. Só um homem sábio, preparado, pode ter acesso a ele. Agora esquece tudo o que te disse, branco, pensa que foi um sonho e depois esquece-o.
> (...)
> – E vocês, os brancos, o que fizeram aos vossos homens-pássaros?
> Não soube o que lhe responder.

b) *O mito fabricado no romance*, o anjo negro, que é Humberto Chiteculo. O primeiro tópico na galeria dos personagens secundários é “Sangue Frio, Humberto Chiteculo e os Anjos Negros”. Sangue Frio é apresentado como companheiro de Bartolomeu em sua juventude. Ele tem o estranho sonho de fabricar imensas asas para voar. Numa manhã providencial, aparecem compridas penas negras na terra vermelha e o jovem recolhe-as para construir as asas. Certamente, não era possível voar com elas, mas Sangue Frio passa a andar “disfarçado de anjo” pela cidade. Tinha dezesseis anos. Ao terceiro dia da guerra pós-independência de Angola, Sangue Frio vê pela televisão Humberto Chiteculo atacando o Presidente. Vai enfrentá-lo. Humberto, que nunca havia pego em uma arma de fogo na vida, amedrontado, atira e mata Sangue Frio. Desde então em todos os dias de sua vida, surge uma pena negra. Ele junta-as todas num baú. Espera um dia construir umas asas para ele também. Certo dia, espreitando do seu telescópio na Termiteira, Bartolomeu julga ver ele numa sombra esguia, alta e magra, agitando as asas no terraço do prédio em frente. Duas semanas depois, acorda no meio da noite e vê não um, mas seis anjos negros no mesmo lugar.

Como se pode deduzir, o anjo negro perseguido durante toda a trama é Humberto Chiteculo. Esta perseguição acontece devido às asas que ele

fabricou serem feitas de preciosas penas negras, usadas pelos dominantes para torturar os que desafiam o regime e obrigá-los a falar a verdade, enquanto simultaneamente perdem a memória do que dizem (como Núbia de Matos, citada mais acima). Quando Bartolomeu resolve entrar no Labirinto de Tata Ambroise, na sua investigação encontra o cadáver de Chiteculo. Tempos depois da descoberta do segredo, recebe uma carta de seu sogro Benigno dos Anjos Negreiros (AGUALUSA, 2009, p. 331):

> O corpo do anjo negro desapareceu. Impossível saber onde está. É como se nunca tivesse existido. Contudo, um ex-subordinado meu recolheu o testemunho de um médico russo que diz ter sido chamado a Luanda para embalsamar o cadáver de um homem alto. [...] Forçaram-no a coser umas compridas asas negras ao cadáver do homem. Exigiram-lhe segredo absoluto.

c) *O mito retomado (a narrativa mítica moderna) ou a ambiguidade do mito*: nas últimas páginas do livro, depois de ter elucidado o mistério, o céptico Bartolomeu visita o palacete de um colecionador de arte, Uriel Acosta da Fonseca. Ele o conduz a um gabinete de curiosidades montado no século XVII pelos seus antepassados e ampliado com o passar dos tempos. Algumas peças da coleção: um *barometz*[186], a mão de uma sereia "muito bem preservada, em cujo dedo indicador brilha um anel de ouro com o desenho rústico de um peixe", um álbum de ilustrações que havia pertencido a um caçador italiano. Uriel comenta que este último não possuía grande talento para o desenho, mas o álbum tinha valor histórico: "São imagens da vossa terra, de Angola, e creio que também do Congo, em finais do século XIX" (AGUALUSA, 2009, p. 338). Em meio aos desenhos de cenas banais como vendedeiras e ferreiros trabalhando, um carro puxado por dez juntas de bois, um tocador de quissange, Bartolomeu avista a figura de um anjo negro.

[186] "Cordeiro vegetal da Tartária, bizarro ser proveniente da Ásia Central, que vivia enraizado ao chão. (...) O exemplar que Uriel possui é muito pequeno, do tamanho de um punho, e flutua num turvo nevoeiro, dentro de um boião de cristal". (AGUALUSA, 2009, p. 337-338).
A definição de Jorge Luis Borges no *Livro de seres imaginários*: uma planta na forma de um cordeiro com lã dourada. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Book_of_Imaginary_Beings; ver também em http://cocanha.blogspot.com/2005/09/os-carneiros-vegetais.html. Acesso em 17 de junho de 2011.

Ao primeiro mito, corresponde o conceito esboçado por Bartolomeu e citado na página anterior: é um relato protagonizado por um ser que encarna, "sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana" ou, nas palavras de Danielle Rocha Pitta (2005, p. 18), "é um *relato fundante* da cultura: ele vai estabelecer as relações entre as diversas partes do universo, entre os homens e o universo, entre os homens entre si". Já no segundo, percebemos, por um lado, a tentativa de mitigar este mesmo imaginário – ao falar do assassinato de Núbia, Benigno dos Anjos Negreiros chama-a de "mitómana", pois "inventava muito" (AGUALUSA, 2009, p. 275) – e de controlar a *memória*, tentando extingui-la a fim de obter o silêncio do outro. Por outro lado, há pessoas que desejam capturar o anjo negro para integrá-lo ao mundo do espetáculo, como é caso do raptor de Bartolomeu (AGUALUSA, 2009, p. 275):

> (...) O meu negócio é o espetáculo. Imagine o que poderíamos fazer com um sujeito com asas. As pessoas iriam pagar, pagar muito para verem uma aberração do gênero. Um anjo a cantar.
>
> – A cantar?!
>
> – Porque não? Acha que os anjos não cantam? Imagine um cantor de rap com asas nas costas. Asas autênticas. Imagine-o a voar por sobre o público.

O fim do anjo negro, sendo ele forjado, anuncia a fabricação do mito, numa tecnologia do imaginário. Podemos imaginar um além do tempo da narrativa de *Barroco tropical*, em que não há mais distinção entre Humberto Chiteculo e o anjo negro, o segredo do espetáculo criou um mito. Para Juremir Machado (2003, p. 22), "as tecnologias do imaginário são, portanto, dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela) de produção de mitos, de visões de mundo e estilos de vida". Mas ele lembra que elas não são imposições. Pois que, as tecnologias do imaginário não trabalham com a manipulação, elas buscam essencialmente seduzir. A sedução "implica a adesão do destinatário. Necessita sempre de um interlocutor real, capaz, idealmente, de recusar-se ao jogo" (SILVA, 2003, p.27). Nesse sentido, é pior do que a persuasão ou manipulação, já que provoca uma alienação ainda menos detectável.

Por último, temos a retomada do mito na narrativa moderna. O homem pós-moderno é frequentemente visto como um ex-cêntrico, um deslocado,

fragmentado, incompleto. O tempo em que a vida costurava um sentido é anterior à modernidade e o moderno está disperso como os pedaços de Orfeu jogados no rio do tempo. Há, entretanto, a tentativa de reconciliar os tempos através da inserção da narrativa mítica no romance moderno. Agualusa é um destes escritores que, a fim de espelhar o multicolorido traço de sua terra, faz uso do imaginário cultural aliado à história do país. Desta forma, no momento em que sua linguagem ultrapassa a realidade, "pode-se então surpreender a mitologia no ato" (BACHELARD, 2003, p.142).

É possível perceber, ainda, neste rápido esboço, as oposições que continuam a formar o quadro barroco. O anjo que é luz e escuridão, suas penas que curam ou adoecem, seu dever de mensageiro e seu silêncio. Exatamente como no texto de Heiner Muller[187]:

> Eu sou o anjo do desespero. Com as minhas mãos distribuo o êxtase, o adormecimento, o esquecimento, gozo e dor dos corpos. A minha fala é o silêncio, o meu canto o grito. Na sombra das minhas asas mora o terror. A minha esperança é o último sopro. A minha esperança é a primeira batalha. Eu sou a faca com que o morto abre o caixão. Eu sou aquele que há-de ser. O meu voo é a revolta, o meu céu o abismo de amanhã.

A narrativa mítica do anjo negro faz com que ele mesmo se torne o símbolo da *criatura na qual surge já realizada a transformação do visível em invisível por nós executada*. (RILKE *apud* CHEVALIER, J.; GHEERBRAND, A., 2003, p. 60). A imagem do Medo que ele evoca em todo o romance torna-se afinal em esperança.

Também a queda de Núbia tem um correspondente positivo no livro. Ao saber que tem um câncer que a impossibilitará de cantar permanentemente, Kianda decide se suicidar. A imagem final, por mais perturbadora que isto seja, é de beleza. A 'Rainha dos Abysmos' manda uma mensagem para o celular de Bartolomeu, alertando-o que "há anjos a dançarem no Prédio da Mangueira" (AGUALUSA, 2009, p. 298). O escritor sobe as escadas do prédio apressadamente, para perceber que do lugar onde estava tinha a visão privilegiada do apartamento de Kianda. A cantora sobe ao parapeito e atira-se. Nas últimas páginas do Elucidário (o diário que legou a Bartolomeu), ela escreve "Fui feliz sabendo que o estava a ser, e que não o seria nunca mais.

[187] MULLER, Heiner. *O anjo do desespero.* Lisboa: Ed. Relógio de Água, 1997.

Então pensei: quero que tu me vejas voar." (AGUALUSA, 2009, p. 326). É curioso o fato de que Kianda possuísse duas asas azuis tatuadas nas costas. Ela também, um anjo? Para ela – que afirmava que "o amor é o inverso da morte" – as asas representariam "a soberania pelo poder do vôo", "a vontade de transcendência" (PITTA, 2005, p. 27). Kianda, ao contrário de Núbia que estava aprisionada, era a liberdade, e prendê-la seria "como tentar aprisionar uma luz" (AGUALUSA, 2009, p. 314). De fato, há um isomorfismo entre as imagens de asa, elevação e luz (PITTA, 2005, p. 27).

Ao final do romance, resta a Bartolomeu um segredo por esclarecer: o que eram os seis anjos a dançar no terraço do prédio?

> "Somos o Coletivo XXI" (...) "Produzimos aparições. Entregamos milagres ao domicílio". (...) "Aparecemos onde ninguém nos espera" (...) "O nosso objetivo é inquietar. Queremos despertar as massas da apatia geral. Acreditamos que da inquietação surge o pensamento, e do pensamento, a revolução." (AGUALUSA, 2009, p.307)

Vemos aqui um *mise en abyme* que reforça o papel da arte na narrativa de Agualusa, fazendo-se falar na narrativa de Bartolomeu. Em entrevista no ano do lançamento de *Barroco tropical*, o escritor afirmou:

> Eu acho que a literatura, sobretudo em países como Angola, nos quais os mecanismos democráticos estão ainda pouco desenvolvidos, e onde a maioria da população não consegue fazer ouvir a sua voz, acho que num país assim a literatura tem um imperativo ético, o que não significa que deva ser dirigista. Como disse antes, *ao escritor cabe colocar as questões, cabe promover o debate, cabe incomodar e perturbar, mas não tem de ter a pretensão de dar as respostas*. Várias pessoas me perguntaram, quando do lançamento de "Barroco Tropical em Lisboa", se não tinha receio de perturbar. Eu acho que um bom romance é aquele capaz de perturbar. O que incomoda. Um romance que não incomode provavelmente não merece ser publicado[188].

Assim podemos afirmar a vocação de José Agualusa como artista contemporâneo, porquanto seu jogo barroco de luz e sombra realiza a incumbência do escritor "que percebe a sombra de seu tempo como algo que

[188] 'Onde o passado tem futuro". Disponível em: http://angola24horas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1111:onde-o-passado-tem-futuro&catid=10:cultura&Itemid=19. Acesso em 10 de junho de 2011.

lhe incumbe e que não cessa de interpelá-lo" e "recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provém de seu tempo" (AGAMBEM, 2009, p.64).

4. Haverá sereias nos canais?

> "*Nós, pelo contrário, padecemos dos mais diversos males, e morremos muito, morremos constantemente, mas vamo-nos embora com a barriga cheia. Saber viver é saber morrer*"
>
> (p. 108).

O último parágrafo do livro é sintomático no que diz respeito à relação estabelecida entre imaginário e realidade. Além de manter a ambiguidade do mito do anjo negro que cresce na narrativa de Bartolomeu e salta para o próprio romance de Agualusa, nestas últimas linhas,

> – Caramba! E isto o que é?
> Uriel sorriu:
> – A mim parece-me um anjo. Um anjo negro. É curioso, o fascínio universal pelos anjos – não acha?
> Fechei o álbum. Os meus olhos deram com o *barometz*. Sentia-me flutuar num idêntico nevoeiro. Queria sair dali e estender-me ao sol. O inverno, porém, cercava o palacete com seu hálito gelado. Uma água de alforrecas vagava sobre a cidade.
> Haverá sereias nos canais? (p. 339)

há uma síntese das imagens referidas neste trabalho, sobretudo na pergunta que faz Bartolomeu a ele mesmo (e ao leitor) que reúne a sereia e um curso de água que a leva em um tipo de labirinto. Da mesma forma, a 'água de alforrecas' que corre pela cidade. O universo e o homem são representados neste *perder-se* fantástico que desestabiliza as convicções do ceticismo assumido por Bartolomeu. O nevoeiro, símbolo do indeterminado, cerca o personagem que, por essa razão deseja escapar do sonho para estirar-se na claridade. Um epítome exato para o *barroco tropical.*

O livro, apesar de explorar imagens do Medo, encerra-se de maneira otimista. Assim é o protagonista "que tem um imenso talento para a felicidade" (AGUALUSA, 2009, p. 124), e o escritor Agualusa que já afirmou o mesmo sobre si. "Saber viver é saber morrer", afiança Bartolomeu Falcato (este que tem no nome o significado de 'vencedor nato'). Perder-se é também encontrar-se. Afinal,

> [...] a vida do homem arrastaria consigo, inevitavelmente, todas as coisas humanas para a ruína e destruição, se não fosse a faculdade humana de interrompê-las e iniciar algo novo, faculdade inerente à ação como perene advertência de que os homens, embora devam morrer, não nascem parra morrer, mas para começar"(ARENDT, 2007, p.258).

Enfim, sublinhamos as vantagens de um estudo a partir do viés da mitocrítica para nos dar um sentido mais completo à leitura. Principalmente, se a leitura envolve a obra de um escritor com a habilidade e talento de José Eduardo Agualusa, que se vale conscientemente do recurso do imaginário para enriquecer e extravasar sua linguagem[189]. Às tendências modernas, ou pós-modernas como creem, cabe ressignificar o mito, esvaziando-o de antigos significados para atualizá-los ou criando novos, para o exercitar da crítica literária. Como nas termiteiras, onde em momentos de escassez ou chuvas, uma percentagem de térmitas trabalhadoras e soldados transformam-se e passam a ter asas, alguns escritores tem esta faculdade de revolver-se e recriar a literatura.

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUALUSA, José Eduardo. *A estação das chuvas*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2000.

_____. *Barroco tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens de intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

[189] O escritor declarou em entrevistas que este é o seu livro mais ligado ao *fantástico*, também o mais experimentalista e exuberante, pois não refreou a imaginação. Agualusa menciona sua ligação com uma mitologia própria da Angola, além de comentar sua estrutura "falsamente desordenada". Disponível em:. http://www.agualusa.info/cgi-bin/baseportal.pl?htx=/agualusa/div&booknr=65&page=qa&lg=pt&cs=. Acesso em 11 de junho de 2011.

BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

MULLER, Heiner. *O anjo do desespero.* Lisboa: Ed. Relógio de Água, 1997.
PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse.* Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário.* Porto Alegre: Sulina, 2003.

A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CORDEL – LITERATURA PRESENTE TAMBÉM EM SALA DE AULA

Maria Suely da Costa[190]

Resumo

Este trabalho visa expor resultados obtidos com a pesquisa desenvolvida entre 2009-2010 a respeito da representação do negro em textos da literatura cordel de autoria paraibana. A proposta de se verificar nas diversas expressões temáticas dessa literatura popular as formas de configuração da imagem do negro deveu-se ao fato de que, ao se caracterizar não só por uma riqueza estilística, mas também pelas possibilidades de debate sobre a nossa realidade social, política e econômica, o texto de cordel tem sido instrumento presente também em sala de aula. O aporte teórico da discussão teve por foco a relação entre literatura, sociedade e representação. Os dados coletados nos mostram discursos presos a um contexto social marcado pela segregação e preconceitos. Contudo, foi possível identificar alguns cordéis voltados para a desmistificação de estereótipos. Com efeito, a contribuição desta pesquisa esteve não somente em registrar e tornar conhecida uma dada representação, mas principalmente em verificar que, na condição de instrumento didático-pedagógico, o texto de cordel possibilita que se abra um leque de discussões e ações a partir da identificação de uma problemática da prática cultural estabelecida com o afrodescendente, atuante no meio social brasileiro, singularizada e divulgada através da literatura de cordel.

Introdução

Realizar um estudo da representação do negro em textos da literatura cordel produzido na Paraíba, a partir de folhetos de temas tradicionais e/ou contemporâneos, foi o que se pretendeu com a pesquisa PIBIC realizada no período letivo 2009-2010, pelo Departamento de Letras e Educação da UEPB. A pesquisa identificou e catalogou sob as diversas expressões temáticas uma série de folhetos de cordel, em circulação no espaço paraibano, em que a imagem do negro aparecia vinculada. Esclarecemos de antemão que não foi pretensão dessa proposta dar conta do imenso acervo de cordel produzido, até

---

[190] Palavras-chave: Representação. Negro. Literatura de cordel.

Professora de Literatura e Teoria Literária, pesquisadora PIBIC e PROPESQ vinculada ao Departamento de Letras da UEPB.

então, pelos escritores paraibanos, mas tomar como objeto de estudo aquelas produções que atualmente adquirem maior destaque e são encontradas com maior frequência, e por isso são usadas como material didático.

Estudos na área da literatura popular mostram que o conteúdo poético dos textos de cordel evoluiu para temas culturais sérios, de sagas históricas e ideais religiosos, habitualmente impressos em brochuras de forma muito artesanal e que circulavam por diversos grupos populares. Hoje em dia, assiste-se a uma transformação da literatura de Cordel, voltadas, 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.

A produção paraibana relativa a essa produção literária - na forma escrita e também oral (cantoria) – é sem dúvida, a mais expressiva do país, conforme apontam Fechine e Pimentel (2003). Sendo do estado paraibano alguns dos principais nomes da poesia popular do nosso país como Leandro Gomes de barros, João Martins de Athayde, Francisco Sales Arêda, José Camelo de Melo Rezende, José Costa Leite entre outros. A Paraíba configura-se, portanto, como um celeiro de cordelistas que inseriram e inserem o elemento humano em seus escritos representando tipos étnicos ou tipos regionais como é o caso do branco, do negro, do mulato em geral ou especificamente do cabra, do valente etc. (DIÉGUES JUNIOR, 1973, p. 105). Essas representações fazem parte dos ciclos temáticos que os folcloristas e críticos da literatura de cordel apresentam. Os estudiosos dessa literatura são quase unânimes quando da caracterização desses ciclos, embora cada qual os caracterize a seu modo. Diegues Júnior (1973, p. 105), por exemplo, é bastante abrangente em sua classificação, dividindo os ciclos em três grupos: temas tradicionais; fatos circunstanciais ou acontecidos; e cantorias e pelejas, subdividindo esses grupos em vários temas. Já Ariano Suassuna (1977, p. 6), classifica os folhetos nordestinos como: “ciclo heróico, trágico e épico; ciclo do fantástico e do maravilhoso; ciclo religioso e de moralidades; ciclo cômico, satírico e picaresco; ciclo histórico e circunstancial; ciclo de amor e de fidelidade; ciclo erótico e obsceno; ciclo político e social; ciclo de pelejas e desafios”. Em nossa pesquisa identificamos, com certa ênfase, alguns desses

ciclos nos quais foi possível observar determinadas especificidades acerca da representação do negro, principalmente relacionados ao ciclo do amor, o ciclo político e social e o ciclo de pelejas e desafios.

Com efeito, a importância dos dados coletados nesta pesquisa, tal qual ora se apresenta, reside no fato de tornar conhecida uma dada representação, possibilitando, a partir desses dados, se compreenderem as práticas culturais estabelecidas no seio da nossa diversidade étnico-cultural, atuante no meio social paraibano e sendo representada e divulgada através da literatura de cordel. Justifica-se ainda pelo fato dessa literatura carregar consigo uma relevância muito grande no que se refere ao campo de estudos sobre o elemento humano. Seu crescente resgate, nos últimos anos, não apenas no sentido da leitura, enquanto instrumento didático nas escolas, mas também no sentido das amplas discussões e incitações a pesquisas nos meios acadêmicos e outros, revelam uma presença marcante e atuante no meio social e o seu papel integrador da literatura e sociedade. Os dados catalogados são representativos para uma leitura do modo como se tem configurado a representação do negro no espaço do cordel paraibano.

Problemática

O campo dos estudos sobre a literatura de cordel vem ampliando-se nos últimos anos, direcionado por perspectivas que visam à análise não só do ponto de vista linguístico, histórico e antológico, mas também sociológico, antropológico, dentre outros, de forma que é possível identificar uma significativa produção de trabalhos que focam essa literatura, embora grande parte deles tenha um caráter histórico e antológico. Sendo assim, podemos dizer que ainda há muito que se fazer em termos de estudos analíticos voltados para questões tal qual essa pesquisa propôs: a representação identitária do indivíduo negro no universo do cordel.

A expansão de pesquisas referentes ao do negro no contexto literário deve-se à ampliação do campo dos estudos históricos sobre a escravidão. Segundo Rocha (2009), esse campo ampliou-se de forma significativa nas duas últimas décadas. A mesma aponta que:

> As recentes pesquisas têm sido inspiradas por novas premissas, entre as quais a de que as mulheres e homens escravizados são considerados sujeitos históricos que, mesmo com os limites e a violência imposta pelo sistema escravista, construíram uma lógica de sobrevivência e de resistência. Rejeita-se, então, a ideia de que os cativos haviam se submetido passivamente aos interesses senhoriais e o ponto de partida analítico passa a ser o escravo. (ROCHA, 2009, p. 25).

Tendo por foco os aspectos que colocam homens e mulheres negras escravizados na condição de objetos ou, de outra forma, sujeitos históricos, uma série de estudiosos tem desenvolvido pesquisas nas quais colocam em evidência discussões acerca da identidade. Sabemos que o estudo da representação de um grupo, raça ou etnia para a identificação da construção de uma identidade positiva ou não, consiste, pois, em um ponto relevante nas investigações e discussões literárias, uma vez que os elementos complexos envolvidos abrem um largo campo de discussões e possibilidades.

Ao tratar da identidade Munanga, na obra *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2004), observa que:

> Essa identidade, que é sempre um processo e nunca um produto acabado, não será construída no vazio, pois seus constitutivos são escolhidos entre os elementos comuns aos membros do grupo: língua, história, território, cultura, religião, situação social etc. Esses elementos não precisam estar concomitantemente reunidos para deflagrar o processo, pois as culturas em diáspora têm de contar apenas com aqueles que resistiram, ou que elas conquistaram em seus novos territórios. (MUNANGA, 2004, p.14).

Essa concepção de Munanga (2004) de identidade enquanto um processo põe em foco a concepção de coletividade. Remete, ainda, aos movimentos negros contemporâneos em busca da afirmação do negro enquanto sujeito de identidade própria, atuante na construção da sociedade e resistente ao sistema de exploração. Podemos dizer que esse processo de construção de uma identidade, conforme citado no trecho acima, é negado por vários dos textos de cordel catalogados em nossa pesquisa. Se pensarmos na

construção da identidade enquanto um processo de resgate e resistência de elementos como religião, língua, história, parentesco, situação social costumes etc, percebemos que a maior parte dos cordéis que trazem alguma alusão à personagem do negro oculta tais aspectos ou faz uma inversão de valores. Diante do exposto, é importante destacarmos, de antemão, que não devemos nos equivocar em taxar a literatura de cordel paraibana de preconceituosa. Vale salientar a respeito do contexto em que esses cordéis foram produzidos.

Atualmente, muito se tem discutido sobre a questão da identidade, isso devido às rápidas mudanças ocorridas na sociedade. Segundo Stuart Hall (2006, p. 7), "as velhas identidades, que por muito tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um ser unificado". Conforme defende Hall (2006), estamos passando por uma "crise de identidades", na qual o indivíduo já não tem uma identidade bem definida e localizada na sociedade. Ao discutir sobre a identidade cultural no contexto da pós-modernidade, Hall direciona a questão da identidade para uma origem histórica e não biológica uma vez que o sujeito muda constantemente porque a sociedade, sobretudo a pós-moderna, passa por constantes mudanças cada vez mais rápidas.

A representação do negro tal qual encontrada nos os textos catalogados e analisados neste estudo tende a remeter à uma das concepções de identidade apresentadas por Hall (2006), na qual entra em jogo a interação do "eu" com a "sociedade", ou seja, entram em evidência os valores, símbolos e sentidos culturais. Concepção que também vem dialogar com os apontamentos de Munanga (2004; 2006). No entanto, vale ressaltar que a relação observada na representação do negro presente na maioria dos textos analisados se dá sob um sentido negativo, uma vez que se detecta uma representação na qual não se percebe uma interação do "eu" com os valores que traçam a identidade de sujeito atuante, considerando seus costumes, língua, história, religião, cultura etc. Sendo assim, é possível de identificar muito claramente toda uma representação de negação dos valores identidários da personagem negra na maior dos folhetos catalogados, o que caracteriza um *corpus* de estudo marcado predominantemente por produções que apresentam o negro como sujeitos estereotipados, sem uma identidade própria, submisso, negando

qualquer forma de resistência ao sistema opressor. É válido frisar, portanto, que estes textos foram escritos por aqueles poetas contemporâneos do final do século XIX e início do século XX. Nesse contexto, havia ainda uma forte influência das antigas histórias populares, dos contos, mitos e lendas, comungando com um cenário histórico aristocrático e segregador o que, de certo modo, tende a refletir nas produções literárias. Nesses textos, quase sempre a personagem negra aparece sob as piores condições de vida. Comumente ele é o vilão da história, sendo um capanga, um desordeiro ou assassino que termina morto ou humilhado. Dificilmente o negro recebe um nome próprio e quando lhe é dado um nome, não é chamado por ele. Um exemplo disso aparece no cordel *O Valente Sebastião*, do poeta guarabirense Manoel Camilo dos Santos. Nele, encontramos a personagem Negra Flora que na maioria das estrofes é chamada apenas de negra. Do mesmo modo o seu filho Joaquim, um ex-soldado, que é chamado pelo nome apenas na primeira estrofe, momento em que é apresentado ao leitor, porém nas demais aparece apenas como "o negro". O apagamento do nome dá vez à cor, mas antes para inferiorizar que positivar.

Outra forma marcante de representação do negro moldada sob uma visão preconceituosa é a de relacionar o negro ao mal, representando-o na figura do demônio. Essa representação ocorre com frequência nas pelejas. Nessa modalidade de cordel, quando os poetas não retratam verdadeiros desafios ocorridos entre cantadores, criam pelejas ficcionais nas quais colocam o negro como um desafiante representando a figura do diabo para pelejar contra um cantador famoso. É possível de observar em vários das histórias veiculadas em textos de cordel a fusão "negro-demônio", sintetizando o mal. David Brookshaw, ao discutir sobre "raça e cor na literatura brasileira", observa que "o modo como o branco vê o negro, portanto, foi moldado desde a infância pelas histórias em que a negritude era associada ao mal e os que faziam mal eram negros". (BROOKSHAW, 1983, p.13). Essa ideia nos remete ao fato de que os poetas populares possivelmente tenham recebido certa influência das antigas histórias (ou não?). Contudo, ao menos dão mostra da relação contextual determinante entre literatura e sociedade.

Na relação posta entre literatura e sociedade não são poucos as temáticas sociais que são tomadas como matéria literária. Um exemplo a ser

citado são as questões de natureza étnico-raciais, bem como de construção da identidade racial. Segundo Fonseca (2001, p. 92), “o modo como a sociedade brasileira lidou com a questão escravocrata, as imagens de negro e de negrura continuam a ser modeladas por uma gama de preconceitos”. 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. Diante disso, torna-se relevante compreender que o texto cordel pode ser usado como um meio, inclusive didático, um recurso a mais para a interlocução do leitor com a sociedade. Um instrumento capaz de envolver não só aspectos de ordem estética, mas também contextuais, o que serve de ponto de partida para a discussão dos problemas sociais, históricos, políticos e econômicos do nosso país, a exemplo da das questões que envolvem os afro-descendentes.

A compreensão aqui é de a que literatura de cordel pode perfeitamente contribuir para uma educação voltada para a realidade, na medida em que apresenta ao leitor uma visão de mundo, que pode se assemelhar ou não à sua, mas que suscita variados questionamentos que podem levar a uma reflexão sobre posição social, política, econômica e cultural dentro do contexto em que se vive, assim como sobre a posição do outro nesse mesmo contexto. Nesse sentido, apreender o mundo popular significa mergulhar nos significados produzidos pelos objetos sociais no interior de determinado grupo social. O cordel, como um sistema de símbolos articulados, é uma forma ampla de conhecimento que encerra outras formas de saber como teorias de senso comum. Essas teorias podem ser chamadas de representações sociais, que se configuram como sistemas de interpretação da realidade que produzem e se constituem de valores, crenças e atitudes primordiais na construção e disseminação de representações (Cf. MOSCOVICI, 1978). Sendo assim, as condições concretas de comunicação que se estabelecem entre o texto de cordel e o seu leitor – pela rica possibilidade de gerar antecipações, expectativas e inferências no desenrolar do texto – tendem a não se dá no vazio, uma vez que se trata de uma atividade que implica sociabilidade.

Resultados

O *corpus* da pesquisa se constitui de cinquenta folhetos, adquiridos em bazares e bancas de feiras livres de pequenas cidades da Paraíba e de centros urbanos maiores como Campina Grande, João Pessoa e Natal-RN. Comprados também de acervos particulares, livrarias, ou ainda adquiridos em bibliotecas, por meio de cópias. Algumas produções foram catalogadas da coletânea: *100 Cordéis Históricos Segundo a Academia Brasileira de Literatura de Corde*l, organizada pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), lançada em 2008 pela Editora Queima-Bucha. Nesse *corpus* há referência de vinte autores que abrangem, cronologicamente, observando a ordem de nascimento, um longo período que vai de 1848 com o poeta Silvino Pirauá, natural de Patos-PB a 1978 com o poeta Josealdo Rodrigues Leite, natural de Piancó-PB. Dentre os vinte cordelistas catalogados, os que aparecem com maior número de referências são: José Costa Leite, Francisco Sales Arêda, Joaquim Batista de Sena Manoel Camilo dos Santos, Leandro Gomes de Barros e Medeiros Braga.

Os resultados possibilitaram compreender que, embora muitas vezes mal compreendida e marginalizada, a literatura de cordel possui um riquíssimo valor cultural e é detentora de um amplo alcance no meio popular. Isso talvez se deva, dentre outros aspectos, ao fato de ser um espaço propício à expressão de temas diversos, antigos ou contemporâneos, traduzido numa linguagem artística de fácil acesso ao leitor.

Uma vez identificado e catalogado o material da pesquisa – por título, autor, ano de publicação, o passo seguinte foi contextualização das obras catalogadas. Esse procedimento de situar historicamente cada folheto foi de fundamental importância para a compreensão das formas de representação do negro, uma vez que procuramos analisar tais textos sob a perspectiva do contexto histórico, temático, estético, social e cultural. Foram catalogadas cinco dezenas de folhetos de cordel de diversos poetas paraibanos, os quais acabaram por indicar cronologicamente três gerações de autores: a primeira, formada por aqueles nascidos antes da abolição da escravatura, a exemplo de nomes como Silvino Pirauá (1848), Leandro Gomes de Barros (1865), João Melquiades Ferreira (1869), João Martins de Athayde (1882), Francisco das Chagas Batista (1882) e Jose Camelo de Melo (1885). A segunda geração,

formada por poetas nascidos nas primeiras décadas do século XX, tais como Manuel Camilo dos Santos (1905), Joaquin Batista de Sena (1912), Cipriano Batista de Sena (1909), Francisco Sales Arêda (1916) e José Alves de Pontes (1920). E a terceira geração, composta por poetas nascidos após a década de 1940, dentre os quais aparecem Medeiros Braga (1941), Maria Godelivie (1959) e Janduhi Dantas (data não identificada), cordelistas contemporâneos em plena atividade de produção e publicação.

Esse enquadramento dos cordelistas em três períodos (geração) nos possibilitou um melhor entendimento a cerca da representação do negro uma vez que percebemos que a maior parte dos cordéis que compõem o *corpus* de estudo é profundamente marcada por traços de preconceito e inferiorização do afro-descendente.

As marcas de preconceito, contudo, aparecem, de forma mais explícita, em algumas modalidades de cordel a exemplo da peleja e os encontros. A peleja é uma espécie de "desafio entre dois cantadores, cada um defendendo o nome pela agilidade de seu pensamento e pelo talento de seu improviso" (SOBRINHO, 2003, p. 109). Observamos que nos textos que se estruturam sob as formas de peleja o negro é aludido com maior frequência e intensidade. Esse tipo de cordel está intimamente ligado ás cantorias, visto que muitos cordelistas quando não retratam verdadeiros desafios de cantadores de viola, criam pelejas ficcionais. Nestes desafios, o preconceito racial é bastante explícito, geralmente o negro representa a figura do demônio. Nos xingamentos comuns a esse tipo de cordel, o negro é humilhado com insultos, maltratado e difamado. "Nas lutas poéticas é fatal a alusão à cor, a lembrança do estado subalterno ainda mais acrescido à ignorância. Quando um cantador esgotava as comparações, recorria a vocabulários tradicionais do desaforo." (MEDEIROS, 2009, p. 35). Tais aspectos tendem a reafirmar o que observa Munanga, no sentido de que o "problema é que, no nosso caso, o preconceito está fundamentado nos caracteres físicos. A discriminação 'cultual' vem a reboque da física, pois os racistas acham que 'tudo que vem de negro, de preto' ou é inferior ou é maléfico" (MUNANGA, 2006, p. 175).

Já nas tramas de cordel denominadas de "encontros", conforme observa Sobrinho (2003, p.109), se "descreve a luta entre dois valentões movida por vingança, um acerto de contas ou por casualidade, onde entra em jogo a força

física". Geralmente, um deles é negro e acaba perdendo a briga mesmo tendo um porte físico maior. Outro espaço em que as marcas de preconceito também aparecem de forma bastante evidente são nas histórias de amores. Geralmente narrativas mais extensas, chamadas de romances, envolvendo amores proibidos em que o negro é desmoralizado pelo vaqueiro branco.

Nessas três modalidades, foram catalogados vários exemplares de cordel, dentre os quais, destacamos: a) Nas pelejas: A *Peleja de Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros e *A Malassombrada Peleja de Francisco Sales com o Negro Visão*, de Francisco Sales Arêda. b) Nos encontros: *O Negrão do Paraná e o Seringueiro do Norte*, de Francisco Sales Arêda, e *O encontro de Zé Garcia com José de Souza Leão*, de José Costa Leite. c) Nos romances: *História de Ronaldo e Antonieta* de José Alves de Pontes; *Os amores de Jorge e Luizinha, Valfrido e Dulcinéia, O vaqueiro Julião e a filha do Sertanejo*, todos de José Costa Leite; *Lourival e Terezinha*, de Manoel Camilo dos Santos e *Manassés e Marilí*, de Manoel Cândido da Silva.

Tomando como referência o *corpus* catalogado, podemos dizer que, na literatura de cordel de autoria paraibana, as questões de representação de identidade do negro estão partes relacionadas à negação dos aspectos ou elementos que a compõe e parte na afirmação dos aspectos biológicos que não deixam de pontuar importância no processo de construção dessa identidade, mas, sobretudo, os aspectos históricos que se voltam para a consciência de resgate e atuação do negro. Isso se deve ao fato de que, embora o tom de negação de uma identidade positiva seja uma marca presente na maior parte dos textos identificados na pesquisa, uma nova representação do negro passou a ser ponto de foco em determinados folhetos. Em textos poéticos contemporâneos é possível de destacar uma série de termos de aspecto positivo que acabam por revelar outra visão em relação ao afrodescendente no sentido, por exemplo, de problematizar a condição histórica do negro no contexto brasileiro. Assim, identificamos obras com foco temático ligado à discussão da igualdade racial, despertando a consciência de combate ao racismo e a descriminação. Tal aspecto nos faz relacionar a existência de uma produção literária de cordel em diálogo com uma nova forma de representação do negro, podemos dizer, até certo ponto, comprometida com a revalorização do negro no contexto social.

Dentro desse novo contexto de representação da identidade negra, destacamos dois textos do poeta Medeiros Braga, natural de Nazarezinho-PB. O primeiro, o cordel *Castro Alves, o Condor da poesia*, no qual o poeta dos escravos é exaltado não apenas no sentido da homenagem, mas também no sentido de defensa da "causa de um povo". O segundo é o cordel *Zumbi e Palmares,* no qual é retratada a luta do líder Zumbi no combate ao cativeiro, defendendo que a liberdade dos negros fora uma conquista que não se deu passivamente, mas foi movida por muitas lutas em que os negros mataram e morreram por seus ideais, tornando-se agentes de sua própria história. Merece destaque também o cordel *A Galega do Negrão* da poetisa campinense Maria Godelivie. A obra é baseada em fatos reais vividos por uma amiga, Ivonete, que protagoniza a história com Idálício, um negro que a protege de ser agredida em um ônibus. A narrativa se constrói como uma espécie de lição em que a personagem Ivonete, depois de agir indevidamente por causa do seu preconceito, aprende a tratar o negro com mais respeito e igualdade. No texto, a voz do eu-lírico-narrador funciona como uma espécie de voz da consciência quanto ao ato da discriminação racial, recriminando-o e pontuando um novo olhar para a condição do negro.

Outro cordel que aparece problematizando conceitos estabelecidos é *A alma do senador que caiu na lábia do cão,* do cordelista de Patos, Janduhi Dantas. Neste texto, o autor busca romper com a visão preconceituosa de que o diabo tem que ser negro, como tem sido recorrente em textos da literatura de cordel. Verificamos que a associação da cor negra á maldade é feita pela alma do senador ao ser atendido por um "galegão de olhos azuis", que se tratava do demônio. Ao longo da narrativa, ver-se que o diabo não é chamado de negro como seria comum. O próprio demônio diz: "- Não sou preto nem café!" (DANTAS, 2008, p. 4).

Contudo, textos sob o viés de uma valorização da identidade afro ainda não são encontrados em quantidade expressiva no campo do cordel paraibano, ao menos não foram identificados no curso desta pesquisa. Essa escassez, talvez se deva ao fato de ainda estarmos sob o advento dessa nova produção voltada para uma posição explícita de rompimento com o preconceito, influenciada, possivelmente, pelos movimentos negros (Cf. PEREIRA, 2005;

SANTOS, 1994) e suas conquistas no sentido de busca de maior integração étnico-racial na sociedade pelo respeito às diferenças.

Considerações finais

A pesquisa nos possibilitou conhecer um pouco mais do amplo universo que é a literatura de cordel. De modo singular, passamos a compreender mais especificamente o cordel produzido no estado da Paraíba – Estado nordestino pioneiro na literatura de cordel com a iniciativa do poeta Leandro Gomes de Barros, do qual há relatos de ter publicado o primeiro cordel brasileiro, em 1893. O exercício da pesquisa proporcionou entrar em contato com várias fontes de acesso aos folhetos de cordel, tais como bazares, bancas de feiras livres de pequenas cidades e de centros urbanos maiores, acervos particulares, livrarias e bibliotecas. O contato direto com esses espaços e textos ajudou a compreender a tamanha importância desempenhada pela literatura de cordel na sociedade, no que diz respeito à inserção de valores e a representação do elemento humano e, nesse caso específico, do estudo da representação do negro.

Diante do exposto, podemos afirmar que através do texto de cordel é possível visualizar uma síntese da representação social que se tem acerca da representação do negro no contexto paraibano. Isso porque por meio dos autores e obras catalogados foi possível situar ao menos dois momentos da história do país. Um primeiro quadro corresponde aos poetas nascidos ainda sob o clima da escravatura e a abolição. Nos textos dos autores desse período, verifica-se que o negro é representado sob uma visão extremamente inferior em relação ao branco, em que é traçada uma representação de sujeito sem identidade própria, de forma estereotipada, colocando-os como objeto de preconceitos. Nesse contexto, há uma negação da possibilidade de atitude de resistência do negro frente a um sistema explorador que tende a ocultar seu potencial e valores. O segundo quadro corresponde ao período da produção contemporânea, momento em que se surgem uma produção literária marcada por uma nova visão em que o negro é posto enquanto sujeitos que resistiram a um sistema de exploração e exclusão.

Se num primeiro momento a tendência era de que essa literatura dialogasse com um contexto de social brasileiro marcado pela segregação e preconceitos, no contexto atual é possível identificar obras literárias que se revelam um instrumento de desmistificação e quebra de preconceitos. Uma produção denunciadora e ao mesmo tempo construtora de identidades sob uma nova ótica na referência ao negro, tornando-se, assim, um forte e representativo canal de reflexão de práticas socioculturais.

O trabalho com textos impressos possibilitou observar também as formas de ilustração de capa dos cordéis. Muitos dos textos que traziam alusão ao afro-descendente, logo na capa, apresentavam xilogravuras que o ridicularizam. Por meio da leitura dos diversos cordéis estudados foi possível ainda perceber a relação que existente entre a Literatura de Cordel e a Literatura denominada Clássica, não somente no sentido de sofrer influências, como também no de influenciar os escritores do cânone. Traço revelador ainda do caráter comprometido desse gênero literário com as questões sociais, mostrando ser um forte instrumento da relação entre literatura e sociedade. A compreensão aqui é a de que "os sentidos tem lugar central na linguagem (...), como uma prática simbólica muito particular, central nos modos históricos de organização social" (GUIMARÃES, 2005, p.7), caracterizando, portanto, no plano da literatura as formas do espaço social.

Quando da pesquisa do material objeto de estudo, não foi difícil perceber também que cada vez mais a literatura de cordel assume um papel didático-pedagógico na sociedade. Está a cada dia ganhando espaço nas escolas, na mídia e em diversos ambientes de discussão. Essa crescente valorização do cordel se justifica no fato de ser um texto promotor de questionamentos, possibilitando resgate do passado, crítica, denúncia social e representação da realidade.

Do ponto de vista da Pesquisa, a organização e a socialização dos resultados obtidos tendem a possibilitar o contato de estudiosos e interessados com uma parcela de registros referentes à representação do negro na produção literária de cordel de autoria paraibana que também é uma expressão nacional. A sua contribuição possivelmente esteja em chamar a atenção para o que temos em comum na relação com as "identidades múltiplas" (Cf. KUPER, 2002). De modo que sua contribuição reside não somente em registrar e tornar

conhecida uma dada representação, mas principalmente em possibilitar que se abra um leque de discussões e ações a partir da identificação da problematização de uma prática cultural, estabelecida com o afro-descendente, atuante no meio social paraibano, singularizada e divulgada através da literatura de cordel, inclusive nos ambientes sociais da sala de aula.

Referências Bibliográficas

ARÊDA, Francisco Sales. A Malassombrada Peleja de Francisco Sales com o Negro Visão. In: *100 cordéis históricos segundo a academia brasileira de literatura de cordel***.**
Organização e curadoria de Gonçalo Ferreira da Silva. Mossoró: Queima Bucha, 2008.

BARROS, Leandro Gomes de. *Peleja de Riachão com o diabo*. [S.l.: s.n].

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira.* Trad. Marta kirst. Porto alegre: Mercado Aberto, 1983.

DANTAS. Jandhui. *A alma do senador que caiu na lábia do cão.* 2 ed. 2008.

DIÉGUES JUNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na Literatura de cordel. In. *Literatura Popular Em Verso*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

FECHINE, Francisca Neuma; PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Bibliografia paraibana de folclore e literatura popular.* João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 2003.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) Visibilidade e ocultação da diferença: imagens de negro na cultura brasileira. In: *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GODELIVIE, Maria. *A Galega do Negrão*. Campina Grande-PB: [S.n], 2008.

GUIMARÃES, Eduardo. Linguagem e processos de identificação. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Identidade cultural e linguagem*. Cáceres, MT: UNEMAT Editora; Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Trad: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____.*Da diáspora: identidades e mediações culturais.* Trad: Adelaine La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KUPER, Adam. Cultura, diferença, identidade. In _____. *Cultura: a visão dos antropólogos.* Trad. Mirtes Frange de Oliveira Pinheiro. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LEITE, Josealdo Rodrigues. *Os mais violentos dias de Piancó:* vida e morte do padre Aristides, 80 anos da passagem da Coluna Prestes. [s.n], 2006.

MEDEIROS, Irani. *Chica Barrosa: A Rainha Negra do Repente*. João Pessoa: Ideia, 2009.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra.* Belo horizonte: Autêntica, 2004.

_____. *Negritude:* usos e sentidos. 3ª ed. Ampliada e revista. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

PEREIRA, Amauri Mendes. *Trajetória e perspectivas do movimento negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Comissão de Combate às Discriminações e Preconceitos de Raça, Cor, Etnia, Religião e Procedência Nacional da Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

ROCHA, Solange Pereira da. *Gente negra na Paraíba Oitocentista*: população, família e parentesco espiritual. São Paulo: UNESP, 2009.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *O Valente Sebastião.* [S.l.: s.n].

SANTOS, Joel Rufino dos. "A luta organizada contra o racismo". In: Barbosa, Wilson do Nascimento (org). *Atrás do muro da noite; dinâmica das culturas afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Cultura, Fundação Cultural Palmares, 1994.

SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

SUASSUNA, Ariano. Prefácio. In: *Antologia Leandro Gomes de Barros*. -2. Tomo III. Literatura Popular em verso. Ministério da educação e Cultura; Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977.

100 CORDÉIS HISTÓRICOS SEGUNDO A ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL**.** Organização e curadoria de Gonçalo Ferreira da Silva. Mossoró: Queima Bucha, 2008.

PROVÉRBIOS, ADÁGIOS, DITOS E DITADOS: A ORALIDADE N'*O MALHADINHAS*[191]

Marília Angélica Braga do Nascimento[192]
Ana Marcia Alves Siqueira[193]

RESUMO

Os estudiosos da obra de Aquilino Ribeiro são unânimes em afirmar o trabalho do autor com a linguagem e o homem simples. Atentando para esse aspecto, queremos, neste breve trabalho, apontar índices de oralidade em *O Malhadinhas*, narrativa publicada em 1922 no volume *Estrada de Santiago*. Para atingir tal escopo, procuramos fazer um levantamento de locuções que permeiam a fala de Antônio Malhadas, protagonista da narrativa, mostrando, ao mesmo tempo, sua visão pragmática do mundo e a realidade do meio social no qual está inserido. Tais locuções consistem em provérbios, adágios, rifões e ditados que regem, de certa forma, o comportamento do herói aquiliano. Desse modo, demonstra-se, através do discurso da personagem, a presença da herança de uma tradição popular que acredita no poder da palavra: "a palavra, como a lança, longe alcança".

> *Que a minha língua era ponteira como a faca que trazia à cinta – murmuravam as bocas do mundo mal consideradas* (*O Malhadinhas*, cap. VI)

Observa-se, entre os críticos da obra de Aquilino Ribeiro, uma verdadeira unanimidade na afirmação da riqueza do trabalho do escritor com a língua e com o homem simples. Alguns dos nomes que põem em relevo esse aspecto da obra aquiliana são Manuel Mendes, Taborda de Vasconcelos, Nelly Novaes Coelho e outros mais. A esse respeito, declara o primeiro da lista:

> a obra do ficcionista é variada, caudalosa, múltipla, e, quer pela observação perspicaz da natureza, em que bichos e homens, rios, nuvens, montes e árvores, tudo freme do mesmo prodígio

---

[191] **PALAVRAS-CHAVE**: Oralidade. Provérbio. Malhadinhas.

[192] Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2007). Atualmente cursa Mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura. Bolsista CAPES-DEMANDA SOCIAL.

[193] Professora Adjunta do Departamento de Literatura e da Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, é pesquisadora da área de Literatura Portuguesa e Literatura comparada entre as literaturas portuguesa e brasileira, especialmente, obras e autores ligados à medievalidade e/ou ao Romantismo. Orientadora da pesquisa da autora deste trabalho.

> de criação, [...] quer ainda pela formosura sadia e máscula da linguagem, de sabor raro e engenho tão agudo, tudo nos dá a medida do escritor excepcional que é Aquilino Ribeiro. (MENDES, 1960:12)

O segundo, acerca do universo ficcional do autor d'*O Malhadinhas*, enuncia: "Na verdade, tal como vimos e se revela, a linguagem de Aquilino [...] penetra de sábia claridade não só a face das coisas e da terra que lhe deu o ser, mas também a fisionomia do beirão" (VASCONCELOS, 1965: 69,70). A terceira, em texto introdutório à análise que procede de *Jardim das Tormentas*, obra de estreia do escritor, afirma: "A linguagem aquiliana arraiga, pois, no linguajar beirão tão fiel às suas origens como a terra em que o homem se arraiga; terra granítica que ali persiste imutável através dos séculos, unindo numa mesma paisagem o ontem, o hoje e o amanhã". (COELHO, 1973: XIV).

Óscar Lopes, outro estudioso da produção aquiliana, diz que "o escritor é destro na apreensão do ambiente natural e humano de uma sociedade já arcaica em 1900" (LOPES, 1985: 16). Frederick Charles Hesse Garcia, por sua vez, define como obras típicas de Aquilino "aquelas que retratam o mundo rústico da Beira, a vida de Aldeia, o homem que vive perto da natureza, com os instintos à flor da pele" (GARCIA, 1981: 91,92). Todos esses depoimentos apontam para uma visão de mundo que procura descortinar o homem em seu primitivismo, em sua naturalidade, em sua espontaneidade de gestos, através de uma linguagem autêntica e rica em significados.

E, de fato, podemos afirmar que todos esses aspectos estão presentes n'*O Malhadinhas*, novela inicialmente publicada no volume *Estrada de Santiago*, de1922, que reaparece de forma autônoma em 1949, sendo ainda reeditada em 1958 juntamente com *Mina de Diamantes*. É dos textos mais conhecidos de Aquilino. Trata-se de uma narrativa desfiada em 1ª pessoa pelo protagonista da história, o almocreve Antônio Malhadas, mais conhecido como Malhadinhas de Barrelas, um sujeito rude, de língua e faca igualmente afiadas, sempre disposto a mostrar sua coragem e valentia em defesa da própria honra. Personagem que oscila entre o pícaro e o antipícaro, por carregar consigo características que ora o aproximam, ora o distanciam da figura típica do gênero picaresco desenvolvido em Espanha no século XVI e difundido no restante da Europa nas centúrias seguintes.

Interessa-nos aqui tratar especialmente das evidências de oralidade na narrativa em epígrafe. O elemento da oralidade é perceptível logo que o leitor se depara com a figura do narrador, que vai estruturar o enredo a partir de suas lembranças, de suas experiências da juventude. Malhadinhas conta os episódios de sua vida, partindo de sua paixão e ciúme pela prima Brízida, assunto que ocupa o primeiro capítulo, passando pelos casos experimentados em suas andanças de almocreve, até chegar à velhice, na qual, segundo ele, anda "compondo o bem-d'alma", frequentando a igreja e cuidando da vida eterna, como bom cristão. O velho almocreve tem diante de si um auditório ao qual está sempre se dirigindo através dos vocativos "meus fidalgos", "Vossorias", "senhores", "m'amigos". Essa plateia coletiva assume o papel de narratário. No que tange à situação narrativa d'*O Malhadinhas*, Carlos Reis diz que esta "parece configurar uma espécie de primordial autenticidade inerente à produção do relato em estado puro" (REIS, 1985: 43), pois possui um "teor oral, memorial e improvisado".

A habilidade retórica da personagem já pode ser vislumbrada na primeira página do livro, quando o Malhadinhas de Barrelas é apresentado por uma voz anônima que nos oferece uma descrição física do almocreve e nos dá pistas acerca do caráter que será revelado no decorrer da história. Essa voz se inclui entre os ouvintes das façanhas que ecoaram pelas terras onde Antônio Malhadas praticou o seu ofício e ganhou fama de valentão briguento. Tal inclusão fica explícita no trecho seguinte:

> Nas tardes da feira, sentado da banda de fora do Guilhermino, ou num dos poiais de pedra, donde já tivessem erguido as belfurinhas, alegre do verdeal, desbocava-se a desfiar a sua crónica perante escrivães da vila e manatas, e eu tinha a impressão de ouvir a gesta bárbara e forte dum Portugal que morreu. (RIBEIRO, 1958: 11)[194]

É ainda essa voz que nos dá, antes de Malhadinhas, o testemunho da referida habilidade retórica, ao dizer que "o negócio tilintado através das

[194] Todas as citações da narrativa em foco são da edição de 1958. Cf. bibliografia completa ao final do trabalho. A partir de agora assinalaremos as citações d'*O Malhadinhas* apenas com o número das páginas.

gerações, as andanças de recoveiro, o ver e aturar mundo, tinham-no provido de lábia muito pitoresca, levemente impregnada dum egoísmo pândego e glorioso" (p.11). É esse "ver e aturar mundo" que se constitui em experiência acumulada e o autoriza a contar "sua crônica" como um legítimo narrador, no sentido benjaminiano do termo. Walter Benjamin afirma que o narrador retira de sua própria experiência o que ele conta. Ora, é exatamente isto o que observamos no nosso protagonista, uma vez que ele recolhe da memória dos fatos vividos a matéria narrada. Podemos mesmo dizer que Malhadinhas é uma espécie de fusão dos dois tipos fundamentais de narradores anônimos citados por Benjamin: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Fundindo estes dois tipos, temos como síntese o camponês comerciante, ou seja, o aldeão almocreve que a um só tempo valoriza a sua terra e ganha experiência com as aventuras proporcionadas pelo ofício de negociante. No que se refere a esse deslocamento propiciador de experiências, Reis percebe-o da seguinte maneira: "a imagem da navegação ajusta-se a este viajante de profissão que foi o Malhadinhas de Barrelas, calcorreando montes e vales, negociando em presuntos e azeite por vilas e aldeias, enfrentando lobos, intempéries e navalhas traiçoeiras" (REIS, 1985: 43). Este ponto de vista coloca-se em conformidade com a imagem proposta por Benjamin na figura do marinheiro.

Conforme o autor do texto "O narrador", "a verdadeira narrativa tem sempre em si, às vezes de modo latente, uma dimensão utilitária, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida" (BENJAMIN, 1994: 200). Nesta perspectiva, o narrador é um homem que sabe dar conselhos, e a esses conselhos podemos chamar sabedoria. No capítulo VI de nossa história, isto é, da história de Malhadinhas, vamos encontrar enunciados que exemplificam bem essa intenção didático-moralizante do narrador à moda antiga. Lá conta-se o episódio da mulher mandona de Duarte, a Joaquina. Malhadinhas, por meio de falsas lisonjas, acaba pregando uma lição à mulher, fazendo com que o amigo assuma o governo da própria casa. Em referência à Joaquina, pelo fato de possuir uns pêlos no queixo e pela fama de mandona, o narrador-personagem enuncia: "A homem ruivo e a mulher barbuda de longe os saúda" (p. 99). O ensinamento moral ao qual se referiu Benjamin pode ser visto mais

explicitamente ao final do dito capítulo, ocasião em que o narrador interroga retoricamente seus ouvintes e logo depois se justifica:

> Que a minha língua era ruim e envenenada? Aí está o seu mal fazer, endireitar o mundo que andasse torto. Dela não temo as contas que hei-de dar a Deus porque ainda que a minha voz não seja como a ronca do abade do Touro quando canta os latins, é de falsete só de nome. No mais foi, é, e sempre será leal-verdadeira. (p. 102)

Fica evidente, nesta passagem, a citada dimensão utilitária quando o narrador esclarece sua intenção: "endireitar o mundo que andasse torto". Em outras palavras, se tomarmos aqui o episódio de Joaquina como metonímia do todo narrado, compreenderemos que Malhadinhas está, na medida em que desfia suas experiências, a dar conselhos ao seu auditório, a ensinar-lhe como viver. A esse propósito, chegamos mesmo a constatar um tom de superioridade do narrador em relação aos seus ouvintes. A experiência adquirida por meio das aventuras confere-lhe autoridade suficiente para interessar seu auditório, o qual é invocado reiteradas vezes. Como acentua Reis, inicialmente, Malhadinhas coloca-se numa situação de inferioridade social, haja vista a utilização das expressões que ficaram sobreditas ("meus fidalgos", "meus senhores", "Vossorias") quando invoca seus interlocutores. Contudo, observando melhor, verificamos que essa situação é minimizada, pois o narrador fala como conhecedor do passado e do presente, confrontando tempos distantes com o presente em que narra e emitindo juízos de valor. Serve como exemplo a frase que inicia a narração: "Quando comecei a pôr vulto no mundo, meus fidalgos, era a porca da vida outra droga" (p.13). E logo adiante:

> [...] mas os dias de hoje não os conheço. Ponho-me a cismar e não os conheço. E quanto mais cismo, mais dou razão ao Miguelão da Cabeça da Ponte, que falava como livro aberto, o grande bruxo. Muitas vezes lhe ouvi dizer quando estava de boa lua, o que nem sempre assucedia: - Tempos virão em que o governarão as terras vãs e os filhos das barregãs. (p.13)

Esta citação deixa clara, da parte de Malhadinhas, uma constatação da mudança dos tempos, que corrobora o referido tom de superioridade. Ele recorre às lembranças da juventude para afiançar que o tempo não é mais o mesmo, "que o mundo é outro" (p.15). Em sua opinião, os tempos eram melhores quando o homem tinha palavra, os rapazes eram valentes, sua terra era farta no Outono, os Invernos eram "inteiriços como lagartos", "a gente não era falsa a bródios e funções". Tal constatação de mudança lembra-nos outro português, Camões, que já dizia, com aguda percepção, em um de seus sonetos: "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades/ Todo o mundo é composto de mudanças" (CAMÕES, 1971: 79). O poeta, assim como o nosso narrador, tinha plena consciência das reviravoltas e dos desconcertos do mundo.

Uma imagem à qual poderíamos associar a figura do Malhadinhas, talvez mais próxima de nossa cultura do que a do narrador benjaminiano, é a do griot africano, pois, como salienta Marilene Carlos do Vale Melo,

> originado da expressão francesa, o termo griot, na cultura africana, significa contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições. (MELO, 2009: 149).

Como podemos notar, a associação é possível, uma vez que, assim como o contador de histórias africano, o nosso narrador é uma espécie de conselheiro, dotado de uma sabedoria que procura transmitir oralmente conhecimentos (adquiridos pela experiência de vida), detentor do poder da palavra que garante a preservação de saberes e ensinamentos; e, afinal, ele também narra sua canção épica, sua "gesta bárbara", como disse o narratário, sendo, portanto, um guardião da memória.

No tocante à palavra dada, Malhadinhas distancia-se do pícaro e aproxima-se do herói cavaleiresco por ser capaz de cumprir a palavra empenhada, virtude que ele muito valoriza: "Voltou-se tudo; de meu tempo, também, homem de palavra era como se trouxesse sempre consigo um alforge de libras. Ajustava o que queria e levantava o que queria de proprietários e de tendeiros. Palavra era palavra, mais ouro de lei que uma peça de D. João." (p. 14)

Para ele, empenhar a palavra é selar um compromisso no qual está em jogo a honra. Por isso vai ao duelo marcado com o Tenente da Cruz, um de seus desafetos, na feira de Lamas, episódio narrado no capítulo V. Mesmo temendo a morte, não se acovarda. Antes da partida, lembra-se do ditado que diz que "a morte é certa e a hora incerta" (p.83). Chegando ao local combinado para a justa, Malhadinhas depara-se não só com o Tenente, mas com um verdadeiro bando que lá está para matá-lo. Nosso herói não se intimida, dispondo-se a lutar contra todos. Contudo, a luta termina por não acontecer, pois, na iminência do confronto, chega Bernardo do Paço, homem temido e considerado, que humilha o Tenente, lançando-lhe em rosto a covardia, e dispersa a turba de arruaceiros, recebendo, em troca, a gratidão do almocreve. Em defesa da própria honra, este último declara: "Bem haja eu, que nunca deixei a minha honra por mãos alheias, nem me esqueci de pagar agravo ou fineza recebida" (p. 96). Com efeito, tempos depois, na feira de Vale de La Mula, Malhadinhas tem a chance de retribuir a "fineza", o favor do amigo, pois o encontra na mesma condição em que dantes estivera, cercado por inimigos. Vai-lhe então ao encontro e ambos enfrentam a malta, lutando com paus.

No que tange a esses *resíduos* cavaleirescos, podemos fazer alusão à *teoria da residualidade*, sitematizada por Roberto Pontes. Em entrevista[195] concedida a Rubenita Moreira, o crítico presta esclarecimentos acerca da citada teoria. Entre seus conceitos operativos, o de *resíduo* é basilar. Segundo o autor, "resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra", sendo dotado, portanto, de extremo vigor, e não se confundindo com o antigo. Ao lado do

[195] A entrevista é constituída de duas partes e foi realizada nos dias 5 e 14 de junho de 2006.

conceito de resíduo estão os de *cristalização*, *mentalidade* e *hibridismo cultural*. O processo de cristalização ocorre quando se apanha o resíduo e se constrói uma obra nova dotada de uma força ainda maior. O conceito de mentalidade, por sua vez, é trabalhado a partir da perspectiva da *História das Mentalidades*, que se propôs como um novo viés para os estudos da *École des Anales* e da *Nouvelle Histoire* francesa. Assim, mentalidade é aqui entendida como sendo a cultura espiritual dos povos "no sentido de conjunto de ideias, conjunto ideológico de um momento" (PONTES, 2006: 11). No que se refere ao último dos conceitos citados, Elizabeth Dias Martins leva-nos a entender, em nota explicativa do texto "O Modernismo a um passo da Idade Média" (MARTINS, 2004), que "a *residualidade* não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que toca a crenças e costumes"[196]. Vale ressaltar que estes conceitos não devem ser dissociados, antes estão interrelacionados, pois através do *resíduo*, que passa pelo processo de refinamento, a *cristalização*, podemos perceber a *mentalidade* de uma época, a qual traz em seu bojo uma *hibridação cultural*.

Com base, portanto, nesse enfoque teórico, podemos afirmar que os valores cavaleirescos que subjazem o personagem em análise são *resíduos* que *remanescem* da mentalidade medieval que enformou a figura do herói das novelas de cavalaria, sendo *critalizados* no texto aquiliano.

Como ficou posto, o jovem Malhadas era habilidoso não só no uso da língua e da faca, mas também no jogo do pau. Já no capítulo II contara como jogou o pau com um jovem valente do povoado de Santa Eulália, por ocasião de uma festa de casamento na casa de Faustino, sujeito que passara, dois anos antes, por Barrelas, e a quem Malhadinhas matara a sede com uma botelha de vinho.

Uma das maiores lições que podemos tirar do relato do nosso almocreve, pegando as palavras de Óscar Lopes, é que a vida é para se defender e querer até o fim, que, apesar de tudo, ela vale a pena. O próprio Malhadinhas, em sua singeleza de homem rude, fala para a tia Maria, que o quisera esconder do Tenente da Cruz e de seus comparsas: "Muitas vezes um

[196] Martins esclarece que o termo *residualidade* foi empregado por Pontes a partir de enfoque próprio em seu livro *Literatura insubmissa afrobrasilusa* (PONTES, 2000).

cristão, se defende a vida mais que uma saca de dinheiro, é porque a vida naturalmente é um depósito. Deus lho confiou, a ele, só a ele, tem de o restituir." (p. 85). Repetidas vezes justifica o uso da faca e, por extensão, a vida errante que levou. No capítulo VI, ciente da comparação que costumavam fazer de sua língua com a faca que levava à cintura, ele reitera a ideia expressa na citação precedente, dizendo que quando a faca se apartava da missão pacífica, ou seja, da função comum de cortar alimentos ou consertar os acessórios de seu animal de carga, é porque sua vida corria perigo e era seu dever defendê-la: "pois se Deus ma deu – tantas vezes o tenho dito – a Deus tenho a obrigação de a restituir, mas só quando ele for servido e mais ninguém." (p. 92). No início do capítulo VII, ele declara: "Há encontros na vida e pendências que um homem honrado não provoca nem espera, e que só se resolvem de pulso rijo e botando as unhas a uma arma." (p.103). E, apesar de considerar a faca como uma "arma feia e cruel", confessa logo na página seguinte: "O pau defendia-me de cão, de malta frente a frente, mas para jogos de falsa fé e pessoas de mau sentido não havia como a faquinha." (p. 103).

Como se depreende destas declarações, o meio social em que se move o herói aquiliano apresenta-se adverso, perigoso, e, diante dessa realidade, ele precisa se defender valendo-se de suas próprias ferramentas (manha, artimanhas, pau, faca), já que não confia na justiça oficial: "Mesmo às cegas, a Justiça instaurou-me um processo, e eu aceito dares e tomares com tudo e com todos, ainda com o Diabo do Inferno, mas lá com os ladrões da Justiça – *libera me Domine*." (p. 111). O processo mencionado por Malhadinhas resultou do episódio no qual ferira Fontinhas com sua faca. Mais adiante, no capítulo VIII, Malhadinhas fala da ocasião em que esteve preso, mostrando novamente aversão à Justiça: "Foi quando o Capa-Cavalos de Sendim se veio despropositadamente espetar em minha faca" (p.118).

Acerca das adversidades sociais às quais está sujeito o almocreve de Barrelas, Alexandre Pinheiro Torres sublinha o fato de a sociedade surgir-lhe povoada de inimigos, daí António Malhadas nortear-se pela sentença: "contas na mão, olho no ladrão" (p.117). O crítico lembra-nos um dos ditados que expressa bem o desprezo da personagem pelas vias legais para solucionar os seus problemas, é o que se encontra na página 119: "Deus te guarde de

parrafo de legista, infra de canonista, etcetera de escrivão e récipe de mata-são."

As expressões proverbiais que saltam quase que a cada página, algumas das quais já citadas, são outra evidência da oralidade na narrativa de Aquilino. Para Torres, essas locuções proverbiais ou aforísticas proferidas pelo protagonista são capazes de nos fornecer seu recorte psicológico. Segundo Reis, a entoação aforística (a abundância de provérbios) caracterizadora do discurso de Malhadinhas não serve apenas para conotar o universo popular e rural do narrador, mas principalmente para mostrar a inclinação assertiva peculiar "de um sujeito a quem os anos e a vida passada conferiram a autoridade subjacente às máximas e sentenças enunciadas." (REIS, 1985: 48).

Com efeito, podemos delinear, a partir dos provérbios, rifões, adágios ou ditados que pululam na voz do nosso orador, traços nítidos de sua personalidade, de sua visão de mundo e da realidade social que o envolve. O aspecto da oralidade está presente não só nas formas proverbiais em si, mas na própria maneira como Malhadinhas toma conhecimento delas, ou seja, através da transmissão oral. Não são poucas as sentenças que o narrador diz ter ouvido de alguém. Algumas, ouvira da mãe, outras, do pai, outras ainda, do avô, outras mais, do padre, do frade e de outros com quem teve algum tipo de contato. É, portanto, graças à oralidade, que ele adquire as "sabenças" que lhe povoam muitos dos pensamentos e lhe orientam muitas das atitudes.

Em "Provérbios e história social", James Obelkevich diz que os provérbios são talvez a mais instrutiva das formas características da fala, tendo larga utilização e incorporando atitudes populares. Apesar de apresentarem dificuldades no que tange a uma definição, o pesquisador afirma que "parece existir um consenso geral quanto a serem ditos populares tradicionais que oferecem sabedoria e conselhos, de maneira rápida e incisiva." (OBELKEVICH, 1997: 44). O fato é que são um gênero primordialmente oral, muitas vezes revestidos de perspicácia e astúcia. É ainda Obelkevich que enfatiza o caráter pedagógico do provérbio, pois este serve como veículo do conhecimento moral e do prático, sendo definido por sua função externa, moral e didática. Nesta perspectiva, os provérbios constituem verdadeiras estratégias situacionais, que, investidas de autoridade, denotam parte dos valores de uma sociedade e seu modo de agir.

O caráter sapiencial dos provérbios foi enunciado por Salomão, o rei israelita, séculos antes de Cristo. O texto bíblico afirma:

> Para se conhecer a sabedoria e a instrução; para se entenderem as palavras da prudência; para se receber a instrução do entendimento, a justiça, o juízo e a equidade; para dar aos simples prudência e aos jovens conhecimento e bom siso; para o sábio ouvir e crescer em sabedoria, e o instruído adquirir sábios conselhos; para entender provérbios, como também as palavras dos sábios e suas adivinhações. (SALOMÃO)[197]

Entre as formas simples analisadas por André Jolles encontra-se o ditado ou provérbio. A partir das concepções de provérbio de Friedrich Seiler, Jolles apresenta suas considerações acerca dessa forma. Tomando a relação do conceito de povo com o de provérbio, o estudioso diz: "aquilo a que chamamos provérbio ou ditado existe, ao que parece, em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: [...] entre os camponeses, artesãos, letrados e sábios." (JOLLES, 1976: 131). Jolles considera a sabedoria uma das propriedades constantes do provérbio ou do ditado. Obelkevich e Jolles distinguem provérbios de locuções ou expressões proverbiais. Todavia, enquanto o primeiro considera uma dimensão moralizante e didática, dizendo que "as pessoas usam o provérbio para dizer a outras o que fazer ou que atitude tomar em relação a uma determinada situação" (OBELKEVICH, 1997: 45), o segundo afirma que o provérbio não possui nem mesmo uma tendência didática, pois, para ele, não cabe conceber a experiência (ou sabedoria enunciada no provérbio) como algo de que se possa tirar uma lição.

Mas aqui não nos interessa uma definição ou um sentido restrito do provérbio. Quando nos referimos às expressões proverbiais que permeiam o relato de Malhadinhas, consideramos todo o conjunto das sentenças que são emitidas com uma finalidade instrutiva, moral ou prática. Nesse caso, mesmo compreendendo o pensamento de Jolles, preferimos comungar com a posição de Obelkevich. Pensando no discurso do nosso narrador, não lhe podemos

[197] Estas são as palavras que abrem o livro bíblico de *Provérbios* atribuído a Salomão. Segundo a *Bíblia de Estudo Pentecostal*, da qual foi retirada a citação transcrita, o rei israelita teria escrito em cerca de 970-700 a.C.

negar o tom didático-moralizante, o qual depreendemos das próprias palavras do velho Malhadas que ficaram registradas supra, ou seja, o desejo de "endireitar o mundo que andasse torto". A esse respeito, Reis afirma que o discurso de feição injuntiva e argumentativa do narrador

> incide sobre o sentido nuclear da *transformação*: a do próprio sujeito, antes de mais, a do mundo que o rodeia, mais difusamente a dos que o escutam e que por esse discurso serão transformados, na medida em que aderirem às "teses" defendidas por alguém que fez do tempo vivido e das experiências por ele proporcionadas o seu mestre mais autorizado. (REIS, 1985: 48)

Essa transformação aludida pelo crítico relaciona-se diretamente com a feição pedagógica da narrativa, na medida em que implica sair de um estado ou condição e entrar em outra. Desse modo, tanto Malhadinhas quanto seu auditório é transformado pela sabedoria, fruto da experiência, veiculada em seus provérbios. Estes expressam concepções sobre variadas situações e diversos assuntos, desde a visão machista sobre a mulher até o reconhecimento do valor da profissão escolhida, por mais simples que seja. No primeiro caso, podemos identificar pelo menos três locuções: "Moça louçã, cabeça vã" (p. 19), "Mente Marta como sobrescrito de carta" (p. 20), "Menina, vinha, peral e faval são maus de guardar" (p. 125). Observa-se aqui uma visão um tanto preconceituosa do sexo feminino, que mostra a mulher como inconsequente, falsa, dissimulada, imprudente. Quanto à segunda situação, temos um provérbio bastante significativo, tanto que Malhadinhas o enuncia três vezes no mesmo capítulo, numa intenção nítida de convencer seus ouvintes. Trata-se de uma sentença que ele ouvira do frade Joaquim das Sete Dores: "Arrieiro no tarde chora por arrieiro, nanja por cavaleiro" (p. 131, 146, 148). A locução traduz o pensamento nostálgico do velho almocreve, o qual assegura que se pudesse voltar atrás, à época da juventude, não escolheria outro ofício.

Outro exemplo de circunstância contemplada pelo vocabulário proverbial do narrador é aquela em que aconselha acerca da necessidade de ter precauções com homens do meio urbano: "Guar-te de homem de vila como de

cão de fila" (p. 27). Ocorre uma variante parecida, que mostra a hostilidade em relação ao homem calado: "Guar-te de homem que não fala e de cão que não ladra" (p. 92). Interessante também é uma expressão aprendida com a mãe e enunciada por Malhadinhas no episódio do rapto da prima Brízida, quando se encontra temeroso de ser surpreendido pelo tio Agostinho: "Roga ao santo até passar o barranco" (p. 61). Enfim, a lista é longa e não cabe nas contingências deste trabalho. Ao fim de sua leitura, feita através das sentenças do nosso herói, Torres chega à conclusão de que António Malhadas é, na verdade, um antipícaro que termina arrependido de ter vivido sob a lei das burlas, com certa estabilidade e reconhecimento social. Afinal, foi também um homem trabalhador, preocupado em manter a mulher e os filhos. Sobre a trajetória desse homem destemido, podemos agora reproduzir as palavras de Manuel Mendes ao falar daquilo que impera na obra aquiliana: "é a epopeia obscura e surda de cada dia, que o homem vive a combater, a rir e a blasfemar, ou em que se livra de apuros, valendo-se das manhas que Deus lhe deu." (MENDES, 1960: 14)

Esperamos, portanto, ter alcançado o escopo proposto, qual seja o de demonstrar a oralidade na narrativa de Aquilino Ribeiro, presente sobretudo através das locuções proverbiais recorrentes no relato de Malhadinhas. Ao mundo aventuresco deste almocreve astuto e perspicaz poderíamos mesmo chamar "Mundo-provérbio", recordando a expressão utilizada por Antonio Candido num dos ensaios que compõem *O discurso e a cidade*, pois, assim como o mundo dos Malavoglia, o mundo do Malhadinhas é a aldeia, "uma espécie de espaço único multifuncional, cujo princípio de integração é o gênero de vida" (CANDIDO, 2004: 83). Por fim, queremos contrariar W. Benjamin, afirmando que o narrador não morreu, como pensara ele, pois o "homem sobre o meanho, reles de figura, voz untuosa", ou seja, o velho Antonio Malhadas está aí para prová-lo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Bíblia de Estudo Pentecostal. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. CPAD, 1995.

CAMÕES, Luís de. **Poesia lírica**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

CANDIDO, Antonio. "O Mundo-provébio". In: **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. **Aquilino Ribeiro, Jardim das Tormentas**: gênese da ficção aquiliana. São Paulo: Quíron, 1973.

JOLLES, André. **Formas Simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LOPES, Óscar. **"**Um lugar de nome Aquilino". In: **COLÓQUIO Letras**, nº 85, Maio de 1985.

MARTINS, Elizabeth Dias. "O modernismo a um passo da Idade Média". In: **2º Colóquio PPRLB – Relações Luso-brasileiras; deslocamentos e permanências**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

MENDES, Manuel (Coord.). **Aquilino Ribeiro**. Coleção A Obra e o Homem. Lisboa: Arcádia, 1960.

MELO, Marilene Carlos do Vale. "A figura do griot e a relação memória e narrativa". In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey (Orgs.). **Griots - culturas africanas**: linguagem, memória, imaginário. Natal: Lucgraf, 2009.

OBELKEVICH, James. "Provérbios e história social". In: BURKE, Peter e PORTER, Roy (Org.). **História social da linguagem**. Trad. Álvaro Hattnher. São Paulo: UNESP, 1997.

PONTES, Roberto. "Reflexões sobre residualidade". Comunicação na Jornada Literária "A residualidade ao alcance de todos". Departamento de Literatura - UFC, Fortaleza, julho de 2006. Em forma de entrevista concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006 e 14/06/2006.

REIS, Carlos. "Da narratividade n'*O Malhadinhas* de Aquilino Ribeiro". In: **COLÓQUIO Letras**, nº 85, Maio de 1985.

RIBEIRO, Aquilino. **O Malhadinhas**. Amadora: Livraria Bertrand, 1958.

TORRES, Alexandre Pinheiro. "O Malhadinhas visto através do seu adagiário rimado". In: **COLÓQUIO Letras**, nº 85, Maio de 1985.
VASCONCELOS, Taborda de. **Aquilino Ribeiro**. Lisboa: Editorial Presença, 1965.

FLORA GOMES E A ESSÊNCIA DA IGUALDADE

Marta Aparecida Garcia Gonçalves[198]

RESUMO

Busca-se refletir sobre o conceito de partilha do sensível na produção cinematográfica do cineasta Flora Gomes buscando mostrar que "a essência da igualdade não deve ser procurada na unificação equitativa dos interesses, mas nos atos de subjetivação que desconfiguram a ordem do sensível". [199]

O filme *Nha Fala*, que pode ser traduzido como *Minha Fala*, *Meu Destino,* realizado pelo cineasta guineense Flora Gomez em 2002, um longa-metragem apresentado como uma comédia musical com a técnica e a estética do vídeo clipe retrata novas perspectivas para o cinema africano e se configura dentro da proposta de uma política das artes do filósofo argelino-francês Jacques Rancière, para quem o cerne da política reside em atos de subjetivação que separam a sociedade de si própria ao contestarem a "ordem natural dos corpos" em nome da igualdade e ao reconfigurarem de forma polêmica a "partilha do sensível".

A política, para Rancière, é um processo anárquico de emancipação que opõe a lógica do desentendimento à lógica da polícia, polícia entendida aqui como uma lei geral que determina, no seio de uma comunidade, a partilha dos lugares que cada um ocupa e dos papéis que cada um desempenha, bem como as consequentes formas de exclusão, ou seja, uma organização dos corpos baseada numa partilha do sensível, um sistema de coordenadas que define modos de ser, de fazer, de comunicar, ao mesmo tempo que estabelece as fronteiras entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível, o dizível e o indizível.

O enredo de *Nha Fala* apresenta a jovem africana Vita que parte de Cabo Verde para a Europa para continuar seus estudos. Antes da sua partida, a moça promete à mãe que respeitará a tradição familiar da proibição do canto

[198] Doutoranda em Letras – Literatura no programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma Instituição.

[199] Palavras-chave: Igualdade; Flora Gomes; Filmografia africana; Política; Jacques Rancière.

feminino, cujo tabu se estende na família por várias gerações. A quebra do tabu, ou seja, se Vita ousasse cantar, traria a morte à jovem. Vita faz a promessa à mãe e parte em direção à Paris. Lá conhece o jovem músico e produtor Pierre, por quem se apaixona e que a convence a gravar um disco - de imediato sucesso. Já famosa, mas preocupada com a quebra da promessa feita à mãe e por não estar em paz com sua própria consciência, a jovem retorna à Cabo Verde trazendo consigo Pierre. Em Cabo Verde, Vita demonstra aos que estão no seu entorno que é possível superar até mesmo a morte se houver a coragem da ousadia. Para isso, ela encenará sua própria morte e posterior ressurreição.

O interessante no enredo é que a transgressão de Vita ao tabu não percorre o caminho que deveria, pois ao invés de trilhar o caminho da morte, levará Vita ao caminho da vida, simbolizada aqui não só na vida da jovem, mas na vida de todos aqueles que estão no seu entorno e ousando um pouco mais, se poderia afirmar que na própria vida do seu país, e da própria África. Vale lembrar que na oralidade, a voz não representa somente uma fala para os povos africanos, mas constitui o próprio alicerce da existência, pois é a partir da voz e da memória que se instala o gesto do homem e o sentido do mundo. Se ligarmos a questão da fala como mediadora do sagrado, é possível atribuir-lhe um significado de fala privilegiada e o dono da palavra, ou seja, aquele que fala é igualmente o dono da voz e por sua vez, do gesto, do fazer e, portanto, do decidir. Vita é a portadora da voz no filme, aquela que decide ou transgride: atreve-te.

Entremeada à história de Vita, Flora Gomez apresenta enredos paralelos que se ligarão, ao final, à narrativa mestra, como a busca de um lugar para fixar uma estátua do herói nacional guineense Amilcar Cabral, morto em 1973. No filme, duas personagens andam pelas ruas de Cabo Verde com a estátua ora às costas, ora em um carrinho de mão até conseguirem encontrar o lugar ideal para fixá-la; missão que no início da narrativa havia sido entregue à Vita por Yano, um jovem que desejava conquistá-la de qualquer forma, mas que Vita repele por não concordar com a forma de enriquecimento ilícito de Yano.

E como se constitui a partilha do sensível na filmografia de Flora Gomes? “Uma partilha do sensível fixa, simultaneamente, o comum partilhado

e as partes exclusivas". (RANCIÈRE, 2010, p. 13). Os sujeitos de uma comunidade transitam por espaços nos quais seus atos, suas falas e mesmo seus sentimentos são determinados pelos princípios do espaço em que circulam: nem tudo lhes é permitido agir ou sentir. São os sujeitos singulares desse espaço que vão determinar, construir ou mesmo deslocar essas possibilidades, sendo, deste modo, uma ação coletiva. De qualquer forma, é nesse mesmo espaço que, segundo Rancière, as mesmas linhas ou balizas que delineiam o comum, vão definir lugares exclusivos, pois não são todos os sujeitos que ocupam o mesmo lugar nesta ordem do que é consentido falar, sentir e agir.

Assim, as divisões determinantes de lugares existentes no seio das comunidades estabelecem a "partilha do sensível", que consiste em uma divisão, "a lei implícita que governa a ordem sensível, define lugares e formas de participação num mundo comum ao estabelecer primeiro os modos de percepção nos quais estes se inscrevem". (RANCIÈRE, 2010, p. 94). De forma simultânea, no seio dessa partilha surgem grupos ou sujeitos que realizam a sua re-configuração, criando e operando novos espaços ao deslocar as possibilidades e formas de ver, de sentir e de dizer, uma ação nomeadamente política, conforme postula Ranciére.

As personagens de Flora deslocam-se de seus lugares pré-determinados e circulam livremente por espaços que antes não lhes eram permitidos: Vita e a mãe cantam, deslocando-se, ambas, do lugar proibitivo; Pierre se une à uma negra, ex-colonizada, fazendo a sua mãe "se acostumar a ter netos mais escuros que ela[200]"; Yano muda sua perspectiva de enriquecimento ilícito ao se casar com a professora da escola; o entrelaçamento dos imigrantes portugueses, argelinos, coreanos, presentes no restaurante do pai de Pierre, apresentando a nova realidade social com a qual se vai adentrar o novo século; a questão da língua como um importante fator de relação ou de não relação numa realidade cultural diversa será igualmente abordada pelo filme, também como uma forma de partilha.

Ao optar pelo uso do crioulo na fala das personagens, e não pela língua oficial cabo-verdiana e guineense, o português, Flora Gomez liberta-se das

[200] Excerto das falas da personagem no filme.

cadeias metafóricas de sentido convencionais, mostrando que essa mistura do falar faz parte de uma nova realidade que se instaura no cotidiano africano, instaurando também uma política da linguagem.

Desse modo, o filme passa a ser também um espaço de exposição e problematização das mudanças significativas que os conceitos de linguagem/cultura adquirem ao longo dos processos históricos e as implicações que essas mudanças trarão na vida das pessoas.

Assim, as personagens de Flora podem ser vistas como um exemplo de povo, mas não o povo como uma categoria social, econômica, política ou mesmo ontológica, lógica que designa um grupo identificável ou uma coletividade pré-constituída. Povo no sentido que lhe dá Rancière, de "sujeito político da democracia", aqueles que "a ordem policial não teve em conta", os sujeitos políticos que expõem um determinado dano e exigem a repartilha da ordem sensível.

Outro ponto também importante em *Nha Fala* é a questão da morte, talvez até o cerne em que se ancoram as diversas narrativas. A morte é um tema que cerca outras produções de Gomez, e em *Nha Fala* está presente desde o início do filme, onde crianças realizam o funeral de um papagaio morto. Há a lembrança do herói morto, Amilcar Cabral, a morte de um vizinho de Vita, o Senhor Sonho e a advertência da mãe contra o canto feminino que traria a morte. A narrativa do funeral de um papagaio aparece também ao final do filme, num caráter cíclico. No fundo, a existência é um ciclo e a finitude consiste no retorno ao princípio. No entanto, o que se observa é que em cada ciclo há uma experiência diferente, há o confronto com outro lugar, outra forma de se ver as coisas.

Flora transpõe a ideia de morte para o cotidiano das pessoas, como na cena inicial onde as crianças realizam o funeral do papagaio, mas sem deixar de enfatizar a importância desse tema na cultura africana e a seriedade com que é tratado, seguindo a visão freudiana em relação à morte: *Si vis vitam, para mortem,* ou seja: Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte (Freud, 1974:339). Comumente o ser humano encara a finitude da vida como algo que assombra e contra o qual já se nasce lutando. A ideia da finitude, portanto, persegue o ser humano ao longo de toda sua existência. Para Freud, um dos fatores do sentimento de alienação do mundo reside no modo como o

indivíduo se porta em relação à imagem de morte, que usualmente se dá como forma de alheamento, ou seja, a morte é simplesmente eliminada da vivência, e o ser humano se comporta como se fosse eterno. Desse alheamento nasce o conflito e o imperativo de buscarmos maneiras de enfrentá-lo para aliviar a angústia e o temor.

Outro ponto a ser notado é o de que a narrativa se apóia sobre uma sequência de músicas coreografadas, unindo letra, música e dança para narrar a história que se deseja, ou seja, a escolha do gênero híbrido também não foi aleatória. Flora mescla as cenas musicalizadas às cenas faladas das personagens, fazendo a colaboração entre teatro e música, não se firmando em uma única estética ou modelo pronto. Ao misturar o gênero teatral e o musical para falar da vida de todos os dias dos africanos, Flora baralha as nossas referências habituais mostrando que é isso o que ocorre na realidade social africana: a assimilação e transformação da linguagem, da religião, da música, dos gestos e da própria cultura, o que vai resultar em um processo que funde e ao mesmo tempo distancia esse arcaísmo e esse folclore.

São esses baralhamentos dos modos de ser, de fazer e de dizer que vão constituir a ideia de uma política do sensível que atua como uma fissura no modelo institucionalizado, uma abertura ética, presente em *Nha Fala*, que deflagra com o habitual, com os clichês cotidianizados pela sociedade do espetáculo massificado. Um baralhamento que possibilita a criação de condições, de possibilidades de realização de novos significados e sentidos para o comum, que sejam críticos e atuantes.

Percebe-se ainda que os recursos utilizados pelo cineasta aliam o tom jocoso também ao tocar em feridas ainda presentes, como a questão do racismo enfrentado pelos negros ex-colonizados na França. No filme o tema é exposto pela figura de um ancião, um senhor que Vita encontrará em Paris e que na sua fala expressa, ainda que cantando, sua aversão aos negros: - *Eu não gosto dos pretos*. A figura jocosa percorre o filme em vários momentos - da chegada de Vita à França até o final do filme -, mostrando que essa é ainda uma questão atual: mas ainda aqui o ancião não se isola, ele fala da sua rejeição dançando alegremente e unindo-se tanto aos *pretos* quanto aos seus outros vizinhos.

O cineasta parte da conhecida prática teatral greco-latina: *Ridendo castigat mores*, formulada, segundo alguns historiadores, pelo escritor latino Horacio (65-8 a.C.), passando pelo dramaturgo português Gil Vicente, no *Auto da Barca do Inferno*, entre outras obras e celebrizada pelo dramaturgo francês, Molière, um dos grandes mestres da comédia satírica. Mas a fórmula do cômico utilizada por Flora Gomez vai para além da ridicularização dos vícios e do propósito de re-educar moralmente a população como previa o poeta latino.

A questão do riso nas artes em geral sempre foi considerada conflituosa ao longo da história. De um lado, os partidários da postura séria nas artes como sinônimo de maturidade e de credibilidade e do outro aqueles que viam no riso artístico uma fórmula para amenizar o fardo do cotidiano e da própria vida. O riso em Flora pode ser visto com ambas as conotações: um riso construtivo, que não julga e nem execra, mas torna-se artifício e instrumento crítico ao mesmo tempo em que é também pedagógico, um modo livre de contemplar a existência. Desse modo, o cômico liberta-se do pensamento tradicional que considerava a comédia como um gênero inferior.

Visto por esse ângulo, o cômico em *Nha Fala* não se funda literalmente na fórmula horaciana, mas, partindo dela, constitui um gênero híbrido ao mesclar de forma harmoniosa música, teatro, filosofia, dança, aproximando-se mais da sátira luciânica, que teve como vulto central o filósofo Luciano de Samósata (125-180 d.C.). A principal característica da sátira luciânica em relação aos seus predecessores é exatamente a mistura dos gêneros: o uso da paródia, a combinação dos gêneros, a liberdade de imaginação para além do real, a adoção de um ponto de vista distanciado pelo narrador e a exclusão da atitude moralizante da sátira. Em *Nha Fala* não há o juízo moral em relação à ação dos personagens, pelo contrário, nenhum dos personagens se manifesta contrariamente à fala do ancião parisiense quando afirma não gostar de pretos. O riso deixa de incidir somente o feitio de autoflagelação moral e pública, aliando outras possibilidades para o estético: o entre-lugar, nas palavras de Silviano Santiago, o não-falando que fala, a não-cristalização em formas fixas, algo que vá para além da atitude neutra do narrador. É exatamente nessa ambiguidade que se esteia o balanceamento, a moderação harmoniosa entre o cômico e o rígido e que pode também ser vista

como um dos pontos em que se configura a proposta de uma política das artes rancieriana.

O jogo estético-artístico de Flora Gomez é exatamente "o efeito de sentido" que provoca no leitor. Para falar de temas tão caros ao ser humano, Flora utiliza-se do gênero musical, desfazendo também a imagem estereotipada da África e que ainda permanece nos dias atuais. Unindo o canto e a dança ao enredo do filme, Flora desfaz o imaginário sobre a África que comumente é apresentada somente como um continente desolado pelas guerras, pela fome e pela miséria, abrindo novos horizontes com a possibilidade sólida de superação dessa visão negativa mundialmente dominante: a partilha do sensível.

Há, no filme, um intercâmbio entre os signos da vida e da arte, o que Rancière denomina de "permeabilidade da arte e da vida". A poética que Gomez elabora possibilita aos seres, às coisas e aos espectadores tornarem-se aptos, prontos para participarem do "sensível indisponível, heterogêneo". Rancière, ao tratar das narrativas de Autonomia e Heteronomia afirma também que o artista ou o poeta:

> Ao tornar o que é comum extraordinário, torna o que é extraordinário comum também. Dessa contradição, faz um tipo de política – ou metapolítica – própria. Essa metapolítica é uma hermenêutica de signos. Objetos "prosaicos" se tornam signos da história que devem ser decifrados. Assim, o poeta se torna não somente um naturalista ou um arqueologista, escavando fósseis e esvaziando seu potencial poético. Ele também se torna um tipo de especialista em sintomas, investigando as fundações obscuras ou o inconsciente de uma sociedade para decifrar as mensagens gravadas bem na carne das coisas comuns. A nova poética concebe uma nova hermenêutica, chamando para si a tarefa de tornar a sociedade consciente de seus próprios segredos através do abandono do rumoroso palco das reivindicações e doutrinas políticas e do aprofundamento no íntimo social para revelar os enigmas e fantasias escondidos na realidade íntima da vida cotidiana. É no despertar dessa poética que a mercadoria pode ser considerada uma alucinação: uma coisa que parece banal à primeira vista, mas que de perto se revela um tecido de hieróglifos e um quebra-cabeça de trocadilhos teológicos. (2011, p. 01).

É exatamente esse desbanalizar, não só do cotidiano, mas dos atos da própria existência, que a poética de Flora Gomez realiza por meio do jogo ético-estético. A sua sensibilidade estética, a partir de diferentes pontos de vista, proporciona uma forma de "deixar o Outro falar por si mesmo", em lugar de limitar-se a construir um imaginário etnocêntrico e "orientalista" sobre esse Outro. E dessa forma, “arte e vida podem trocar suas propriedades” e *Nha Fala* se configura como um estilo que Gomez encontra para produzir sua própria política, “propondo mudanças políticas de seu espaço, reconfigurando a arte como uma questão política, ou se declarando política de fato” conforme propôs Rancière. (2011, p. 03).

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Margens da Cultura.* São Paulo: Boitempo, 2004.
BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAMBA, M.. O Dever de Memória nas Literaturas e nos Cinemas da África e da Diáspora. In: Humberto Luiz Lima de Oliveira & Roberto Henrique Seidel. (Org.). *Pós-Colonialismo e Globalização*: culturas e desenvolvimento em questão. Feira de Santana: NEC-UEFS, 2008.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRANDÃO, Jacyntho. Lins. *A Poética do Hipocentauro*: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2006.

_____. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. v. XIV das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GOMEZ**,** Flora. *Nha Fala.* Flora Gomez (diretor), Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge Zeitoun (produtores), Cabo Verde (filmagem), Fado Filmes - Portugal, Les Films de Mai -França, Samsa Films - Luxemburgo (Produção) , 2002, DVD.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia***.** Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

_____. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

LABAKI, Amir. *O Olho da Revolução*: O Cinema Urgente de Santiago Alvarez. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política. *Revista Ciência e Cultura - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência* – SBPC - Print ISSN 0009-6725 - Cienc. Cult. vol.57 n.4 São Paulo Oct./Dec. 2005.

_____. Os Riscos da Razão. *Jornal Folha de São Paulo*, Domingo, 10 de setembro de 1995.

_____. Política da arte. Conferência do Encontro Internacional Situação 3. *Estética e Política do Projeto São Paulo S.A.: práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, 2005b. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/ 206.rtf. Acesso em: 26 jan. 2009.

_____. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad.Lilian do Valle. (Coleção Educação: Experiência e Sentido, 1). Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete... [*et al*]. Rio de Janeiro Ed. 34, 1995.

_____. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SAID, E. W. *Orientalismo*: O Oriente como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Manifestações do espaço na literatura de Mia Couto: ler *O Fio Das Missangas*

Pedro Fernandes de Oliveira Neto[201]

Resumo

Este artigo parte da observação de que na literatura de Mia Couto se estabelecem espaços, físicos e/ou subjetivos, que desempenham papel fundamental e às vezes até comprem o papel de elemento agregador ao desenvolvimento e construção da narrativa. O livro de contos *O fio das missangas* é exemplo. O objetivo aqui é uma leitura das narrativas desse livro tomando como matéria de observação a categoria de espaço no intuito de entender como se constrói tal categoria e o que ela significa e representa na construção das narrativas e, consequentemente, na literatura miacoutiana.

Palavras-chaves: Espaço. *O fio das missangas*. Mia Couto.

1.

Não é de hoje que a categoria de espaço tem sido tema principal nos estudos literários. É, sobretudo, a partir das últimas décadas que, ao se tornar objeto de estudo em diversos âmbitos da Literatura, também se tornou modo, senão indispensável, fundamental, à discussão de diversas questões contemporâneas como a relação entre identidade e alteridade, o hibridismo, a desterritorialização, a migração e a imigração, a multiculturalidade, a espacialização na literatura e em outras artes, a espacialidade da linguagem literária (cf. CORNELSEN, 2007, p.82). Baseando-se nessa configuração, já discutíamos em *O espaço da interdição em* O fio das missangas*, de Mia Couto*, texto anterior a este, mas que tinha um interesse semelhante ao aqui proposto – muito embora este venha tratar de questões mais abrangentes acerca do tema – que o interesse por tal categoria narrativa trata-se de um movimento assumido no campo literário sob pelo menos duas direções intercomplementares: primeiro, ao que parece, uma preocupação, dos estudos

[201] Pedro Fernandes é Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

literários, para com os elementos menores202, mas não menos importantes na composição do texto narrativo; e, segundo, uma elaboração mais sofisticada das próprias categorias menores por parte dos escritores. Partindo desse segundo pressuposto, não custa notar que, no que se refere às literaturas africanas de expressão portuguesa, sobretudo, há, sim, um número significativo de autores que, na sua produção literária, estabeleceram eletivamente o espaço, seja físico e/ou subjetivo, como elemento que, pelo sentido e significação, opera como categoria importante na construção da narrativa.

Esta constatação não é dada de forma vazia. Sabe-se que todos os países africanos têm passado, nas últimas décadas, por diversas transformações no que diz respeito à construção de uma identidade nacional. Para países que vivenciaram extensas lutas por liberdade contra formas talvez até mais extensas de colonização e opressão, reforçar o poder sobre o espaço em que habitam parece ser, em todo caso, uma forma de se autoafirmarem em identidades próprias, muito embora, a ideia de unidade que esse termo – identidade – em si comporta esteja, nesses lugares numa outra dimensão. Afinal, como pensar em unidade, em espaços constantemente invadidos pela presença do estrangeiro, de lugares e noções de lugar na maioria dos casos diametralmente opostas? De certo, esse contexto espacial acaba por concorrer como potencialidade simbólica na construção das narrativas na literatura desses povos, entendendo, claro está, o texto literário como representação metafórica ou recriação metonímica de determinadas espacialidades. Cada obra de ficção institui-se, destarte, como espaços de recriação do espaço de onde emerge, compondo uma extensa colcha de retalhos – para usar de uma metáfora que traduza o modo de percepção do ficcional sobre a realidade. Nesse sentido, a construção fragmentária ou em dispersão dos espaços físico e/ou subjetivos nas narrativas das literaturas africanas de expressão portuguesa se constituem, por que não, em espaços de autoafirmação identitária de seus povos. É o que constata, por exemplo, Kwame Gyekye

202 Chamamos de elementos menores aqueles que parecem pouco necessitar de um desenvolvimento mais sofisticado por parte do narrador, como havia sido com o espaço e como ainda é com o tempo. A nomenclatura é, portanto, totalmente refutável por que não há, na narrativa, mesmo na moderna, um elemento especificamente grande ou importante e outro contrário a essas características; todos são fundamentais à existência do modo de narrar.

(2004), conforme cita Noa (2010); ao tratar da ideia de comunidade na literatura africana, ele encontra nas obras de muitos escritores pontos de interação e de implicação mútua entre o indivíduo e seu espaço comunitário, não deixando dúvidas de que a obra literária se estabelece enquanto eco do sentimento autoafirmação identitária.

Na dicção de tais narrativas – e esta afirmativa pode ser lida já olhando para a obra de Mia Couto – apresentam os espaços que estão em constante fragmentação e redimensionamento causados em sua grande maioria pela interferência de elementos de interdição que são desde a ordem avassaladora da modernidade tecnológica e cultural externa e à duras penas assimiladas pelo povo africano às práticas mais bárbaras de imposição colonial. Mas, antes de nos determos nas análises de tais questões nos contos de *O fio das missangas*, citemos dois momentos externos à literatura miacoutiana como exemplos disso que vimos discutindo desde o início deste texto.

No primeiro momento detemo-nos num conto do moçambicano Aldino Muianga, "O totem". Nesse texto, o narrador elabora e ensaia verbalmente o microcosmo de uma desagregação social mais vasta, que aí se desencadeia pela quebra por parte da velha Djimana, a matriarca da família, de uma interdição secular que impedia o consumo de carne de animais cujo nome assemelhava-se aos apelidos da família. Mais que atitude de Djimana e os conselhos do filho para o entendimento da desagregação familiar que tal ato desencadeia, importa-nos, sobretudo, a consequência do ato da matriarca, essa desagregação que, em sendo na estrutura da família, é na estrutura espacial. Isso porque o jogo textual permite-nos recobrar uma metaforização para outra deterioração, a externa, promovida esta pela imposição do racionalismo ocidental sobre as crenças culturais do povo de África, recobra aí o esfacelamento dos espaços comunitários e da família enquanto unidade de uma ordem existencial do povo.

No segundo momento citemos a obra do escritor angolano Manuel Rui. Em romances como *Janela de Sónia*, *Quem me dera ser onda* e *A casa do Rio* o espaço se firma como categoria relevante no ponto em que a partir se articulam a formação da narrativa e, consequentemente, os sentidos para compreensão de determinados aspectos, sejam internos, como os planos linguístico e discursivo, sejam externos, como os planos sociais e subjetivos,

no que se refere aos trânsitos, lugares e margens das formações subjetivas. *Janela de Sónia*, por exemplo, romance em que predomina certo tom épico, o romancista está centrado na relação entre o indivíduo, a família, o grupo e a terra. Assim sendo, percebemos, desde já, que a escrita desse romance vem particularmente carregada por determinadas peculiaridades: ao olhar para o espaço que lhe cerca e ao mesmo tempo lhe constitui, o autor se interessa por ver como ele reverbera na compreensão dos valores da sociedade nacional em formação, tanto a do momento em que escreveu a obra como a do momento de sua recepção.

Já em *Quem me dera ser onda*, a presença de um prédio onde se fixam moradores vindos do interior de Luanda com a ideia de criar um porco – o prédio como "cidade-cérebro" (MATA, 2001, p.154) – é representação metonímica para os problemas sociais de Angola, para a relação sujeito-espaço. Este romance acaba por figurar como uma reprodução minimalista do espaço físico de um país caleidoscópico, de uma espacialidade eufórica, reiterando aí, o frenesi da recente libertação conquistada com o fim do colonialismo português.

E *A casa do rio* trata-se de um romance que, ao mergulhar na ideia de uma busca de si – bastando citar aqui a figura do protagonista Antero, retomada no universo simbólico literário da figura do retornado ou a do estrangeiro na sua própria terra – firma-se como uma narrativa cuja relação esquizofrênica entre sujeito e espaço se dá na linha principal da viagem empreendida pelo desterrado a uma "Angola profunda".

Em se tratando da literatura de Mia Couto, é necessário apenas que citemos alguns títulos de suas obras para que percebamos a presença do espaço como epicentro de suas narrativas. Que o diga *Terra sonâmbula* e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, para ficarmos em dois títulos cuja presença do espaço como sustentação dos romances se marcam já nos signos *terra*, *rio*, *casa*. A constante reiteração do espaço na literatura do autor moçambicano é o mote primeiro para as observações ensaiadas neste texto.

2

Do modo como viemos falando, citável aqui é o livro de contos *O fio das missangas*. A análise das narrativas que compõem esse livro recupera que em sua grande maioria o espaço ficcional se mostra como uma miniaturização física (seja de Moçambique, seja dos guetos urbanos ao redor do mundo) e/ou subjetiva (seja dos habitantes de África, seja dos habitantes de qualquer margem do mundo). Não queremos aqui reduzir as narrativas desse livro apenas ao ponto de vista de uma manipulação gratuita operada pelo seu autor na categoria de espaço a fim de dar contas de um determinando grupo e/ou lugar social. Mas é fato que os cenários onde se desenvolvem boa parte das ações dessas narrativas, assim como nas narrativas de Manuel Rui e no conto citado de Aldino Muianga, ocupam o *status* de suas determinantes; isto é, não dá para se pensar na elaboração de outro elemento que aí sobressai – as personagens, por exemplo – sem considerar na leva de influências que este recebe do espaço elaborado pelo narrador. Por que não lembrar aqui o modo como se manifestam as cidades miacoutianas – verdadeiras pólis nas quais se posicionam toda sorte de práticas sociais, simbólicas e imaginárias – em contos como "O mendigo Sexta-Feira jogando no Mundial", "Enterro televisivo" e, mais marcadamente em "A avó, a cidade e o semáforo"? Neste último, a cidade, além de exercer o polo de oposição ao espaço da tradição, o vilarejo, exerce ainda a força de reconduzir a personagem de Ndzima do seu estágio de enclausuramento subjetivo a que está submetida pela idade para um estágio de reelaboração de si. Acometida pela solidão e "encantada" pela atenção que recebe dos moradores de rua, ela preferirá a vida nômade em relação à vida de "entronada" na aldeia.

Em muitas das narrativas de *O fio das missangas*, o funcionamento dos sujeitos carregam uma profunda sintonia com a espacialidade na qual estão inseridos, indo desde uma aprovação eufórica a uma completa rejeição à ordem espacial em que vivem. Lemos a cidade miacoutiana, como o lugar, por natureza, ideal para a profusão das narrativas em que o negro, a mulher, o velho, a criança, o marginal, enfim, toda uma leva de sujeitos das chamadas margens sociais ou sujeitos-vítimas de processos de exclusão da ordem comum ocupam voz e lugar de destaque. São os espaços suburbanos e os guetos, manifestando-se no plano narrativo através de temas próprios do cotidiano periférico das grandes cidades – os conflitos familiares, a violência

em várias de as suas formas, a solidão, o abandono, as vidas deformadas... É através da revalidação dos espaços marginais que Mia Couto introduz ou busca fazer dos sujeitos, seus habitantes, elementos centrais para a narrativa contemporânea. E isto é dado de modo semelhante ao que faz outros ficcionistas para as personagens das classes sociais mais privilegiadas, não se esquecendo, o autor, de dotá-los de uma verve crítica que vem por em falsete as tais classes das personagens que historicamente compõem a prosa clássica.

Há um elo – ou o fio – que une os polos ora de uma aprovação eufórica ora de uma reprovação dos sujeitos em relação aos espaços que ocupam. Este elo está num elemento aqui entendido como "interdição" – interdição que se apresenta como um espaço paralelo, de ocupação contrária ao espaço central da trama narrativa, interdição que se constitui, a princípio, através daquele grupo possível de relações que afirmávamos a pouco acerca da determinação das relações espaciais subjetivas: por vezes se apresenta como uma interdição geográfica, por vezes histórica, por vezes social, por vezes psicológica, por vezes ainda discursiva. A partir dessas constatações reside o interesse ou necessidade de, tomando como matéria de observação a categoria de espaço e nela o elemento da interdição, entender, primeiro como se constrói tal categoria ela significa/representa na construção das narrativas e, segundo, buscar encaminhamentos sobre as representações do espaço na literatura de Mia Couto.

3

O fio das missangas é composto de 29 histórias. Os sujeitos, seus atores, compõem um elenco de pessoas comuns, mas seus dramas apesar de complexos, assim como suas vidas, são desperdiçados no *travelling* das situações cotidianas, e suas vozes são cindidas pela esfera de um olhar perdido no espaço, tumultuado pelo excesso e pela superficialidade das imagens. São histórias colhidas no turbilhão de um cotidiano extremamente complexo, não raras vezes violento – física ou psicologicamente; histórias que vão sendo adensadas e condensadas pela leveza da linguagem de uma prosa poética, já marca estilística do seu autor; histórias "arredondadas", diferentes no tom, mas não tão diferentes na forma, que juntas dão conta de silêncios e

*re*compõem silêncios – de mulheres e de homens e toda sorte dos da margem (o mendigo, a criança, o velho, o poeta). Todas são histórias apresentadas num tom também complexo de reger: o de uma introspecção individual e o de uma realidade perturbadora. O fato é que o segundo interfere, e não pouco, no modo como se constitui o primeiro.

Mia Couto põe em suspense a ideia de que o contista está apenas para a observação e a escrita (narração) de histórias e funde essa função com a do poeta que é a de reivindicar para si um idioma próprio, e dá conta das nuances mais abstratas do homem – *o fio que, em colar vistoso vai compondo as missangas* (COUTO, 2010, p.4). E pelas vias de uma sensibilidade à flor da trama das narrativas, o autor reengendra os espaços subjetivos. A própria instância narrativa é posta como figurativa em grande parte das histórias, uma vez que seu autor prioriza as narrativas em primeira pessoa – espaço privilegiado para um produzir-se sujeito e um reinventar-se constante. É essa uma das razões pelas quais nos deparamos nesses contos não apenas com um espaço-Moçambique – que constatamos e mesmo muitos disseram ser o território subjetivo do escritor – mas sim uma miniaturização de todo um universo marginal.

O universo moçambicano, evidentemente, apresenta-se como *machê* do fictício e das subjetividades aí *re*engendradas. Através do horizonte das subjetividades, se entrevê um espaço que transborda das suas fronteiras; um espaço outro, palimpsesto, que figura no policromatismo dos espaços físicos e subjetivos. Esses são fragmentos de um Moçambique diverso e plural, são fragmentos de um mundo à margem. Os silêncios e silenciamentos das subjetividades são, não é possível negar isso, os silêncios e silenciamentos de seu povo, colocado à margem por um movimento de obliteração e dominação dentro e fora de suas fronteiras. Os desamores, os desencontros, as incompreensões, o cerceamento dos espaços, as vidas desperdiçadas, os sonhos por realizar, tudo aí, do modo como são apresentados, retomam o drama de Moçambique que é, no fim de tudo, o drama e as tragédias maiores da natureza profunda do humano. Em todas as histórias, a vida gira em torno de uma topografia urbana reduzida a espaços interiores e tais espaços vêm sempre regidos por uma interdição; como se cada narrativa viesse atravessada

por um muro, um espaço limítrofe, de cisão, que põe em xeque o ir e vir, a expressividade, as ações, o protesto.

No contexto do qual emerge essas histórias, notamos ainda que, é o conflito entre os laivos da tradição moçambicana e o vento avassalador do *modus vivendi* ocidental, que por anos tem transformado o território africano a outra margem do sentido para os signos de interdição nesse livro de contos. O Moçambique cindido se observa mais ainda quando entendemos que este país esteve ocupado pelas forças colonialistas até bem pouco tempo e constitui-se, hoje, em território com uma história própria formada por uma parte recente e outra enorme parte por se descobrir e ainda outro tanto perdida e sem recuperação.

Convém citar, a princípio, para visualizarmos o que aqui vimos dizendo acerca de um espaço de interdição, o conto de abertura do livro: “As três irmãs”. O enredo aqui dá conta de quatro personagens: Gilda, Flornela e Evelina, filhas de Rosaldo, viúvo que leva o ‘protecionismo paterno’ ao extremo; Rosaldo cria as meninas num completo estado de isolamento. São-lhes as filhas “exclusivas e definitivas”. O olhar do narrador contempla as três irmãs como o olhar de quem contempla um quadro; estratégia elaborada pelo autor para passar à superfície da narrativa a monotonia com que se movimentam esses perfis femininos no seu espaço cotidiano, ou o silêncio e o estágio de submissão a que estão submetidos. Esse olhar também consegue traduzir o movimento do tempo e a própria existência das personagens, já que dilata a ideia de tempo cronológico em detrimento de um tempo psicológico. Trata-se de um olhar que divaga pelas margens do quadro, mas o intuito está em extrair com palavras o silêncio da sua composição.

Cada uma das três irmãs é criada para suprir as necessidades de Rosaldo na velhice. Assim, Gilda, a primeira, é a “rimeira” – a que faz versos; Flornela, a “receitista” – a que cuida da comida; e Evelina, a “bordadeira” – a que cuida do vestir-se e da ornamentação. O enclausuramento a que estão reduzidas se traduz no comportamento das próprias personagens, comportamento que vai lhes castrando a existência já que tudo aqui está associado a uma monotonia claustrofóbica mantida numa rotina de atividades repetitivas a ponto de, no melhor estilo chapliniano, levar estas personagens a fundirem-se aos objetos com os quais elas lidam:

> Todas as tardes, Gilda trazia para o jardim um volumoso dicionário. O gosto contido, o olhar regrado, o silêncio esmerado. Até o seu sentar-se era educado: só o vestido suspirava. Molhava o dedo sapudo para folhear o grande livro. Aquele dedo não requebrava, como se dela não recebesse nervo. Era um dedo sem sexo: só com sexo. Em voz alta consoava as tónicas: Sol, bemol, anzol...
> De quando em quando, uma brisa desarrumava os arbustos. E o coração de Gilda se despenteava. Mas logo ela se compunha e, de novo, caligrafava. Contudo, a rima não gerava poema. Ao contrário, cumpria a função de afastar a poesia, essa que morava onde havia coração. Enquanto bordava versos, a mais velha das três irmãs não notava como o mundo fosforescia em seu redor. Sem saber Gilda estava cometendo suicídio. Se nunca chegou ao fim, foi por falta de rima. (COUTO, 2009, p.10) 203

O estádio de anomia, que vez ou outra é interferido por algum elemento externo, mas logo se recompõe, será abalado de vez, quando, num momento em que estão todas metidas nos seus respectivos afazeres, chega a esse lugar zero um "formoso jovem". Espécime de Don Juan, será ele quem irá intervir no desmoronamento da clausura. Ou não. Enciumado com o intruso, Rosaldo ameaça o rapaz – "Cortar o mal e a raiz" (p.12) – e finda que "os dois homens se beijaram, terna e eternamente." (p.12-13). Esse desfecho é simbólico. A interdição a que estão submetidas essas personagens beira o extremo de não existirem as barreiras convencionadas socialmente entre os sexos e faz frente ao elemento possível a sua quebra. O elemento de interdição que leva o estágio de anomia dos sujeitos – aqui figurado na personagem de Rosaldo – comanda não apenas o enclausuramento, mas padece ele da sua própria estrutura.

Citemos ainda mais um conto: "A saia almarrotada". O narrador aqui é uma mulher. E como as outras mulheres desse livro, "almas condenadas à não-existência, ao esquecimento"204; o drama desta sem nome – "Que o meu nome tinha tombado nesse poço escuro em que minha mãe se afundara" (p.31)

---

203 Todos os excertos recortados daqui em diante serão desta edição, motivo pelo qual e também pela quantidade significativa deles e por uma questão estética para o texto, as citações, daqui ao fim do texto, virão apenas indicadas pelo número da página entre parêntesis.

204 Os termos estão no texto da quarta capa da 3ª edição brasileira, publicada em 2010, pela Companhia das Letras.

– se acentua quando ganha de presente uma saia de rodar. O presente é simbólico e representa a passagem da mulher dos desígnios dos pais para os desígnios de um esposo. “Na minha vila, a única vila do mundo, as mulheres sonhavam com vestidos novos para saírem. Para serem abraçadas pela felicidade.” (p.29).

Única filha de uma família de homens; sem mãe, criada pelo pai e pelo tio, essa personagem foi educada ao modo das três irmãs do conto anterior: com o intuito de servirem aos homens da família quando estes estiverem velhos. De posse desse destino, inicia-se um movimento de cerceamento e alijamento do corpo – “Eu me guardava bordando, dobrando as costas para que meus seios não desabrochassem. Cresci assim, querendo que meu peito mirrasse na sombra.” (p.31) – e de cerceamento e alijamento da própria existência. Impedida de desenvolver-se atrativa, fêmea, essa personagem vai se desenvolvendo para a morte, para a fantasmagoria, totalmente à parte de seu universo em que “as meninas saltavam idades e destinavam as ancas para as danças” (p.31).

A elaboração de um espaço de interdição nesse conto é algo que se mostra no próprio tom de construção da sua narrativa, toda como se aferisse a distância e o volume das palavras. Observemos aqui a concretização de uma espacialidade da linguagem no par vocabular assento/ acento, usado na narrativa como elemento de diferenciação espacial – o espaço subjetivo da personagem e o espaço subjetivo das outras personagens que marcam o princípio de alteridade do sujeito nesse conto: “Minhas nádegas enviúvam de assento em assento, em acento circunflexo.” (p.31). Os “assentos” como metáfora espacial e temporal e símbolo do estágio de submissão, passividade e solidão a que está submetida ligam-se ao sentido figurativo do “acento circunflexo”, que pelo seu formato (^) atua como elemento para apresentação do declínio do viço da juventude da personagem. Haveremos de observar ainda uma constante elaboração de um tom polido nas orações que compõem o conto, isso até o instante em que ocorre o que poderíamos chamar de transbordamento da fala: “O meu rabo nunca foi louvado por olhar de macho.” (p.31). O passo seguinte não será outro senão a tentativa de concretização de uma morte, já há muito, decretada, silenciosamente num alijamento psíquico e físico dessa personagem.

A possível tentativa de suicídio, falhada pela intervenção dos irmãos, parece querer evocar a ideia de uma “sina feminina” – nascida mulher, deve esta perecer aos auspícios do macho, deve levar a comenda até o fim dos dias. A tentativa de suicídio é também outro instante que aponta para uma fuga da interdição; uma libertação do corpo-fêmea; uma comunhão feita do transbordamento físico com aquele ensaiado momento antes no transbordamento da palavra, e, agora, novamente fixado na linguagem e seu tom bruto – “Lancei, sim, fogo sobre mim mesma.” (p.32); tom bruto que se funde ao jogo poético: “Meus irmãos acorreram, já eu dançava entre labaredas, acarinhada pelas quenturas do enfim. E não eram chamas. Eram as mãos escaldantes do homem que veio tarde, tão tarde que as luzes do baile já haviam esmorecido.” (p.32).

Elemento de libertação, o fogo, aqui, se constitui em possibilidade de fuga do espaço de clausura no mesmo instante que metaforiza seu oposto, o elemento de opressão e destruição, já que a tentativa de suicídio elevada ao tom poético do devaneio de uma possível libertação do corpo-fêmea pelo macho é obstruída pelo calor das mãos dos irmãos que impedem a morte da personagem. É a partir dessa tentativa frustrada de libertação que a personagem irá se fechar ainda mais na redoma do exílio em que vivia.

Convém citar ainda um terceiro conto: “Maria Pedra no cruzar dos caminhos”. Já foi dito que esse conto está mais para uma *não-história* da personagem título, Maria Pedra, esta que se debanda de casa e aloja-se à beira da estrada, de saia levantada, à espera de algum macho que lhe rompa a virgindade. Uma primeira leitura desse texto firma-se no entendimento de que a personagem, imersa num estágio de cerceamento, padece a necessidade de libertação sexual do corpo guardado à espera de “desencaminhamento” de sua donzelia – do mesmo modo que a sem nome de “A saia almarrotada”. Sabemos que Maria Pedra provém de uma família problemática – tem uma forte ligação com a mãe, é verdade; a única, aliás, capaz de socorrê-la desses estágios de insensatez, mas o pai, este é um débil “num canto da sala”, “o homem vivia entre o vazar de garrafa e o desarrolhar de outra garrafa” (p.87). Essa é a imagem que o conto nos sugere, até seu desfecho, quando a rebeldia da filha funde-se à fuga da mãe de seu estágio de enclausuramento: ficamos sabendo que a mãe está grávida de outro homem que não o seu marido.

Mas essa imagem, revelada numa primeira leitura e no plano da textualidade, parece não ser suficiente para uma compreensão desse conto, que, como os dois citados anteriormente, comporta pelo menos dois percursos de leitura. Isto é, permanecer apenas no plano textual para um entendimento não é suficiente, ou pelo menos parece insuficiente, para dar contas do jogo metafórico que este conto põe em movimento. Algumas perguntas, então, podem ser feitas a título de sugerir uma releitura da sua narrativa. E uma delas reside em mapear que sentidos simbólicos estão nesse nome Maria Pedra. As constatações que chegaremos vêm amarrar as considerações que iremos tecer acerca das duas narrativas acima apresentadas.

A alcunha dessa Maria – nome comum, nome materno – sugere uma aproximação expressiva com outra pedra. Aquela pedra do famoso poema de Carlos Drummond – "tinha uma pedra no meio do caminho/ no meio do caminho tinha uma pedra...". A corriqueirice do nome e a da pedra no meio do caminho, que nesse conto figura como a própria Maria Pedra, permitem a construção de um paradigma intertextual para uma segunda leitura desse conto. E aqui chegando, constatamos um fio que une as duas missangas, "As três irmãs" e "A saia almarrotada": o nome materno "Maria" (nos outros contos leia-se as personagens femininas) está para a maternidade de África, mãe da humanidade, de pernas abertas no meio do mundo entre os fluxos dos movimentos de ir e vir dos colonizadores e que, apesar de tudo, permanece virgem, como a Maria Pedra que ao voltar para casa depois de toda a sorte de perigos a que esteve exposta, ainda assim, permanece sã. E "Pedra" está para esse "obstáculo", (esse elemento de interdição que se inscreve nos contos anteriores sob a figura masculina, signo de cerceamento da ordem fêmea do mundo), oclusão no meio do caminho que resiste às "mordidelas de bicho, desses tão nocturnos que nunca ninguém esteve desperto para os testemunhar" (p.86). Esse elemento "pedra", dado sua primordialidade, presentifica o próprio Moçambique de Mia Couto, espaço miniaturizado – Moçambique rota desses itinerários de colonização, cruzar de caminhos.

Ao voltar para os dois primeiros percursos de leitura, encontraremos com o mesmo tipo estatuto de obstacularização nesse "Maria Pedra no cruzar dos caminhos": um espaço de interdição no qual os sujeitos não têm trânsito próprio e são comandados por um poder autoimposto; poder este que não

apenas comanda o enclausuramento, mas que padece também da sua própria estrutura. Parece residir nisso tudo um espaço para construção de uma memória que se orienta pela bússola de domínio do passado com todas as implicações impostas pelo tempo do regime de dominação colonizadora que impingiu ao povo moçambicano o cerceamento da liberdade pela censura, pela violência e imposição de valores destoantes dos valores inerentes àquele povo. Nos três contos, a princípio apresentados, assistimos o cerceamento da liberdade expressa topograficamente pela existência de diversos mecanismos de delimitação (a profissão a que são reduzidas as personagens de "As três irmãs"), vigilância (representado na figura masculina em "As três irmãs" e "A saia almarrotada" e a ordem social – presente nos dois primeiros, mas explicitamente – em "Maria Pedra no cruzar dos caminhos"), e repressão e dominação modelada pelo conjunto de todos esses elementos antes distinguidos.

Parece necessário apontar aqui outro conto em que essa marca da interdição – figura para o passado histórico de colonização de Moçambique – se faz presentificado no roteiro da narrativa. Chama-se, o conto, "O adiado avô". E recortamos já duas falas da personagem central desse texto:

> *– Você não entende, mulher, mas os netos foram inventados para, mais uma vez, nos roubarem a regalia de sermos nós.*
> *[...] primeiro, não fomos nós porque éramos filhos. Depois, adiámos o ser porque fomos pais. Agora, querem-nos substituir pelo sermos avós."* (p.35).

Esta é fala de Zedmundo Constantino Constante. Ela é significativa porque traz em sua ordem uma veia de sentido que recupera o estágio de subjugação passado pelo Moçambique colônia, mas que não finda com a independência daquele país, já que o estágio de colonização agora é outro – entra sorrateiramente com os movimentos capitais em prol da necessidade de uma uniformização cultural entre Ocidente e África.

Zedmundo é pai de Glória. Filha de uma África em ocidentalização que acaba de lhe dar um neto e, como não tem onde abrigar o filho, o quer dentro da casa dos pais. Patriarca da família, ele se recusa a ir ao hospital conhecer o

neto, assim como se recusa, até o último instante, a tê-lo dentro de casa. Novamente o espaço habitado em *O avô adiado* é o espaço da família marcado pela presença ativa do masculino que exerce os plenos poderes sobre a mulher. O silenciamento do feminino é expresso em dois momentos distintos nessa narrativa. Primeiro, a recusa de Zedmundo ao pedido de intercessão de Dona Amadalena, mãe de Glória, para que ele se convença em dar vistas ao neto. Segundo, pelo estágio constante de retomada, por parte do narrador, acerca do silêncio de Amadalena – "a mãe era muda, a sua voz esquecera de nascer". (p.33).

Mas a presença desse conto aqui está para justificar as constatações que fizemos para os três primeiros contos postos em análise acima. Este conto é o primeiro desse livro que toca, na sua textualidade, acerca da questão da colonização. Ela vem atravessada na história tantas vezes repetida de Zedmundo que rememora a relação de silenciamento e submissão padecida por ele com o patrão português. É através desse rumor da sua memória que passamos a entender como é o funcionamento do espaço doméstico: em casa, Zedmundo preza a mesma ordem que, no espaço externo, seu patrão lhe prezava. "– *Eu tão calado que parecia vossa mãe, Dona Amadalena, com todo respeito*...". (p.34). A interdição se dá, nesse caso, no espaço doméstico, marcado textualmente, como uma miniaturização do espaço externo – social e histórico – que vem pela memória de Zedmundo.

Há um movimento ensaiado nesse conto que comporá a ordem discursiva em outros contos, como "Na tal noite", "A infinita fiandeira", "O novo padre", "O nome gordo de Isidorangela", e "Entrada no céu", por exemplo, que é o enfraquecimento do espaço de interdição marcado seja pela presença do humor seja pela tomada de atitude por parte do sujeito subjugado. No caso de "O adiado avô", a castração da fala faz Dona Amadalena subverter a ordem da interdição ou o código do silenciamento por uma linguagem de resmungos, de suspiros. É uma palavra outra que vem pelas frestas do silêncio e converte-se em língua autônoma, que fere a ordem do código masculino. Esse estágio de resmungos será suficiente para ferventar-se pelos gases de saturação das mesmas histórias de Zedmundo e da sua indiferença para com o neto e tudo se tornar, enfim, no pedido de que ele desse atenção ao neto e mesmo a ameaça de sair de casa, caso a situação não fosse revertida. Nesse ponto, nem

Zedmundo arreda o pé de casa, nem Amadalena. E aqui se configura uma explicação para a insistência de negar o neto: como Amadalena, que não sai de casa por medo e submissão ao marido, Zedmundo não aceita o neto por medo de aceitar a própria existência como fato finito, ou ainda, por uma necessidade de preservar seu estado recente de libertação; sendo, logo, submisso seja a ideia de finitude da vida, seja a ideia de vigilante restrição de seu espaço.

Daqui para adiante, a história caminha para um estágio de tragicidade: a família de Glória se muda para a capital; Amadalena volta ao seu silêncio. Em seguida, o genro morre; Glória, devido ao ocorrido, entra numa depressão profunda que lhe leva à loucura e à impossibilidade de cuidar do neto. Resultado: o neto, tendo avós, voltará ao convívio da casa. Ironia do destino ou não. Inaugura-se aqui um percurso silencioso de descida da personagem de Zedmundo, que atormentada por aquilo que ela mais tenta se livrar, sai de casa; esse percurso que se dá por debaixo do próprio cerzir da narrativa é um percurso de destituição da interdição. Seu retorno para casa e entregar-se ao choro, marca, primeiro, a ideia do quão ligada a esse espaço está a personagem, que, fora dele a sua vida não lhe constitui sentido, e, segundo, a ideia de arrependimento pela incapacidade de lidar, ela própria, com as linhas do tempo. O encontro, enfim, com o neto, como se “ambos fossem recém-nascidos”, marca esse fundir-se do tempo ou a aceitação, por parte de Zedmundo, que a existência anda. Está aí representação metafórica de um Moçambique tradicional em encontro com um Moçambique moderno.

A título de mostrar quando o espaço de interdição é enfraquecido pelo riso, recortamos aqui o conto “Entrada no céu”. Usando de um tom anedótico este conto traduz as inquietações de um negro africano diante de algumas “formulações” católicas caras ao entendimento daqueles que mantém um contato com o simbólico por outra via que não o total abstracionismo da religião ocidental. As inocentes inquietações dessa personagem são inquietações, inclusive, de muitos que nasceram num berço cristão. A imagem do paraíso celeste com sua enorme placa “Welcome to paradise!” ou a de um grande tribunal com Deus como um juiz a averiguar todos os fatos da existência das pessoas, por exemplo, são imagens que muitos de nós, quando crianças, fizemos. O choque, portanto, que aqui se constata está para além das culturas,

está na própria relação do homem com o simbólico e o abstracionismo da natureza – duas questões caras ao pensamento humano desde as formulações de Platão entre mundo sensível e mundo das ideias. Bem ao modo do filósofo, esse protagonista tende a assimilar tais "formulações" católicas pelas vias de sua própria história terrena: é citando o amor vivido-sofrido por uma tal de Margarida, amor de natureza platônica, aliás, que ele buscará respostas para questionamentos sobre a sua salvação e sobre os santos, por exemplo:

> *– Quero ser santo, senhor padre.*
> E o senhor se ria. Que santo não podia. E porquê? Porque santo, dizia o senhor; é uma pessoa boa.
> *– E eu não sou bom?*
> *– Mas santo é uma pessoa especial, mais único que ninguém.*
> *– E eu, Padre, sou especialmente único.*
> Que eu não entendia: um santo é uma pessoa que abdica da Vida. No meu caso, Padre, a Vida é que tinha abdicado de mim. Sim, agora entendo: os santos são santificados pela morte. Enquanto eu, eu é que santifiquei a vida.
> Agora, estou no fim. Um santo começa quando acaba. Eu nunca comecei. Mas não é desta vez que a morte em mim se estreia. O meu coração se apagou foi nessa longínqua noite do baile. Entrei no salão do Ferroviário, sim. Mas fiquei fora do coração da mulata Margarida. A moça deu deferimento de me olhar à distância, fria e ausente. Branca entre os brancos. (p.79)

Estamos diante de outro conto de *O fio das missangas* em que os veios da colonização estão presentes no próprio enlace da textualidade. Trata-se de um sujeito que está à beira das fronteiras entre a sua cultura e a cultura do colonizador, entre o seu plano real de dor, sofrimento e o simbólico, entre o sagrado e o profano. É pela via do riso inocente que se constrói um enfraquecimento do caráter totalitário que abarca todos os âmbitos da relação social entre a personagem e a religião. O efeito do riso tem, nesse conto, ao mesmo tempo, além do enfraquecimento do espaço de interdição, a forma de dominar o passado. Constatamos, desse modo, uma relação entre espaço e uso social – assim que sabe o que o espaço, na sua relação simbólica opressora, significa, a personagem constrói por cima dos cacos de sua história,

uma imagem favorável de si, que se constitui, no fim das contas, como um enfrentamento a esses espaços de interdição.

4

Em *O fio das missangas*, o trabalho estético da categoria narrativa espaço – construída no cruzamento do espaço subjetivo das histórias pessoais e no espaço físico dos subúrbios – constitui-se na marca maior da sua ficcionalidade. O privilégio de relevo dessa categoria, que nesses contos está para marcar, no interior das narrativas, uma perspectiva que, sem anular o aspecto social do discurso literário, aguça ainda mais uma conotação política para a obra de Mia Couto ao dialogar de forma plena com a realidade circundante – realidade que é moçambicana, mas afere-se a todas as formas de *apartheids* sociais e a processos de interdição operacionalizados nos guetos do mundo. O contista absorve bem a ideia da literatura contemporânea e o gosto que esta tem adquirido pela história daqueles que estão à margem histórica e social – sem perder-se, claro está, num panfletismo barato. Mais ainda: o modo como são construídas as linhas cartográficas do espaço miacoutiano faz essa categoria narrativa estabelecer um pleno diálogo com outros escritores das literaturas africanas, seja esteticamente, seja tematicamente. Pelos traços das subjetividades em *O fio das missangas,* perduram espaços de descentramento ou rizomáticos, para retomar um termo de Deleuze e Guattari (1995), em constantes vias de formação ou ainda, espaços de fronteira.

São espaços representantes de uma variada gama de tipos sociais, tradicionalmente marcados pela presença de sujeitos vítimas de processos discriminatórios e excludentes. Sujeitos deslocados espacialmente, consequência palpável do processo de colonização e de marginalização social. Sujeitos “guetificados”, descontínuos, mal entendidos, quase sempre. Mais do que esses espaços, a literatura de Mia Couto, nesse livro de contos, busca recompor espaços do silêncio, espaços de interdição – do corpo, da liberdade política, sexual... Existe uma dimensão simbólica nisso que está para além de apenas recolocar tais espaços como protagonistas: é como se, pela literatura, houvesse a possibilidade – a única, se não for exagero – de deixá-los escritos na materialidade da história das sociedades.

Por fim, podemos afirmar que esse gesto do autor em lidar com essas representações dos espaços tem por objetivo o entendimento de que o texto literário não se firma como espelho plano em relação à realidade histórica, mas como espelho deformante. A deformação dos espaços subjetivos pela interdição e a deformação da interdição pelo riso ou pelo gesto do "voltar-se-contra" possibilitam ao autor e ao leitor olhar para o espaço em que estes estão circunscritos e estabelecer com eles uma reconciliação, nem sempre amigável, mas certamente saudável por, a seu modo, proporcionar a instauração de olhos microscópicos para o real empírico.

Referências

CORNELSEN, Élcio Loureiro. O espaço da interdição interditado pela nostalgia e pelo riso – o muro de Berlim e a "Alameda do sol". In: *Aletria*. Minas Gerais, v.15, jan.-jun. 2007. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Último acesso em 20 de novembro de 2010.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

MATA, Inocência da. *Literatura Angolana. Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.

MUIANGA, Aldino. O totem. In: *O bomador de burros e outros contos*. Maputo: Ndjira, 2003.

NOA, Francisco. O sentido comunitário na narrativa africana: o caso de Moçambique. In: Revista *Buala* – cultura contemporânea africana. Disponível em <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-sentido-comunitario-na-narrativa-africana-o-caso-de-mocambique> Último acesso em 2 de março de 2011.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. O espaço da interdição em *O fio das missangas*, de Mia Couto. In: *Nau literária*. Porto Alegre, vol. 7, n.2, jun.-dez. 2011.

RUI, Manuel. *A casa do rio*. Lisboa: Caminho, 2007.

_____. *Janela de Sónia*. Luanda: UEA, 2009.

_____. *Quem me dera ser onda.* Rio de Janeiro: Griphus, 2005.

COMIDAS DE SANTO: OFERENDAS PARA EXU

Rafael Jose de Melo/UFPB[205]

RESUMO

No contexto do fazer performático dos integrantes das religiões afro brasileiras nos terreiros se misturam os mitos de cada orixá e as culturas africanas e brasileiras. Nesse universo, falar de religião é falar de comida sagrada e de oferendas. Dentre os deuses que compõem o panteão iorubá, Exu é o primeiro a ser alimentado, em qualquer que seja a ocasião festiva ou votiva. Este orixá, apesar de comer um pouco de todas as comidas oferendadas aos demais deuses, tem sua preferência alimentar. No geral, ele como cabritos e frangos na cor preta; um cozido de bofe e coração de boi, temperado com cebola e pimenta no azeite de dendê e farofas feitas com mel, com água, ou com sua bebida favorita, a cachaça.

Palavras-chave: Exu, mito, oferendas, terreiros.

INTRODUÇÃO

Nos mitos que caracterizam e delineiam os Orixás e suas ações no plano material e espiritual estão presentes as necessidades de serem feitas oferendas para que haja, sobretudo, a realização de um pedido ou a solução de um conflito. A comida, neste contexto, se torna sagrada e simboliza o axé e a concretização do diálogo entre os humanos e estes seres do *Orun*. Ela é, nos terreiros brasileiros, um dos componentes da fonte da tradição oral que reatualiza, adaptando, conforme o espaço e o tempo histórico, os mitos dos deuses de raízes africanas em novos espaços. Neste trabalho dialoga-se, portanto, sobre a importância da comida de Exu nos terreiros de Campina Grande – PB, a partir: a) de entrevistas, devidamente autorizadas pelos entrevistados, com os babalorixás Manuel Rodrigues –Terreiro Ilé Axé Oşun Ajagurá– e Fabrício Sousa –Terreiro Ilé Aşé Oyá Gigan–, com a iyalorixá Ivonete –Terreiro Ilé Axé Miameb mi– e com a mãe de santo Francisca Soares –Terreiro de Umbanda Caboclo Sete Flechas Izacuru– e b) da (re)significação e da atualização de um e outro aspecto do mito: *Exu corta o nariz do artesão que não fez o ebó prometido*.

[205] Doutorando em Linguística (UFPB), na linha de pesquisa Oral/escrito: Práticas Institucionais e Não-Institucionais, sob a orientação da Professora Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello.

1 OS MITOS

Buscar entender os mitos pelas relações sagradas, cosmológicas e culturais, enquanto organização de um pensamento social, com o entendimento que o homem da atualidade tem destas "histórias verdadeiras" nos contextos religiosos dos terreiros, é traçar um diálogo sobre aquilo que, nos antepassados, fundamenta os mitos, os homens, suas ações e crenças nos espaços em que estas formas de narrar têm se mantido vivas ao longo dos tempos. Por esta perspectiva, Eliade (1972, p. 8) afirma que os mitos fornecem os modelos para a conduta humana e conferem significados e valores a existência do homem, uma vez que eles descrevem as irrupções do sagrado, ou do sobrenatural, no Mundo, convertendo-o no que é hoje, ou seja, "é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural" (ELIADE, 1972, p. 11).

O mito, por está atrelado as origens da existência dos seres e das coisas, pode revelar de forma simples e coesa parte dos mistérios dos sentimentos e comportamentos que subjaz os recônditos da alma humana. De uma ou de outra forma, ele é capaz de desvendar o adormecido no consciente coletivo. No caso dos mitos dos Orixás, eles mostram, dentre outros, como estes deuses fizeram parte da criação do mundo, como eles se relacionavam com os humanos e como transitavam do *Orun* (a morada sagrada, astral, dos orixás) ao *Aiê* (a terra). Para Strauss (1970, p. 229),

> um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados: "antes da criação do mundo", ou "durante os primeiros tempos", em todo caso, "faz muito tempo". Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente em um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.

Essa estrutura que molda uma matriz de acontecimentos e temas nos mitos permite que um mito específico adquira formas novas em outros contextos e sociedades, reproduzindo os mesmos caracteres e detalhes. O delineamento de significados depende do como um determinado grupo linguístico cultural concebe no mundo e seu entrecruzamento com o cosmos, os animais, o tempo e o próprio ser que o compreende. Assim, a mitologia é

um reflexo da estrutura social; bem como das relações sociais que movimentam e atualizam a essência dos mitos na vida cotidiana daqueles que os tomam como princípios organizadores e explicativos do existir humano. Não apenas isto, a mitologia é uma linguagem de um discurso que reverbera a palavra, legitimando-a como uma performance das emanações de um corpo que se configura, ou se faz ser representado, coletivamente. Os mitos são, desta forma, as emanações sutis das nuances do âmago de uma cultura, de um povo e de uma configuração de uma esfera sagrado religiosa anterior, e que ultrapassa, à logica de todo e qualquer raciocínio cartesiano e reducionista de um empirismo palpável. Eles se encontram, assim como as palavras em contextos em que a tradição oral predomina, no plano do experimentar, já que é algo que em certos momentos aflora do íntimo daqueles que os tornam vivos através da linguagem: "o mito está, simultaneamente, na linguagem e além dela", ele se encontra nos domínios da palavra, da língua e no de um "objeto de caráter absoluto" (STRAUSS, 1970, p. 228-229). Em qualquer tempo e lugar, um mito será sempre percebido como um mito, mesmo que seus princípios de origem provenham de locais e sociedades distantes da realidade onde ele esteja sendo contado porque "o mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a decolar do funcionamento linguístico sobre o qual começou rolando" (STRAUSS, 1970, p. 230). Trata-se de uma linguagem que transcende o nível da linguagem articulada, requerendo uma dimensão temporal para se manifestar (STRAUSS, 2004, p. 35).

Sendo assim, um mito sempre aparece ligado a outro mito, quer seja com aqueles que se correlacionam entre si quer seja com os de diferentes princípios norteadores do pensamento que o legitima como verdadeiro no conjunto que o distingue de outros grupos mitológicos. Os que compõem o panteão iorubá mostram a estrutura sócio político cultural e ideológica de localidades especificas da África e de um povo que acredita que os personagens que agem nas ações desencadeadas em cada história foram reis, rainhas, guerreiros e guerreiras de antepassados de familiares seus. Logo, apreende-se que aquilo que se é contado nos mitos de: Ṣàngó (Xangô) – da região/reino de Oyó –, Òṣun (Oxum) – região de Ijexá –, Ọ̀bàtálá (Oxalá) – todo o conjunto do território dos iorubá até o do Daomé –, Yemọja (Iemanjá) –

região de Egbá – etc explica o comportamento dos “descendentes”, os humanos, desses deuses por via de um vínculo familiar hereditário, que por sua vez, herdaram formas de pensar, agir e semelhanças físicas conforme o arquétipo de cada orixá. Desse universo mítico religioso assegura Verger (2002, p. 18):

> a religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, àṣẹ, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada.

No Brasil, assim como em Cuba, o Novo Mundo, como define Verger (2002) esses dois países, por terem mantido ao longo dos séculos estreitas relações religiosas com o continente africano, o sentido do aspecto hereditário tal qual se apresenta na África se perde e o de família adquire uma forma de agrupamento de pessoas ligadas pelos ideais da crença religiosa, no espaço dos terreiros, dos cultos aos orixás, que são adaptados às realidades locais e ressignificados de acordo com o universo/nação ao qual são cultuados. Esses mitos modicam-se, sem perder a significância essencial, agregando em si elementos da cultura local, e provocam efeitos de sentidos nos indivíduos de forma particular, não mais coletiva como outrora. Cada um (babalorixá, iyalorixá e iniciados na religião) os compreende conforme a realidade que apreende e vivencia com os orixás, assim como o modo que lhes são transmitidas suas histórias e os conhecimentos sobre cada um desses deuses lendários. De qualquer modo, essas narrativas sagradas são circunscritas numa memória oral discursiva que as inscreve numa tradição e num discurso que bordeja a cultura do centro, além de refletirem um estado primordial que explica e justifica as atividades do homem na sociedade em que vive. Todos os mitos da mitologia dos orixás sempre foram e são vividos e atualizados nos

rituais que, os tornam perceptíveis pela performance e pela força da ação das palavras: categorias capazes de evocar o sobrenatural num intervalo de tempo e num espaço específico, os terreiros. A cada passo em que se desenrola o ritual são revelados o essencial daquilo que caracteriza os orixás não apenas como forças (energias) da natureza, mas também como Entes de poderes sobrenaturais (deuses ou deusas) e da estrutura que compõe o todo de cada mito em função da unicidade e do diálogo existente entre as partes da narrativa com outras histórias que formam o mito daquele orixá e com os mitos dos demais deuses da mitologia iorubá; nas palavras de Strauss (1970), os mitemas.

2 EXU: UM MITO DINÂMICO

Sobrepaira nos contextos e ambientes nos quais o mito é importante para o funcionamento dos costumes de uma cultura e de uma visão de mundo, a necessidade de encaixá-lo nos acontecimentos cotidianos, ou de se justificar estes por via daquele. Não obstante, o que há, de certa forma, é uma busca pela interpretação dos fatos e dos desvios das normas que regem a visibilidade da aparência do real, do tangível e do vivido em comunidade. Em outros termos, uma incessante procura por esclarecimentos no que é da ordem do imaginário e do transcendente, do somente explicável se for reportado aos tempos remotos e longínquos ao espírito do homem, à imaginação humana e ao fabuloso. Neste sentido, encontra-se nas histórias míticas uma origem para as coisas e uma possível identificação do homem com o sagrado:

> o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente, (ELIADE, 1972, p. 11).

Os mitos que relatam as façanhas do orixá Exu esboçam-no como um protagonista astucioso, articulador, brincalhão, negociador, inteligente e, sobretudo, justiceiro. É um ser que toma para si a responsabilidade de provocar o movimento, tornando visível o escondido pela alma humana ou

aquilo somente captado ao se entrar em estado de concentração, o que submerge em inércia ou apresenta-se sem perspectivas de crescimento ou mudança. É um Ente mitológico que sugestiona o agir dos outros, não importando se estes sejam orixás ou humanos. Observe-se em: *Exu corta o nariz do artesão que não fez o ebó prometido*:

> Era uma vez um marceneiro muito competente no ofício, mas que não tinha jeito de arranjar trabalho.
> O artesão teve um sonho com um negrinho que disse que ele ia ter muito serviço e ia ganhar um bom dinheiro.
> O negrinho do sonho, com seu barrete vermelho, disse ao marceneiro que após completar o primeiro serviço ele tinha que fazer um *ebó* para Exu.
> Devia providenciar um galo preto, sete tocos de lenha, fósforos e uma vela, um pouco de azeite-de-dendê, sete *ecôs*, fumo picado e muitos búzios.
> Que fosse para o mato fechado, acendesse a vela, passasse o galo no corpo, fizesse a fogueira com a lenha e o fósforo.
> Que matasse o galo e o cozinhasse com os temperos estipulados e oferecesse os búzios.
> Era assim o *ebó* que Exu queria.
> Se ele não fizesse o *ebó*, ameaçou, Exu tomaria o seu nariz.
> No sonho, o artesão concordou com tudo.
> Quando acordou, porém, não deu a menor importância ao que sonhara.
>
> No mesmo dia apareceu um grande serviço, que o marceneiro fez com capricho e rapidez, e ganhou um bom dinheiro.
> E depois outro e mais outro e assim foi ele ficando bem de vida.
> Mas para Exu, nada.
> Ele nunca se interessou em cumprir a obrigação.
> Um dia, trabalhava sob o sol, alisando as tábuas, quando o negrinho do sonho apareceu e disse: “olha, não vais cortar o nariz com esse enxó?”.
> Ele respondeu:
> “como é que eu posso cortar o nariz com este enxó?”, e fez um gesto aproximando o instrumento do rosto.
> E sem querer decepou o seu nariz com a lâmina do enxó.
> Aí o moleque disse:
> “te lembras da promessa do *ebó*?
> Exu deu-te trabalho e dinheiro.
> Não deste nada para Exu, então vim buscar o teu nariz”.
> Pegou o nariz que caíra no chão, deu as costas para o marceneiro que sangrava horrivelmente e foi-se embora, levando o nariz do artesão. (PRANDI, 2001, p. 63-64).

O que de imediato se nota nesse mito é a harmonia que os orixás e os humanos mantinham em tempos remotos. A terra era um lugar onde se

concretizava o “evoluir” e o agir da existência dos protagonistas dos mitos e do homem. Primeiramente, Exu aparece ao artesão no plano do sonho, do onírico, do mítico. Nessa esfera, ele traça todo um comportamento para este, prometendo melhorias de vida por intermédio do trabalho, ou seja, do esforço pessoal que o próprio marceneiro teria que desempenhar. Mas, o homem, embora passe a ter a sua vida transformada pela ação do ser “mágico”, pouca importância dar ao que ouviu e viu durante o sonho. O pagamento de Exu foi esquecido, então ele foi cobrar pessoalmente. Quando o Orixá pediu o *ebó* em troca do auxílio que ele realizaria, já deixou esclarecida, em caso de não cumprimento do acordo, a segunda opção de quitação da dívida: “tomaria seu nariz”. Observe-se que Exu foi precavido ao alertar o marceneiro da responsabilidade e do compromisso firmado entre ambos durante o sonho e do trabalho que ele faria: trazer clientes e serviços. Ao cobrar, Exu não arrancou o nariz do artesão; este por si só foi quem o cortou fora. Exu o apanhou do chão, da terra, da natureza.

Quanto ao *ebó*, é importante observar que ele não era para ser entregue de qualquer forma, mas seguindo um ritual e num local específico, a mata, portanto, no tempo e na natureza. Todo o ambiente da entrega da oferenda passaria por um tipo de limpeza, tanto do lugar quanto do ofertante, e transformação dos elementos: queimar a lenha, acender a vela e cozinhar o galo com temperos específicos: o azeite de dendê. No geral, o fogo exerceria uma função primordial: ser o responsável da mudança dos ingredientes que passariam do estado de natureza para o de cultura, isto é, o da energia do orixá e suas forças naturais ao produto modelado pelas mãos do homem como agente transformador da matéria. Assinale-se que nesse processo Exu é responsável pelo equilíbrio entre o plano material – o físico – e o espiritual – a crença e a religiosidade –.

Segundo Eliade (1972, p.12) “pelo fato de relatar as *gestas* dos Entes Sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”. Veja-se que Exu ao ir dialogar com o marceneiro enquanto este dorme, comprova-se a sua existência imaterial, por isso, ele ser um Ente Sobrenatural capaz de realizar proezas e concretizar desejos. Por este lado, e neste campo de significância, no mito acima não se revela a maneira pela qual Exu faz surgir os serviços

para o artesão, nem tampouco a quem seriam oferecidos os búzios (no contexto africano de tempos passados eram a moeda, o dinheiro, empregada no comércio), se a ele ou a outro Ente Sobrenatural, e o ebó como um todo, uma vez que sua morada é nas encruzilhadas e não na mata. Por outro lado, ao assumir a aparente forma humana, o Orixá faz uso do poder da palavra para que se cumpra o que antes havia sido determinado por ele (quando na instância da existência de uma força superior ao homem e no plano do simbólico). Dessa forma, "a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria" (ELIADE, 1972, p. 13). O mito, deste modo, se encontra no âmbito da atribuição dos sentidos do que envolve, subordina, permite, controla, revela e determina a conduta dos sujeitos, da linguagem e de suas ações no mundo. Em outros termos, em todas as eras e sociedades, o mito é essencial não apenas para que se haja o equilíbrio entre os mundos: real e imaginário, interior e exterior, físico e espiritual, mas também entre os íntimos e peculiares anseios do indivíduo e suas faces assumidas perante os outros.

3 AS COMIDAS DE EXU: PRESENÇA E FALAS DE UM MITO

A rigorosidade no agir de forma correta e com responsabilidade que todos devem ter ao "negociar" com Exu, aliado ao caráter de severidade e o senso de justiça, conforme o seu próprio entendimento, o faz um orixá temido, com temperamento irreverente, indecente e sarcástico. Exu significa esfera. É o cíclico em equilíbrio que liga o princípio ao fim. É a parte e o todo que se correlacionam em harmonia e/ou em desarmonia, quando alguém/alguma coisa o impulsionar neste sentido. Tudo que se refere a um contato com este orixá deve obedecer a regras e seguir um ritual. Falar com Exu, num primeiro momento, é lhe oferecer ebós ou fazer oferendas. A partir daí é estabelecido um diálogo. Segundo Verger (2002, p. 78), "a Exu são oferecidos bodes e galos, pretos de preferência, e pratos cozidos em azeite-de-dendê". No contexto da tradição oral dos terreiros brasileiros, o movimento alheio à ordem, provocado por Exu, pode ser abrandado por quem o "suscitou", com um pedido de desculpas ao oferendar uma de suas comidas favoritas a ele. Exu é companheiro em qualquer situação. Como poliglota e como comunicador de

tudo o que acontece ele é o elo principal de ligação entre os humanos e os deuses do *Orun*, portanto, constituindo-se num elemento dinâmico do axé dos orixás:

> Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele os orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legbá, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica, (PRANDI, 2001, p. 20-21).

Sendo assim, ele é imprescindível no início de qualquer cerimônia nos terreiros e, por extensão, em qualquer negócio que se pretenda empreender na sociedade, pois tudo que se inicia, em todas as esferas da vida, está presente Exu, com seu caráter germinal, desencadeador, fisgador e interessador.

O babalorixá Manuel Rodrigues, 69 anos de idade – Terreiro Terreiro Ilé Axé Oşun Ajagurá –, numa entrevista gravada em jan./10 (Campina Grande – PB), compreende Exu, sua história e os entrelaçamentos com os comportamentos do homem da seguinte forma:

> ... digamos: o começo de tudo... Exu. O comer de Exu. Pra agradar Exu. Pra você obter alguma coisa de Exu... você tem que dar de comer a ele... porque um trabalhador... que vem trabalhar aqui eu tenho que preparar café pra ele... almoço e lanche, que é pra ele se sentir forte e ter condições de trabalhar, condições... e bOAS de trabalhar ...
> Exu é o guindar da religião... por ele... é que agente vai até o final... até Oxalá... agora porque? Porque Exu... se pronuncia na igreja dos crentes que Exu é Satanás e na igreja católica também... um grande erro... pinta Exu com cauda com chifre com rabo com tridente... Exu é um anjo da rebeldia... e da sabedoria... quando... Exu... ((silêncio)) o filho mais forte do pai... o pai disse: tu fica aí... e toma conta aí... que eu vou olhar o mundo... aí Orunmilá foi... – o pai maior – ((elevação do braço direito indicando partida)) ...e na saída do pai...
> ... aí Exu disse: aqui tem pouco anjo... ((movimentos com a cabeça sinalizando procura)) eu vou é fazer anjo aqui... aí fez anjo de toda qualidade.. anjo torto... anjo de cabeça pra baixo... de toda posição... aí quando o véi chegou disse: OXENte, que maioria de anjo é essa? tudo que ele fazia era com perfeição... o pai... e Exu fez de todo jeito, jogava assim de bolo... um de cabeça pra cá, um de cabeça pra baixo ((movimentos com o corpo em consonância com o que falava sobre os trejeitos dos Exus)) aí quando o véi chegou disse: peRAÍ, quem deu essa

ordem? ele disse: minha inteligência... ((silêncio e cabisbaixo)) e o carrancismo já vem do começo do mundo... disse: eu num dei essa ordem, você tá expulso...
?... intão Exu se tornou-se rebelde e... chegou a hora que... éh:: ninguém ninguém ninguém é louco, ninguém é também tão importante... depende do momento... da::... ( ) e chegou o momento que o pai precisou de... fazer uma maldade... que é o caso da muler chifreira hoje... o pessoal aponta com o dedo sujo... eu digo: rapaz... tu procurar o fundamento da história tu num condena essa pessoa não... que ela nem se é princípio nem vai ser a derradeira... porque a primeira que::::: foi chifreira... era nora do cara que... seduziu ela... NORA... intão ele botou chifre no filho... e ele jogou o charme dele em cima dela... e ela nunca aceitou... aí ele: então vou apelar pra ciência... saber dos chifre... das coisa... aí convoca os orixás e Ogum pra lá, pra ir buscar a semente pra ele preparar o... ah... ah:: o pó e... os orixás... Ogum... que é o corajoso afrouxou: vou nada lá é perigoso... vou não... vou não... vou não...
... eu ei de conquistar a nora pra deixar... meus quartos largos... aí nisso ninguém num foi... só tem Exu... mais Exu ((movimentos negativos com a cabeça)) tá libertado... liberado... mais eu vou dar uma posição a ele... aí convoca Exu... quando Exu chegou: o que deseja babá? eu gostaria que você fosse buscar a semente de Ogum e o acocô... disse: porque? porque eu quero conseguir um negócio... Exu disse: eu vou traIR... mais eu tô cum fome... ninguém tá olhando pra mim... e vou com uma condição... ele disse: qual é a condição? Em todas as festas que tiver aqui... que ninguém me quer aqui... em primeiro lugar: antes de você comer eu tenho que comer primeiro pra depois agente fazer o serviço... – o desejo do véi era grande – ... tá certo ((bateu uma palma)) aí Exu se mandou pra ir buscar as duas sementes...
... e quando Exu saiu ((movimentos circulares com as mãos)) ( ) disseram: ele num volta mais ((meio sorriso)) num abrir do olho e fechar Exu chegou com a semente ((mão esquerda com dedos juntos em um movimento de entrega)) fez o compromisso... aí Exu... vai se`mbora... aí programam um reinado... na festa lá... os orixás tudo chegaram na hora e nada de Exu cumer ....o véi sabeno... falta Exu... quando ele cumer os outro come e todo mundo cum fome e ele: calma... calma... que faltava Exu... palavra de rei num voltava atrás, né? ((uma palma)) aí Exu... passou de onze hora... passou de onze e meia... e todos eles cum fome... quereno chegar no banquete... doze hora Exu apareceu com toda qualidade de Exu... Exu torto... Exu aleijado... de toda qualidade... aí... disse: o compromisso tá de pé? “- tá de pé”... aí Exu... ((movimento de abertura com as mãos)) fasta...
... ai Exu entrou com a caravana dele... ((mão esquerda no nariz e balanços com a cabeça indicando mal cheiro)) todos uf::::::: ((balanços com a camisa)) o mal hálito que os Exu vinha... Exu maltratado... com lepra... comeram... satisfizeram... agora... nós nos retiramos e vocês começa a festa ((movimentos de abertura com mãos e braços)) então... hoje... o candomblé que for curiar... cultuar o orixá que num der cumer a Exu primeiro ((silêncio rápido e movimentos de uma lado pra

> outro com a cabeça com indicação negativa)) aquela obrigação não é válida... se num der a Exu primeiro... aquela obrigação tá fazeno folclore pra o povo... pra o santo num vai ter sentido nenhum...
> ... o porque nós damo de cumer a Exu? em primeiro lugar... cantamos pra Exu em primeiro lugar porque por ele ser rebelde... então agente num vai querer aproximação com ele dentro do recinto que ele vai criar problema com todo mundo... entonce dar de cumer a ele... despacha ele... ai nós vamo entrar pra os orixás...

Paira nesse fragmento transcrito a figura de Exu como o ser responsável pelo gesto e pela atitude que abre as portas para o estabelecimento do desenrolar das coisas, sentimentos e desejos: Exu como um fator vitalizador. É um abrir de portas já integrante a causa do que se processa, caminha, por já haver no acontecimento em percurso uma forma e um conteúdo. Nesse movimento de ir adiante, existe a necessidade de uma força que impulsione e auxilie na solução e na concretização do fato em si. É Exu quem vai exercer essa função, bem como a do aspecto (des)vitalizador do vigor sexual, conforme pontua Saraceni (2010, p. 15). Veja-se que para este babalorixá, Exu é "o começo de tudo". "Exu é o guindar da religião... por ele... é que agente vai até o final... até Oxalá...". A Exu se atribui a atitude do ousar, mas um ousar a partir da observação, sem que haja a preocupação de estar atrelado ao binarismo do certo/errado, do bonito/feio, do bom/mau etc; assim como de um desejo de mudança mediado por um saber fazer, um agir: "... aí Exu disse: aqui tem pouco anjo... eu vou é fazer anjo aqui... aí fez anjo de toda qualidade... anjo torto... anjo de cabeça pra baixo... de toda posição...". O que Exu faz, a partir da inteligência, da sabedoria e da criatividade, com a criação perfeita do pai é mostrar outras possíveis formas de anjos que ficaram a revelia. Por este viés, Exu revela ou faz com seja revelado/dito aquilo que não foi ou não se quer mostrar/dizer:

> Exu revela tudo, inclusive desgraças, mas não se envolve com nada se não for pago. Essa sua característica o tornou o recurso preferido dos orixás, os quais têm nele um mistério oracular neutro, mas que, tão logo revela algo, também se interessa pela solução do que revelou, desde que seja oferendado.

> Com isso, Exu tanto revela quanto soluciona, pois é um mistério em si mesmo que se torna ativo, caso se interesse pelas suas revelações (SARACENI, p. 20, 2010).

A ele, “o filho mais forte do pai...”, cabe ser o estranho, o diferente, o liberto do convívio das regras, o caminhante; o somente útil quando necessário a execução de tarefas. Entretanto, Exu como um trabalhador precisa se alimentar, mas antes de qualquer outro orixá “por ele ser rebelde...”. O importante de se notar aqui é que Exu se configura num labutador nato, ou seja, para que ele se alimente é preciso trabalhar e vice versa. Todos os outros orixás só são alimentados no banquete depois dele: “[...] na festa lá... os orixás tudo chegaram na hora e nada de Exu cumer... o véi sabeno... falta Exu... quando ele cumer os outro come e todo mundo cum fome e ele: calma... calma... que faltava Exu...”. Em síntese, e pela trilha da relação entre Exu e o homem, conforme Saraceni (2011, p. 96), o Orixá Exu rege sobre os instintos, regulando-os e ajudando os seres humanos a equilibrá-los ou contrapô-los à razão.

De acordo com o babalorixá Fabrício Sousa, 32 anos de idade – Terreiro Ilé Aşé Oyá Gigan–, numa entrevista gravada em mar./11 (Campina Grande – PB), Exu é o orixá elo funcional entre o mundo do *Aiê* e o do *Orun*; o Orixá que, constantemente, está em trânsito e tem a farofa, em qualquer obrigação que se oferte a ele, como uma comida indispensável. Note-se:

> ... então o Exu Elebó é o do meu quarto de santo... que é o mensageiro do meu orixá ou dos orixás da casa... ao orun todo ((movimento circular com as mãos fechando para o corpo))... é o Exu usado para que leve minha mensagem ao orun... e leva a minha mensagem a Oyá... a Iemanjá... a Oxum... a Ogum... a Oxalá... a determinado orixá que naquele dia tenha a necessidade ou que esteja na minha necessidade... Nós sabemos que Exu é o orixá que ele é brincalhão... que ele pode ser encrenqueiro... intão num é porque Exu é ruim num é porque Exu é mau... é a natureza de Exu... em si é essa... tudo que nós vamos fazer... sabemos que:: sem Exu... a mensagem num é levada...
> Exu come... em obrigação... em ejé... bodes cabritos e::... no quarto do santo come guiné também... Exu é um orixá que não gosta de bode velho... gosta de cabritos e não gosta de galos... gosta de frangos... Exu gosta de frangos viçosos... tirando disso Exu come o sarabobô... ou a bofada como é chamado o bofe o fígado o coração... – que é o bofe o fígado e o coração

> de boi preparado no azeite... cebola... pimenta... – Exu leva o padê... que são as farofa doce... que é a batizada... que é a de azeite... que é a de cachaça... quer dizer... tirando disso são a comida, né? a comida específica de Exu é cabritos... a cor é preta... frangos... farofa cachaça... que é o que Exu gosta...
> ... existe outro tipo de elemento que agente bota em cima dele... mais isso é outra coisa particular que é pra fazer mandados... trabalhos... ebós... intão num é comida... é trabalho... Exu é um orixá antigo... um espírito dos antigos... ele gosta da cor preta... no começo da existência do mundo não existia cores... só existia o funfun que é o branco... e o dundun que é o preto... então os orixás... o preto é a criação... é a terra... é a nossa mãe terra... a farofa é o complemento de todo alimento de Exu... a farofa é o acompanhamento... que nós damos o bode... os pintos e em cima recheamos com a farofa... Exu no sentido de comida torna-se universal... a comida sempre vai ser essa...
> ... como ele é o primeiro... toda comida do quarto de santo... tem que passar... se nós fazemos o arroz de Oxalá... se nós fazemos o::: abadô de Iemanjá... mesmo dando o sarabobô... o beguiri de Xangô... o amalá... mas o restante... de tudo que for botar... mesmo botano a específica... um pouquinho da comida vai pra Exu... porque ele come de tudo que os outros orixás comem... tem que tirar um bolinho... se eu vou fazer um acarajé – ou acará como é chamado – pra Oiá... mesmo eu botano o sarabobô... eu boto lá dois três acarajés pra Exu...
> Exu é o caminho... Exu é o começo... sem ele nós não chegaremos... não existe o ebó... não vai ser alcançada a graça sem Exu... Exu é quem primeiro tem que ser:: recebido a oferenda... pra que ele não se zangue... para que ele leve a nossa mensagem ao além... ao orun...

Vários pontos de discussões são suscitados nessa fala transcrita. Nela, o que se é dito sobre Exu atravessa a experiência e o vivido ao longo de anos com este orixá. É um dizer do convívio, do definir este Santo com perspicácia e carisma. Exu, para este babalorixá, é um orixá que apresenta uma natureza do entremeio, do estar lá e cá ao mesmo tempo, bem como fazer parte destes lá e cá: "[...] Exu é o orixá que ele é brincalhão... que ele pode ser encrenqueiro... intão num é porque Exu é ruim num é porque Exu é mau... é a natureza de Exu...". No primeiro e último parágrafos é afirmada a sua função imediata de mensageiro, bem como o caráter de obrigação e respeito que deve ter o proponente da mensagem para com ele e para com a comida que lhe é ofertada. Como se trata de um terreiro de tradição de Santo "sentado", assim como os demais aqui citados, o Exu intermediário entre o babá e os orixás é o

“Exu Elebó” e o local onde este recebe as oferendas é no roncó (quarto de Santo).

No segundo parágrafo são descritas as comidas fundamentais de Exu. Aquelas que fazem parte do ritual de iniciação às obrigações dos Santos. Pela tradição dos terreiros, o guiné ou galinha d`angola é um bicho de dois pés que somente é ofertado em casos especiais por se constituir um “animal” de alto axé. Saliente-se que as comidas, melhor dizendo, os pratos a serem servidos a ele, são preparadas de maneiras diferentes: 1) dos cabritos e frangos sacrificados, derrama-se em cima do *otá* (pedra de assentamento do Orixá) o sangue e enfeita-o com partes específicas dos animais (cozidas e, às vezes, cruas também, portadoras do axé). Esta é a comida curiada propriamente dita; 2) o prato parcialmente cozido e temperado com azeite de dendê e pimenta: símbolos deste Orixá; 3) a comida crua, a farofa, feita com azeite de dendê ou cachaça ou água, que ao ser servida juntamente com a cachaça formam o padê de Exu. O outro tipo de comida ao qual se refere o babá Fabrício aponta para os códigos secretos da culinária sagrada, normalmente não decodificados por neófitos. Entretanto, o prato preparado, em si, já codifica o pedido, consequentemente a solução, a esperança de quem solicita ajuda e a indicação do que deve fazer o Orixá. De qualquer modo, em ambas as esferas, as comidas ritualizadas (de)codificam a voz, ou melhor, as vozes.

Chama atenção no penúltimo parágrafo o caráter de pertença a Exu. Enquanto que as comidas dos outros Orixás também são apreciadas por ele, as dele, como algumas dos demais Santos não são recebidas por todos. Isto permite pensar que Exu não é apenas um Ser da ambivalência, mas também um orixá que encerra nele mesmo um pouco da essência de cada Orixá. Essas quantidades mínimas das comidas servidas a ele podem ser os símbolos daquilo que lhes confere a capacidade de saber de tudo e de todos, já que se constituem algo que está fora, nos Orixás, e em Exu ao mesmo tempo, uma vez que ele tem sua existência fundamentada no princípio da criação primeira que origina os seres.

Exu, é entendido pela mãe de santo Francisca Soares, 65 anos de idade –Terreiro de Umbanda Caboclo Sete Flechas Izacuru–, numa entrevista gravada em mai./10 (Campina Grande – PB), como sendo um orixá que

“trabalha”, respondendo às necessidades de quem lhe invoca, a partir da fé e da oferta de seu prato/comida mais simples: a farofa. Observe-se:

> ... que você sabe começa de Exu... EXU::... as vêze nem... tem muitos pai de santo por aí que se leva uma topada dar um pinto a Exu... não... ((movimentos negativos com a mão direita e o polegar)) nem toda vida Exu quer sangue... primeiro... o povo se confunde... o povo diz que Exu é Satanás... ói o dedim... ((movimentos negativos com o polegar)) Exu é um oRIXÁ... Exu tem seu trono porque... ele é respeitado por orixás... tão provado que se eu vou dar uma obrigação a seu santo...
> ... seu santo por exemplo... se seu santo é seu Ogum eu dou primeiro a seu Exu... quem primeiro recebe é seu Exu... pra poder eu dar a seu santo... que isso aí é um respeito... e às vêze tem gente que::... um bode... um pinto... não... se você quiser alcançar alguma coisa de Exu... você tiver fé... chegue nos pé de Exu... faça uma farofinha com óleo de dendê bote um cebolinha roxa... cubra Exu... acenda uma vela... e diga: meu velho... vá buscar aquilo que eu quero... ele recebe e dar o recado primeiro que se você desse um frango... o que vale é a fé... e a comida seca num é vida é o sabor... ela é essência...

A partir do que afirma a mãe de santo, o diálogo dela com Exu ocorre de forma espontânea e numa linguagem meio que descontraída. A comida situa-se numa instância na qual são considerados o gesto e os elementos que compõem a oferenda no ato da evocação. Exu, neste caso, é tomado com um orixá humanizado.

Numa entrevista gravada em mai./11 (Campina Grande – PB), a iyalorixá Ivonete, 37 anos –Terreiro Ilé Axé Miameb mi–, declara: “... agente num caminha dentro da nossa religião sem Exu... Exu está pra abrir os caminhos... pra nos proteger do mal...”. A idéia captada nessa fala transcrita é a de que esse orixá é o fio condutor da religião, isto é, o responsável pela continuidade e permanência do culto aos Orixás. Mais ainda, ele é um “deus” protetor, atuando nas proximidades do homem. Segundo essa zeladora de santo, Exu come “bode... frango... bode... galo... comida seca... o acarajé... o feijão...” e a comida que ele mais saboreia no barracão dela “... é o sangue... é a comida preferida dele... não pode faltar nada na comida de Exu... se vai dar comida pra eles ((os orixás))... num pode faltar nada pra Exu... se falta é como quebrar uma perna... falta uma perna... se for dar comida a Exu tem que dar certo... ((referência aos preceitos do ritual da cozinha sagrada))”. Sobressai,

nesta fala dela, o aspecto da rigorosidade ao lidar com Exu, que todos, necessariamente, devem ter no tratamento para com ele. Além disso, nota-se que este orixá e em especial suas oferendas são quem dá, num primeiro instante, sustentabilidade às tradições, aos segredos e aos conhecimentos transmitidos oralmente de geração a geração nos terreiros. É importante observar, ainda, que Exu, aqui, significa caminhos, desbravamento, por isso, ele ser relacionado às pernas, membros responsáveis pela movimentação e condução do corpo humano. Pode-se então dizer, como afirma Mendonça (2010, p. 20), que:

> Exu é força. É energia da natureza. Talvez se juntássemos as forças da água, fogo, ar, terra, teríamos Exu. É baseado nas forças da natureza que dizem que "Sem Exu não se faz nada". E por esse motivo, Exu é considerado o agente mágico universal da natureza, executor da justiça, com seu jeito violento, brincalhão, honesto, irascível, bravo, suscetível, grosseiro, polêmico, educado, indecente, risonho e vaidoso. É o Senhor de todos os caminhos. É o símbolo da multiplicação e do crescimento. É o mensageiro dos Orixás. É quem leva e trás nossas súplicas, recados, pedidos e oferendas aos Orixás. É ele que abre nossos caminhos para todas as finalidades. É ele que nos protege dos inimigos, dos feitiços, do olho, da inveja, das coisas ocultas - é considerado o Dono dos Caminhos. É ele quem comanda a coordenação motora de cada um: anda, come, dança, bebe, fuma, brinca, dá gargalhada, fala a verdade e tem sentimento por cada um de nós.

Ressalte-se, desses depoimentos, que em todos eles há pelo menos um aspecto ressignificado do mito: *Exu corta o nariz do artesão que não fez o ebó prometido*, acima discutido. Na transcrição da fala do babalorixá Manuel Rodrigues os elementos e as situações que se fazem presentes são: o marceneiro, transposto para a figura de um trabalhador qualquer; o trabalho, a força e a solução dos problemas (no mito, a falta de clientes e serviços para o homem "competente no ofício"; na história do babalorixá, a ativação de Exu num campo de ação de virilidade); o *glamour* aparente do bem estar e do não ter dívidas com Exu: tanto no mito, "[...] e ganhou um bom dinheiro. E depois outro e mais outro [...] ele nunca se interessou em cumprir a obrigação", quanto na narrativa explicativa do babá Manuel: "[...] aquela obrigação não é válida... se num der a Exu primeiro... aquela obrigação tá fazeno folclore pra o povo... pra o santo num vai ter sentido nenhum...".

Os animais (galos pretos) e o tempero (azeite de dendê) estão na narrativa mítica e nas falas do babalorixá Fabrício e da Ialorixá Ivonete. Já no fragmento da fala da mãe de santo, Francisca Soares, é retomado o elemento fogo (no mito, a vela e a fogueira; na prática ritual desta cultuadora de santos, apenas a vela, que, funciona como símbolo de luz e de contato presencial com a entidade, fixando-a no local de evocação). Aqui, no fazer performático dessa mãe de santo, ainda, assinalam-se o caráter da voz não só como portadora da tradição oral dos conhecimentos e dos fazeres com o corpo, mas também como transmissora do ritual. Existe, portanto, o falar, em outras palavras, a performance da voz traduzida no corpo e no ato do ofertar a comida a Exu. Se na fala transcrita dos outros entrevistados as comidas funcionam como símbolos da voz, evidentemente codificadas, ativados pelo pensamento e pelo gesto do ofertar a comida, na da mãe Francisca Soares, além disso, há o poder das palavras em ação, dito de outro modo, a magia e o encantamento, de ordem pessoal, proferidos sobre a comida para que, através desta, haja a concretização do pedido feito a Exu. Claro que ao serem oferecidas as comidas a este orixá, e a qualquer outro da religião, os outros três zeladores de santo também fazem uso da palavra, mas numa esfera de ação diferenciada da que se utiliza esta mãe de santo. Nestes, a voz, e seu efeito mágico, age através dos cânticos, seguidos ou não de instrumentos musicais, ou de um encantamento prefixado, uma fórmula vocal mágica; na dela, a voz parece ter raízes viscerais.

A partir do como os zeladores de santo acima concebem Exu e manuseiam as comidas dele na cozinha sagrada dos Orixás e do como ele é mostrado no mito, percebe-se que este (seja qual for o mito) é a referência primordial para se entender o universo religioso desses deuses. O mito esclarece o caráter de repetição e de renovação do ritual de evocação dos orixás por intermédio da magia da comida. Assim sendo, “os mitos ensinam como repetir os gestos criadores dos Entes Sobrenaturais e, consequentemente, como assegurar a multiplicação de tal ou tal animal ou planta” (ELIADE, 1972, p. 18). O que está nos mitos se constitui, portanto, num conhecimento que aponta para o mágico, o religioso e o explicativo de certas atividades humanas e de ações do sagrado, ou do sobrenatural, mesmo que por vezes pareçam imperceptíveis para um e outro ser humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O “despachar” Exu, antes de se iniciar as cerimônias, implica ofertar a ele um “padê”, anteriormente referendado pelos entrevistados como a “farofa”. Na verdade, o ritual do “padê” de Exu, nesse contexto, significa dizer que Exu está sendo saudado e chamado para receber sua comida, não perturbar, e ir ao *orun* avisar aos orixás que vai haver uma festa no *ilé* (terreiro). O gesto ritual e a comida já codificam, naturalmente, quem vai adentrar a casa para o banquete e quem primeiro recebe as honras do que vai ser servido na festa e ficar do lado de fora. Exu é um orixá que impõe respeito aos demais orixás e principalmente aos adeptos da religião. Ele não tem um campo de ação delimitado em que possa agir somente numa esfera específica, já que sintetiza o antes, o agora e o depois, daí ser de caráter múltiplo e heterogêneo. É um orixá que se quer por perto e distante ao mesmo tempo. É um Ente Sobrenatural, mitologicamente falando, que, a princípio, só inicia um diálogo, quando evocado, ao receber uma de suas comidas favoritas, nas quais se guardam, assim como em todas as outras dos orixás, os segredos da tradição da voz na cozinha do Santo.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**: rito nagô. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LODY, Raul. **Santo também come.** 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

MENDONÇA, Evandro. **Exu e seus assentamentos**. Inspirado pelo Exu Marabô. São Paulo: Madras, 2010.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARACENI, Rubens. **Orixá Exu**: fundamentação do mistério: Exu na umbanda. São Paulo: Madras, 2011.

_____. **Livro de Exu**: o mistério revelado. 5. ed. são Paulo: Madras, 2010.

STRAUSS, Claude Levi. **O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Mitológicas v. 1).

STRAUSS, Claude Levi. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. 6 ed. tradução de: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. **Uma saída de iaô**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Axis Mundi Editora, 2002.

_____. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e da antiga costa dos escravos na África**. 2. ed. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VENTOS DO APOCALIPSE A MEIO SOL AMARELO: TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS OBRAS DE PAULINA CHIZIANE E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Rafaella Cristina Alves Teotônio[206]

Resumo

O presente trabalho estuda os romances *Meio sol amarelo* (2008), da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, e *Ventos do apocalipse* (1999), da escritora moçambicana Paulina Chiziane, com o intuito de estabelecer uma relação entre as personagens femininas, no que se refere ao posicionamento e ao cotidiano destas em meio a uma sociedade que vive um confronto entre a tradição e a modernidade. Estuda-se, a partir de uma perspectiva sociocultural, como se define nas obras a identidade africana que emerge neste conflito entre a tentativa de "resgate" de uma tradição que foi "poluída" pelos costumes do colonizador, e a modernidade assimilada pelo colonizado. Com isso, pretende-se revelar como o colonialismo e o pós-colonialismo estabelecem uma influência significativa na escrita dessas autoras, inscrevendo nas relações dos personagens a cultura híbrida africana, em que se configuram costumes, posições e língua, interpreta também o sentimento das personagens femininas em meio às guerras que maltrataram os países em decorrência das tentativas de independência.

Palavras-chave: Tradição. Modernidade. Colonialismo. Pós-colonialismo. Identidade africana.

Introdução

A África, enquanto continente em "movimento", pode ser pensada como um mundo híbrido, em que as identidades foram construídas e reconstruídas durante os períodos colonial e pós-colonial. Considerando a pluralidade africana, os questionamentos sobre os processos de formação identitária são essenciais para a apreensão da diversidade de respostas culturais aos desafios postos pelos surtos de modernização que em diferentes períodos questionaram os modos de vida tradicionais do continente. É preciso recusar, assim, tanto as visões que anunciam o abandono completo das tradições quanto a crítica indiscriminada a todos os elementos que possam ser associados a uma cultura estrangeira. Não se pode querer também voltar ao passado, fechando os olhos para o que já foi assimilado e o que não pode mais

[206] Mestranda em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI – UEPB; bolsista da Capes

ser mudado. Entre todas as culturas colonizadas ou não, há uma hibridação de traços culturais que é parte das dinâmicas mesmas de transformação social. Mesmo a cultura que parece ser mais pura carrega em sua história veias em que pulsam o sangue de outros povos.

Neste artigo, pretende-se problematizar, a partir da análise das obras de duas escritoras representativas da literatura africana contemporânea em língua portuguesa e inglesa, quais os significados da valorização da tradição, de um lado, e da assimilação de outras culturas, particularmente aquelas associadas ao passado colonial, de outro. Este debate é central nas obras *Ventos do apocalipse* (1999), de Paulina Chiziane, e *Meio sol amarel*o (2008), de Chimamanda Ngozi Adichie. Seus personagens carregam uma identidade fragmentada e plural, no que se configura a diversidade de línguas, povos e costumes, como notamos em Moçambique e também na Nigéria, ambientes das obras que serão trabalhadas.

As mulheres tiveram de se submeter a uma dupla colonização e são, por isso, importantes peças para o questionamento da identidade africana e para a análise das tensões entre tradição e modernidade, ou seja, entre a reprodução de formas sociais dadas e o questionamento destas mesmas formas sociais.

As diferenças de comportamento que se percebem entre as personagens Olanna e Kainene, de *Meio sol amarelo* (2008), mulheres de posicionamento progressista, e as personagens Minosse, Wusheni e Emelina, de *Ventos do apocalipse* (1999), que sofrem com a submissão imposta e aceita por diversos motivos, refletem a oposição ideológica, em questão de costumes, entre as personagens urbanas, que representariam a modernidade, e as personagens que vivem em ambientes rurais, pretensas repositórias da tradição.

Ambas as autoras expoentes da literatura africana contemporânea, Paulina Chiziane, aplaudida escritora moçambicana, que escreveu também, dentre outros, *Balada de amor ao vento* (1990), *Niketche: uma história de poligamia* (2002) e *O alegre canto da perdiz* (2008), e a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que escreveu também *Hibisco Roxo* (2003), retratam em suas obras a plural vida das mulheres no continente africano.

Como aporte teórico este artigo se utiliza das discussões propostas por Stuart Hall (2003), Édouard Glissant(2005), Homi K. Bhaba (2005), Ella Shohat e Robert Stam(2006), dentre outros autores.

Sob os sóis da guerra

O cenário é o mesmo, a guerra. Destruição, miséria, fome e morte. O continente, a África. Os países têm histórias parecidas: a Nigéria dos anos 1960, acometida por guerras internas que tentaram dividir o país e criar um estado independente chamado Biafra; e Moçambique, num palco apocalíptico em que os povos *Mananga* e *Macuácua s*ofrem com mais uma batalha aterrorizante que os dividem em sua própria pátria. Nos dois livros, as personagens femininas estão em destaque, porém em *Meio sol amarelo* (2008) o comportamento das personagens difere das de *Ventos do apocalipse* (1999). No livro de Chimamanda Ngozie Adichie os conflitos giram em torno de Olanna e Kainene, duas mulheres vindas da alta sociedade nigeriana, que estudaram em Londres, e discutem política e economia. Em *Ventos do apocalipse*, as principais personagens femininas, Minosse, Wusheni e Emelina, são mulheres que vivem em aldeias, que não estudaram e sofrem com a pobreza já existente antes da guerra e com os maus tratos dos companheiros, tendo de sacrificar muitas vezes seus amores e seus filhos. Porém, em meio à mesma situação agonizante, as personagens dos dois livros representam a identidade da mulher africana, duplamente colonizada, e resistente aos rudes apelos das guerras pela independência de seus países.

Para se estabelecer um contato mais íntimo com as obras estudadas, é preciso entender a história em que elas se passam, esclarecendo que o termo pós-colonial como conceitua Stuart Hall (2003, p. 108) “se refere ao processo geral de descolonização que tal, como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas (de formas distintas, é claro)” e entendendo também que a literatura chamada de pós-colonial, segundo Thomas Bonnici (2000, p.10), é “toda a produção literária dos povos colonizados pelas potências européias entre os séculos XV e XX”. Tem-se,

portanto, que descrever o período em que se originaram as guerras nos países que se configuram como os espaços das narrativas apresentadas.

Em *Ventos do apocalipse*, as aldeias *Mananga* e *Macuácua,* estão em meio ao fogo cruzado da guerra civil pela independência de Moçambique. A crueza da escrita de Paulina Chiziane não poupa o leitor de viver nas páginas do romance a desgraça que sofreram as mães, os homens e os filhos daquele país. Nos contos do prólogo do livro, a autora já anuncia os temas que serão tratados no romance, e nos personagens desses contos encontramos os mesmos sentimentos dos personagens que serão retratados no decorrer da narrativa, trata-se de anunciar com a voz do *griot*, o típico contador de estórias africano, os lamentos e sofrimentos trazidos pela ambição, fome, miséria e traição, conseqüências do ambiente grotesco da guerra.

> As folhas caem no Outono na ceifa do vento. As águas do rio desembocam no mar, voam para o céu e voltam, enchendo de novo os rios. As estações do ano andam à roda. Até nós, seres humanos, morremos para voltar a nascer. Somos a encarnação dos defuntos há muito sepultados, não somos? A terra gira e gira, a vida é uma roda, chegou a hora, a história repete-se, KARINGANA WA KARINGANA (VA, 1999, p.22).

Segundo Carlos Serrano, no livro *Memória da África* (2008)*,* foi a partir da Conferência de Berlim que a ocupação direta da África tornou-se consistente, os processos de descolonização aconteceram após a Segunda Guerra Mundial, desatando os nós que amarravam os povos africanos. Estes tiveram que se submeter às lutas armadas das frentes de libertação para enfim se virem livres dos colonizadores. Portugal foi o último país a retirar seus domínios da África, passando pelo regime salazarista, o país provocou nos povos africanos lutas pela independência que se originaram nos anos 60 com a criação de Movimentos de Libertação Nacional como o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), liderado por Amílcar Cabral, a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que tinha a frente Eduardo Mondlane, que após seu assassinato foi liderada por Samora Machel, e do Movimento para a Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP). Esses movimentos eram apoiados pelos países do bloco socialista esboçando políticas que eram influenciadas pelo marxismo.

Em Moçambique, a Frelimo constituiu a principal frente de libertação do país, sua luta culminou com a independência de Moçambique em 1975. Mesmo depois de proclamada a independência, Moçambique ainda teve que sofrer com os impasses entre as guerrilhas que tinham pensamentos diferentes quanto à política e economia que deveriam ser implantadas, ocasionando a guerra entre as guerrilhas em 1974:

> O clima era tenso e de 25 de abril até o Acordo de Lusaka, de 7 de setembro, o interior de Moçambique foi palco de violentas lutas, inclusive com o surgimento de vários movimentos que almejavam tirar da Frelimo ao menos o exclusivismo da representatividade política no território (HERNANDEZ, 2008, p. 607).

Mesmo com a concreta independência de Moçambique já proclamada no Acordo de Lusaka em 25 de junho de 1975, a Frelimo tinha uma oposição forte que contrariava seus objetivos e seus apoios com Portugal; a Renamo (Resistência Nacional Moçambicana) começou a fazer frente à Frelimo com o apoio da África do sul, da Rodésia do Sul e dos Estados Unidos. Eles reinvidicavam uma política mais justa para o campo. Segundo Hernandez (2008, p. 609), a Renamo ganhou simpatia das chefias tradicionais e também teve favorecimento por ocorrência de um conjunto de tensões e conflitos regionais e inter-regionais. Com isso, a Renamo se estabeleceu enquanto frente opositiva a Frelimo e se organizou militarmente, ocasionando uma guerra civil no país que durou 16 anos.

O que se percebe ao estudar a cultura africana, é que, a literatura é chamada a posicionar-se e a assumir um papel no quadro das profundas e rápidas transformações pelas quais a África tem passado. Rosário (2010, p. 128), em referência direta a Moçambique, defende que:

> tratando-se de um país e de uma sociedade em construção, a sua literatura tende a participar desse processo. E dada a natureza visionária de que se reveste, é claro que a literatura vai assumir um protagonismo de vanguarda no debate de idéias e nas propostas de vias para a formação da consciência sobre a realidade social, na sedimentação dos valores.

Na narrativa de *Ventos do apocalipse*, a seca se alastra e destrói o pouco que ainda encontra por um caminho já devastado por guerras passadas.

A fome reina na aldeia dos Mananga, nenhum pingo de chuva cai e as nove mulheres do régulo Sianga já não estão presentes para lhe dar comida e carinho, apenas uma suportou com ele as desgraças trazidas pela falta de chuva, Minosse, "Lobolada na adolescência, jamais conheceu o prazer da intimidade e o calor de um sorriso de amor" (VA, 1999, p.32-33)[207]. Ela desperta numa madrugada e escuta os cruéis presságios de seu companheiro, a guerra está chegando de novo. Frustrado e amargurado, Sianga despeja seus sofrimentos em Minosse, colocando-lhe a culpa por toda miséria que eles vivem. Sem ter o que servir ao marido, ela aguenta a sua fúria calada. Como no primeiro conto *Marido cruel*[208]*,* do prólogo que antecede o romance, toda a culpa está com a mulher, assim como na bíblia Eva foi culpada pelo pecado original;

> A felicidade está convosco, mulheres. Encerraram no vosso mundo o segredo da longa vida. Nasceram com o milho no corpo e não querem extraí-lo, cabras de um raio. Minosse, tens alimento dentro de ti, por que não me dás (VA, 1999, p.29)

É neste ambiente que as personagens de Paulina Chiziane vivem, um lugar em apocalíptica desgraça, em que as mulheres sofrem duplamente com sua condição e com a culpa imposta a elas, "toda culpa está contigo, ah, mulher!" (VA, 1999, p.17). Segundo Shirlei Campos Victorino, em um dos ensaios do livro *A Mulher em África*, a repressão à condição feminina não se encerra somente na vida pública das mulheres africanas:

> As práticas de memória nacionais e locais dialogam com os mitos de uma sociedade supostamente globalizada. Por isso as personagens de Chiziane vivem em conflito com o mundo repressivo que as envolve. A opressão não advém somente de um sistema colonial ou do Imperialismo, conforme declara a autora, mas é avivada no âmbito familiar onde se geram todos os pequenos mecanismos de coerção/privação, sendo preciso, (...) destruir os olhos que tiverem visto, criando outros para visões novas (2007, p. 355).

Em *Meio sol amarelo*, o retrato de uma época de duras transformações na Nigéria é feito por Chimamanda Ngozi Adichie com maravilhosa minúcia, caracterizada num grupo de personagens diversos, tão híbridos quanto à

[207] Lobolada se refere à lobolo: preço que se paga ao pai da mulher com quem pretende se casar.
[208] No livro Ventos do apocalipse, há um prólogo com três contos que servem de apresentação para a narrativa do romance.

nação nigeriana. Envoltos às ações das personagens principais Olanna e Kainene, Odenigbo catedrático professor da Universidade de Nsukka, e também namorado de Olanna, tem papel importante na tentativa de independência de Biafra. Sua casa na narrativa é visitada por diversos intelectuais que discutem acerca da situação política e social do mundo e, em especial, da África. Em meio a este ambiente, Ugwu, menino que veio da aldeia para trabalhar como criado na casa do professor, descobre-se maravilhado com o novo universo que encontra distante da vida tradicional e antiquada da aldeia. Enquanto isso Richard, tímido britânico com aspirações a escritor, por mais que represente a cultura do colonizador, não demonstra nenhum preconceito pela cultura africana, o que é exposto e refletido na obra em suas relações com os personagens nativos e em sua paixão devotada por Kainene.

O cotidiano, as aspirações e paixões dos personagens de *Meio sol amarelo* são bruscamente influenciados com a promessa de guerra trazida pelo golpe que deu o poder da Nigéria aos militares. Sob dominação inglesa, a Nigéria, assim como outros territórios da África Ocidental, teve lutas que se caracterizaram pela ausência de "surtos revolucionários", o que significa dizer que na África, "as independências foram alcançadas pela escolha de um caminho constituído por um conjunto de reformas políticas" (HERNANDEZ, 2008, p.193), o que culminou muitas vezes com a criação de Estados-nação. A Nigéria situada num território em que as regiões são consideradas semi-autônomas, as identidades que constituíam o país eram variadas, tornando-o um Estado multinacional, multiétnico e multilinguístico. Por isso era tão difícil estabelecer uma política unificadora naquele território, que não era considerado uma nação, mas uma "expressão geográfica".

A partir dessas considerações, é fácil entender porque no pós-1945 os iórubás tentaram estabelecer um estado independente, que culminou com a resposta dos ibos, que se traduziu numa eleição para presidência do Estado ibo, institucionalizando as diferenças entres os povos da Nigéria que a cada dia mais enfraqueciam os elos, havendo, portanto, confrontos que terminaram na criação do Estado independente de Biafra:

> Os confrontos alimentados por um nacionalismo "xenófobo" ressurgiram com grande força e acabaram resultando na guerra de Biafra, em 1967, provocada por um movimento

> separatista composto por membros das etnias ibo e ibibio, que se consideravam periféricas e subjugadas (HERNANDEZ, 2008, p. 203).

No entanto, a guerra pela fundação do Estado independente de Biafra não teve êxito, e a Nigéria conseguiu unificar seu território com o apoio da Grã-Bretanha e da URSS, países interessados "na recuperação do mais importante centro industrial petrolífero africano" (HERNANDEZ, 2008, p.203).

Mulheres que lutam e mulheres que resistem

Na narrativa de *Meio sol amarelo*, o cotidiano das personagens Olanna e Kainene reflete a cultura atingida pelo estrangeiro. Ambas vindas de uma família rica da Nigéria estudaram muitos anos em Londres e falam inglês fluentemente. São mulheres independentes, que não têm que se submeter ao lobolo e podem escolher seu próprio destino, Olanna vai morar com Odenigbo, catedrático influente da cidade de Nsukka, enquanto Kainene se envolve com o britânico Richard que se apaixona por sua beleza, assim como a beleza da arte de Igbo-Ukwu. Mesmo envoltas na liberdade que a sua condição de mulheres ricas e com nível escolar avançado têm, a identidade feminina é posta no livro de Chimamanda com certo sarcasmo, principalmente na figura de Kainene, mulher poderosa que administra os negócios do pai, e que sente uma leve inveja da beleza da irmã gêmea Olanna.

Apesar de toda liberdade que têm em escolher seus próprios destinos, as personagens ainda são submetidas, de uma forma mais mascarada, à coisificação da mulher, ao serem tratadas muitas vezes como mercadoria. A representação dessa cultura pode ser percebida na cena em que o pai de Olanna, oferecendo um jantar para o chefe Okonji, ministro das finanças, com quem tenta fechar um contrato valioso, acaba por tentar juntar a filha com o chefe.

> "Por que vocês não vêm todos jantar lá em casa, neste fim de semana, o que acham?", convidou o chefe Okonji. "Ao menos para experimentar a sopa de peixe com pimenta do meu cozinheiro. Ele é de Nembe; e sabe o que fazer com peixe fresco". Os pais riam com gosto. Olanna não sabia muito bem qual era a graça, mas era uma piada do ministro de todo modo.

> "A idéia me parece excelente", disse o pai de Olanna. "Vai ser muito bom nos reunirmos de novo, antes de Olanna parti para Nsukka", disse a mãe. Olanna sentiu uma irritação ligeira, uma sensação de formigamento na pele. "Eu adoraria ir, mas não vou estar aqui neste fim de semana". "Não vai estar aqui?", perguntou o pai. Ela se perguntou se a expressão em seus olhos era um apelo desesperado. Perguntou-se, também, se por acaso os pais haviam prometido ao chefe Okonji, em troca de contrato, que ele poderia ter um caso com ela. Será que tinham feito a promessa com todas as letras ou apenas dado a entender? (MSA, 2008, p. 43-44).

O que se configura nos diálogos de *Meio sol amarelo* é que mesmo sendo de origem rica, com grande influência da cultura do colonizador, as personagens femininas constituem-se como mulheres duplamente colonizadas, tratadas como objeto, peça valiosa nas relações de poder. Ao conhecer Richard em uma festa da alta sociedade nigeriana, Kainene também expressa seus sentimentos quanto ao cotidiano que envolve o seu relacionamento com a família.

> "Já esteve no mercado de Balogun?", perguntou ela. "Eles põem os nacos de carne em cima do balcão e você que aperta e cutuca até escolher o que quer. Minha irmã e eu somos carne. Estamos aqui para que os solteiros adequados se aproximem" (MSA, 2008, p. 74).

Diferente das protagonistas de *Meio sol amarelo*, Wusheni, personagem de *Ventos do apocalipse,* perece na cruel condição feminina, numa aldeia atingida pelos ventos apocalípticos da guerra. Apaixonada por Dambuza, rapaz que todos odeiam por ser órfão e de outra aldeia, ela promete fugir com ele, mas é impedida, pois o pai Sianga promete casá-la com um velho que lhe dará um bom preço. Wusheni é umas das personagens que desafiam sua condição e, nesse desafio, acaba sendo punida pelo destino que lhe cerca. Depois de gritar aos pais que não se casará com o velho Muianga, é morta pelo irmão que tenta impedi-la de desafiar a tradição. Ao tentar impedi-la, Manuna acaba sendo também morto por ela.

> A narrativa de Ventos do Apocalipse traz a descrição da decadência do corpo feminino, faminto e mal coberto de trapos. A rudeza dos tempos vividos devasta os corpos e com eles os mais íntimos sentimentos humanos. A memória emocional do terror, seca nas mães, além do leite com que alimentavam os

> filhos, o amor incondicional, que as leva a esconder das famintas crianças, as migalhas do alimento dolorosamente vigiado pelas crianças (DUARTE, 2010, p. 102).

Enquanto Wusheni em *Ventos do apocalipse* sofre com a imposição do pai, que tenta arranjar um marido para ela, Olanna e Kainene em *Meio sol amarelo* continuam a escolher seus amantes e companheiros sem a interrupção da família ou da tradição. O que não as impedem de terem acesso a uma cultura machista e patriarcal que permeia não só o mundo africano, mas também o mundo todo. Sendo assim, os costumes prevalecem de alguma forma dentro de sua família, que mesmo apreendendo os costumes do colonizador, consegue uma maneira mais implícita de entender as mulheres como objetos.

Se em *Ventos do apocalipse* Minosse conhece a liberdade depois de anos de sofrimento ao lado de Sianga, e sua filha Wusheni morre ao tentar desafiar o seu destino, Emelina é a personagem que subverte a ordem e enlouquece. Casada com três filhos, se apaixona por um homem casado e polígamo. Para viver sua paixão, Emelina incendeia os filhos e abandona o marido, "Já na intimidade com o amante suspirou aliviada: agora sou mais livre para o amor. E o homem respondeu: dar-te-ei outros filhos que terão a tua beleza e a minha valentia. E fizeram amor com o maior prazer do mundo" (VA, 1999, p.250). Como no conto do prólogo, *A ambição de Massupai,* Emelina quer reconstruir sua vida para seguir o seu desejo, para isso destrói sua família para formar outra, uma trajetória que, diferente das trajetórias das outras personagens de *Ventos do apocalipse*, não provoca no leitor o sentimento de pena pela personagem, mas um sentimento inverso, demonstrando que as mulheres nem sempre são submetidas ao sofrimento, elas também podem ser protagonistas do seu próprio sofrimento,

> Os poetas cantam a mulher como símbolo de paz e pureza. Os povos veneram a mulher como símbolo do amor universal. Porque ela é uma flor que dá prazer e dá calor. Mas há excepções, têm que existir, para confirmar a regra. Senão não haveria crianças abandonadas nas ruas chorando as amarguras do destino. Não haveria também recém-nascidos atirados nas lixeiras, nas valas, nos esgotos das grandes cidades. O que os poetas esqueceram é que, para além do símbolo do amor, a mulher é também parceira da serpente (VA, 1999, p.249).

Mesmo mudando à força seu destino para se juntar ao homem que deseja, este retoma sua razão e percebe a loucura que poderá fazer se cumprir o desejo de Emelina. Ela quer que ele mate suas duas esposas, para que se torne somente seu, promessa que ele não cumpre, e foge deixando Emelina desorientada em meio à guerra. Amor e loucura emanam na vida de Emelina. Sua estória remete ao mito de Médeia, personagem grega que também mata seus filhos por causa de um homem. Mas diferente de Emelina, Médeia mata-os por vingança a seu amado. A vingança de Emelina será outra, não ao homem que desejou, e que ainda deseja em sua loucura, mas à comunidade que a julga, notando-a como a traidora que traz o "batismo de fogo" à aldeia. A cena que mostra o ápice da loucura de Emelina em meio ao ataque à aldeia revela a crueza da escrita de Paulina Chiziane:

> Armagedom, armagedom, grita o padre em corrida, transportando um fardo pesado. Leva a Emelina nos braços e o bebê nas costas dela, numa tentativa desesperada de salvar a louca que ainda se ri. As fezes correm e borram a batina de cetim branco e o padre corre como um louco. Cai. Levanta-se. Cambaleia. Volta a correr. Borra-se de fezes, de urina e de sangue,bala acertou em Emelina pelas costas, perfurando a mãe e o filho. O padre corre, cai e corre. Emelina já não se ri, delira, agita-se na última agonia. O padre sente uma forte vertigem, cai e descansa, o roquete de bazuca decepou-lhe a cabeça loira. O povo em debandada grita em nome de Emelina. Chora em nome de Emelina. Sucumbe debaixo do fogo da traição de Emelina. Foi ela quem conduziu a fogueira que incinerou a vida, acabando também queimando-se nela, foi ela e não outra e nós a pensarmos que era doida, ó gente!(VA, 1999, p.274-275).

Bem menos cruel que a de Chiziane, a expressão da escrita de Chimamanda Ngozi Adichie, revela personagens mais centrados, e também mais esperançosos que os personagens de *Ventos do apocalipse*. Mesmo quando a autora tenta passar para o leitor o desengano e a tristeza trazida pela guerra, estes sentimentos são passados de forma mais romântica e, portanto mais leve, como nota-se na cena em que Olanna afirma seu amor por Odenigbo e seu anseio pela situação em que se encontram eles e a filha:

> Olanna sempre o imaginava em pé, no meio de uma bando de gente fascinada, falando naquela sua voz sonora sobre a

> grande nação que Biafra seria. Seus olhos viam o futuro. E por isso ela nunca lhe disse que lamentava não ter o que tinha antes, coisas diferentes em dias diferentes, toalhas de mesa com bordados prateados, o carro, biscoitos com recheio de morango para Baby. Não contou a ele que, às vezes, quando via Baby correndo com as crianças da redondeza, tão indefesa e feliz, tinha vontade de pegá-la no colo e pedir desculpas. Não que Baby fosse entender. (MSA, 2008, p. 306-307).

A condição feminina, portanto, é tratada com o mesmo esforço em revelar a doçura das mulheres, mesmo que expressadas de formas diferentes, como se entende comparando a escrita de Chiziane e Adichie. O importante é perceber que em ambos os romances as mulheres são peças atuantes e essenciais na sociedade. Mesmo que habitando um mundo que as exclui, ou que as marginaliza, como Chiziane afirma na voz da sofrida Minosse:

> Minosse redefine a vida e reescreve o seu destino com o dedo nu no lençol de areia. Faz o balanço da sua triste vida e pensa: vou morrer! Quando chegar ao céu hei-de encontrar Deus e haverá ajuste de contas. De certeza irá perguntar o que andei a fazer nesta vida errante. Ordenará aos seus ministros que lhe mostrem a ficha da minha existência. E os ministros trarão esse lençol que dizem que há e que está escrito com letras de sangue. O que estará lá registrado? De certeza deve estar escrito assim: obedeceu, serviu e morreu. O que sempre desejei não está lá escrito porque os desejos da mulher não podem existir e nem são permitidos. Durante toda a minha vida satisfiz os desejos dos homens. Primeiro do meu pai e depois do meu marido (VA, 1999, p.257).

Minosse só se vê livre de sua condição, quando seu marido Sianga morre. Ela já está velha e tem, portanto, apenas o lamento dos tempos de uma escravidão quase voluntária. Diferente das mulheres de *Meio sol amarelo,* as personagens femininas de *Ventos do apocalipse,* se caracterizam numa sociedade em que a realidade as impede de viver livremente, talvez pela condição de mulheres pobres, muitas vezes vindas do mundo rural, como se observa na personagem Wusheni de *Ventos do apocalipse*. As heroínas de Chiziane mesmo rebeldes são impedidas por sua condição e têm de se adaptar à sociedade em que vivem para conseguirem o mínimo de liberdade. Quando não é possível se esgueirar pelas fendas de um universo machista e patriarcal, o destino dessas mulheres nem sempre é positivo. É a realidade cruel que a autora não deixa de representar em suas obras, como corrobora Victorino (2007, p. 335):

> O que nos parece bastante significativo é o fato de suas heroínas não romperem com a sociedade, o que seria de se esperar, mas no total esgarçamento das dicotomias – público/privado – proporem uma relação de interdependência e complementaridade com o mundo masculino.

Em meio à guerra ou em outras situações, a mulher vive com as chagas que lhe foram impostas desde sua criação.

O soar dos ventos da tradição

Em *Ventos do apocalipse,* o *griot* anuncia a estória contada pelo importante viés da tradição que, na cultura africana, está em continuo resgate, já que tal continente sofreu com a cultura introduzida pelo colonizador. Nos dois livros aqui estudados, percebemos que a cultura africana é híbrida, plural e resistente. Sendo assim, as autoras refletem em seus textos este dinamismo que sobreviveu a décadas de exploração e escravidão. A África foi o continente mais marginalizado pelo pensamento ocidental, em que a imaginação do europeu traduziu como continente atrasado composto por "selvagens". Segundo Homi K. Bhabha (2005, p.111), "O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução".

É por tal "invasão" que deixou rachaduras nos pilares da tradição africana que este continente tenta reconstruir um universo que foi massacrado pelo colonizador, "as instituições coloniais procuraram destituir certos povos dos ricos atributos culturais que formavam sua identidade comum, deixando um legado de trauma e resistência" (SHOHAT e STAM, 2006, p.40). Mas essa reconstrução impele um embate entre o que a cultura africana assimilou do europeu e o que sobrou da sua cultura original. Assim, entram em confronto, tradição e modernidade. Segundo Compagnon (1996, p.9), etimologicamente, "a tradição é a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século a outro: supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem", a partir disso, podemos entender que a tentativa da sociedade africana em resgatar a tradição perdida com a colonização reflete a busca por uma identidade que não pode mais ser recuperada, assim como

entende Hall (2003, p. 29) “Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta”.

Mas o que busca a literatura africana, em especial a literatura de Paulina Chiziane é tentar uma conciliação entre a tradição e a modernidade, sob uma ótica que poderíamos denominar “antropofágica”. Chiziane faz de sua escrita um espaço, onde as relações identitárias do povo moçambicano possam ser expressas. Ao se utilizar de uma maneira griótica para contar suas estórias, ela inscreve na língua do colonizador um pouco da cultura africana, sem, no entanto, sair da posição em que a cultura “invasora” a fez se instalar. Embora não permanecendo numa posição inferior ou marginalizada, mas num lugar em que as marcas da colonização foram revertidas em bens positivos. Portanto, a autora de *Ventos do apocalipse* consegue em suas obras “problematizar”, discutir e estabelecer conciliações com a cultura africana, entendendo-a sob a perspectiva de identidade que Édouard Glissant (2005, p. 18) já havia exposto em seu livro *Introdução a uma poética da diversidade* com o conceito de *Crioulização*:

> as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança que nos permitem dizem sem ser utópicos e mesmo sendo-o – que as humanidades de hoje estão abandonando dificilmente algo em que se obstinavam há muito tempo – a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os outros seres possíveis.

Este diálogo conflituoso entre os costumes tradicionais e a cultura assimilada do colonizador, principalmente em relação ao cotidiano das mulheres nascidas entre este confronto, é muito bem representado em *Ventos do apocalipse* na cena em que para se alimentar e tornar-se de novo poderoso como régulo, Sianga planeja forjar o *Mbelele*, ritual que promete trazer chuva. Nesta cerimônia, as mulheres têm um papel especial: são elas que dançam nuas suplicando por chuva aos deuses. Contudo, o *Mbelele* não é bem aceito por todos na aldeia de Mananga, trata-se de uma tradição há muito tempo não

realizada, porque provoca um confronto com os novos costumes pelos quais a aldeia já não coloca mais todos os poderes sobre as mãos do régulo. O diálogo demonstra a perda de valor do ritual:

> Mulheres rebeldes; por que não responderam ao chamamento quando tribunal as convocou?
> - Eu não posso participar no mbelele, o meu marido não me deixa.
> - Eu também não posso, sou professora. Com que respeito o povo me confiará a educação dos filhos depois de me ver nua a cantar, a correr como louca e a revolver sepulturas?
> - Para mim é uma questão de fé. Que a seca é um castigo supremo, isso sim, mas a chuva é uma acção de graças da Divina Providência. O mbelele é contra os princípios da fé cristã (VA, 1999, p.94).

Este trecho retoma a questão da validade dos antigos costumes no novo mundo que se instaura no pós-colonialismo. Nota-se, portanto, nas duas narrativas, uma presença constante da caracterização da sociedade africana, permitindo que o leitor possa compreender como a cultura desta sociedade vive em contradição por tentar "resgatar" a tradição de seus povos, que são muitos e diversos, e a assimilação dos costumes trazidos pelo europeu, por conta da colonização. Na contemporaneidade pode-se perceber o processo de modernização que ocorreu na sociedade africana, emergindo numa diversidade cultural que permeia os países africanos durante o pós-colonialismo. Diversidade esta que é uma conseqüência das transformações que sofreu o continente africano durante e depois do colonialismo, encontrando respaldo teórico no que diz Eric Hobsbawn (2008, p.12), acerca da "invenção" das novas tradições, pode-se compreender estas transformações:

> uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as "velhas" tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas

Em *Meio sol Amarelo,* a personagem Olanna se vê impedida de continuar sua relação com Odenigbo, pois a mãe de seu namorado não permite o casamento de seu filho com uma mulher que não é da sua aldeia e nem

segue a sua tradição. Ao chegar à casa do filho Odenigbo, Mama ameaça que irá atrás de um remédio que o afaste de Olanna, a quem ela chamou de bruxa. O trecho revela a justificativa de Mama para o repúdio:

> "Eu soube que o tempo todo, quando ela era criança, sempre houve uma empregada para limpar o *ike*, depois que ela terminava de cagar. E, para completar, os pais mandaram ela estudar na faculdade. Por quê? Muito estudo acaba com qualquer mulher, todo mundo sabe disso. Faz ela ficar com a cabeça inchada e aí começa a insultar o marido. Que tipo de mulher ela vai ser, me diga?" A mãe do Patrão ergueu uma ponta dos panos para enxugar o suor da testa. "Essas moças que fazem faculdade vão atrás dos homens até ficarem com o corpo inútil. Ninguém sabe se ainda podem ter filhos" (MSA, 2008, p.119).

Adichie consegue, em *Meio sol amarelo*, expressar o conflito entre as relações dos povos africanos com o universo já colonizado pelos costumes estrangeiros. As personagens Olanna e Kainene são a representação de uma cultura já impregnada, em que é impossível conviver da mesma forma com o passado trazido pela tradição, mesmo conflito expresso em *Ventos do apocalipse,* em que as mulheres também são peças no confronto em que se instalam os costumes em meio ao colonialismo. Nas cenas em que é decidido a realização do *mbelele*, percebe-se a contradição gerada pela desvalorização dos costumes antigos e a valorização dos novos costumes, provocando novos valores na sociedade, em relação a religião e ao comportamento,

> A escrita de Chiziane é aproximação de dois mundos, de duas memórias (individual e coletiva), que tematiza signos socioculturais, confrontando visões hegemônicas, totalizadoras e reducionistas, tanto quanto ao lugar social da mulher como quanto à "realidade de seu mundo com todos os seus prazeres, mágoas, tristezas e frustrações" (VICTORINO, 2007, p.356).

Voltando à narrativa de *Meio sol amarelo*, a autora Chimamanda Ngozi Adichie, retrata na sua escrita o universo híbrido nigeriano, em que num mesmo espaço convivem posicionamentos e costumes diferentes que entram em antítese numa pluralidade de crenças e valores. O intuito da literatura africana ao abordar este tema é chamar a atenção para os desafios do convívio entre as tradições próprias dos africanos com os costumes trazidos pela modernidade, uma reflexão acerca da "nova" identidade africana concebida no

período pós-colonial, no que compreende Stuart Hall (2000, p.7) “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno; até aqui visto como um sujeito unificado”.

A personagem Olanna sofre com a imposição da mãe de seu namorado Odenigbo, que não a aceita como companheira de seu filho. Mama pretende provocar uma situação que consiga acabar com o namoro dos dois. Depois de declarar que fará um feitiço para afastá-los, seu filho Odenigbo acaba por trair Olanna com Amala, jovem que sua mãe traz para a casa dele. Amala fica grávida, mas por inexperiência não pretende cuidar do filho, que fica sobre a guarda de Olanna e Odenigbo.

Considerações finais

No mundo plural que é a África, os questionamentos sobre a identidade acabam sendo essenciais para a compreensão desse universo, subtraído por um período de colonização que trouxe a extinção de vários costumes, crenças e valores próprios dos povos africanos. Não se pode, porém, achar que parte desse legado foi totalmente esquecido e nem que o legado introduzido forçosamente pela cultura estrangeira seja de todo ruim.

Dando ênfase às relações das personagens femininas dos romances estudados, pois as mulheres tiveram de se submeter a uma dupla colonização e por isso, são importantes peças para o questionamento da identidade africana e para a discussão da valorização dos costumes antigos da África, em Adichie e Chiziane percebe-se claramente, nas ações dos personagens, a discussão do préstimo dos costumes tradicionais da cultura africana e do préstimo dos costumes vindos do mundo ocidental. As autoras acabam por partilhar da mesma opinião, defendendo que é preciso entender o mundo que vemos hoje, partindo de uma perspectiva antropofágica, em que se pretende degustar o melhor da cultura do outro, para que seja assimilado e misturado na sua cultura de origem o que trará de bom para ela.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio sol amarelo*. Tradução Beth Vieira. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura.* Maringá: EDUEM, 2000.

BHABA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução de Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade.* Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galery. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse.* Lisboa: Editorial Caminho, S/A, 1999.

DUARTE, Zuleide. *Avisos do vento, memórias do fim.* In: SANTOS, Derivaldo dos. HOLANDA, Lourival. CABRAL, Valdenides, DUARTE, Zuleide. Trama de um cego labirinto: ensaios de literatura e sociedade. João Pessoa: Ideia, 2010.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

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

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea.* São Paulo: Selo Negro, 2008.

HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Moçambique: história, culturas, sociedade e literatura.* Belo Horizonte: Nadyala, 2010.

SERRANO, Carlos. WALDMAN, Maurício. *Memória da África: A temática Africana em sala de aula.* São Paulo: Cortez, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica.* Tradução Marcos Soares. São Paulo, 2006.

VICTORINO, Shirlei Campos. *A geografia da guerra em Ventos do apocalipse de Paulina Chiziane.* In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente. Edições Colibri. Lisboa, 2007.

DOS RITOS E RITMOS "DO" E "SOBRE" OS CORPOS NEGROS NAS REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS CURRICULARES: REINTERPRETANDO PRÁTICAS DISCURSIVAS NAS SALAS DE AULA DO ENSINO MÉDIO

Ramon de Alcântara Aleixo[209]
Patrícia Cristina de Aragão Araújo[210]

Resumo

O presente estudo versa acerca das "representações" (Chartier, 1990) instituintes de discursos dos corpos das mulheres negras fabricados pelos currículos no âmago configurativo inerente às sociedades pós-modernas. Para tanto, torna-se mister reiterar a tessitura das identidades (Hall, 2000) "inventadas" no advento dos códigos modernos, bem como sua inserção na "cultura histórica" (Gomes, 2007) fundante da nacionalidade brasileira. Acreditamos, assim, que a evidenciação dos dispositivos disciplinares (Foucault, 2005) que instituem gestos, práticas e representações sobre os corpos negros constituam elementos fulcrais nas imersões temáticas das sociedades em rede. Como metodologia, nos aportamos na refiguração do estado da arte em que o presente estudo se insere, bem como no arcabouço teórico assente nas representações discursivas que fabricam os corpos femininos no contexto sócio-educacional atual; evidenciando, através da oralidade (Freitas, 2006) as refigurações nos processos de uso (Certeau, 1994) dos espaços contemplados para análise. Os resultados preliminares nos permitem afirmar a inserção das redes discursivas "da" e "sobre" as mulheres negras ao longo da tessitura dos códigos de sociabilidade nacional, adentrando os espaços escolares atuais através de usos polifônicos que tangenciam as redes de saber-poder e representação em que se inserem. Destarte, acreditamos que a inserção discursiva dos corpos negros, balizado nesse estudo por meio das experiências com os cabelos crespos em escolas estaduais da cidade de Campina Grande – PB constituam elementos nevrálgicos nas reinterpretações discursivas que nos permitam dialogar com as culturas escolares do "ontem" e do "hoje" na evidenciação dos ritos e ritmos que embalam os códigos de sociabilidade corporais "nas" e "pelas" instituições escolares.

Palavras-chave: Currículos. Identidades. Práticas discursivas. Culturas afro-brasileiras. Gênero.

Analisar as "representações" instituídas a partir "dos" e "sobre" o referencial discursivo e conceitual que narrativiza as experiências com os corpos de mulheres negras torna-se elemento fulcral no cerne dos debates que assentam as práticas educacionais norteada por uma perspectiva inclusiva e afeita às múltiplas faces que povoam cotidianamente os espaços-tempos das salas de aula da educação básica.

[209] Mestrando em Educação pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. amon_alcantara@hotmail.com
[210] Profª. Dra. pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Docente do Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. cristina-aragao21@hotmail.com

Partindo dessa perspectiva, evidenciamos a necessidade dos estudos culturais da educação debruçar sobre os “artefatos culturais” (Costa, 2006) que medeiam e, por conseguinte, representam os códigos de sociabilidade que embalam os ritmos e ritos das políticas curriculares em que nossas escolas da educação básica se norteiam.

Dessa feita, objetivamos tecer discussões que operacionalizem a “rasura” (Hall, 2001) atinente aos conceitos de identidade no ínterim discursivo pós-moderno que marca a fragmentação das práticas, gestualidades e cartografias juvenis que aqui propomos mapear. Acreditamos ainda que a inserção do presente estudo na plêiade discursiva atinente aos estudos de gênero (Louro, 1997) vem fomentar a gama de discussões que emergem por entre os debates e embates configurados no âmago da sociedade moderno-líquida (Bauman, 2003) ou pós-moderna.

Para tanto, nos ancoramos no arcabouço teórico das representações (Chartier, 1990; 2002) como forma de evidenciarmos os usos que enunciam as práticas, apropriações e delimitações dos lugares de fala e expressões das culturas juvenis (Garbin, 2006) cartografadas nas salas de aula da educação básica na cidade de Campina Grande – PB.

Atentar para as gestualidades das práticas na enunciação dos usos e discursos que pretendem colonizar corpos, falas e expressões reside em importante fundamentação epistemológica e conceitual na refiguração das culturas juvenis por entre as dimensões flexíveis inerentes às teorias curriculares pós-críticas (Silva, 1998).

Compreender os currículos por entre as redes de saber-poder (Foucault, 2005) que pretendem normatizar passos e espaços; mas em que encontram nas “maneiras de utilizar” (Certeau, 1994) as ordens impostas por lugares de “querer e poder” outros “usos” consiste na busca de caminhos que nos possibilitem operacionalizar as culturas, plurais e “incoerentes” que permeiam as salas de aula da educação básica (Gomes, 2003).

Acreditamos ainda que as tessituras de processos educativos inclusivos não podem efetivar-se sem que as instituições escolares, de fomento a pesquisa, ensino, extensão e sociedade civil se voltem às discussões das culturas escolares (Julia, 2001) e suas interconexões com as dimensões móveis e flexíveis que nos intimam, no sentido lato que o presente termo

encerra, a (re) pensar as “práticas”, “apropriações” e “representações” que inscrevem e circunscrevem os lugares de fala das culturas juvenis, em seus mais variados aspectos, dentro os quais aqui ressaltamos os seguimentos constitutivos das jovens afro-brasileiras no âmago configurativo das culturas juvenis nas salas de aula de educação básica em Campina Grande – PB.

Assim sendo, nos lançamos a (re) inventar os conceitos de identidades (Hall, 2001) que constituem as pluralidades de gestos, expressões, falas e representações nas políticas curriculares do ensino médio. Assentados na presente fundamentação conceitual nos propomos a tecer redes discursivas que evidenciem nos seus “saberes-fazeres” cotidianos as reinvenções, caminhos e descaminhos que as políticas de currículos possam nos evidenciar no bojo das transformações advindas com a modernidade tardia no que versa às diversidades étnicas e de gênero que transversalizam as redes de sociabilidade que perpassam nossas escolas. Será mesmo que a experiência com os “cabelos crespos” (Gomes, 2003) ainda não negam as marcas que adentram corpos e falas na configuração de uma educação inclusiva? Aos/as leitores/as do presente (con) texto convidamos a seguirem conosco nas páginas das histórias, memórias e trajetórias que nos permitam refletir as buscas de processos educativos “equânimes”, porém não uniformes e significativos à polifonia de vozes que regem os cantos e encantos da educação inclusiva.

1. IDENTIDADES E CULTURAS JUVENIS NOS DEBATES E EMBATES EDUCACIONAIS: DESAFIOS E PERSPECTIVAS NOS (RE) CAMINHOS DAS PRÁTICAS CURRICULARES MULTIFACETADAS.

Pensar a tessituras dos processos de significação de uma educação inclusiva encontra nas configurações identitárias o ponto nevrálgico que nos permite compreender os dilemas e emblemas que cercam a educação no âmago constitutivo das sociedades plurais que socializam os espaços das salas de aula aos passos de territórios de conflito, confronto e incompreensão que vivificam os cotidianos da instituição educacional contemplada por nós em nosso ensaio, a saber: a Escola Estadual de Ensino médio Dr. Elpídeo de

Almeida (mais conhecida por “Estadual da Prata”), situado na cidade de Campina Grande – PB.

Dessa feita, não poderíamos olvidar em cartografar as “culturas juvenis” (Garbin, 2009) na plêiade conceitual e epistemológica que inscreve nos corpos e falas dos/as jovens os traços de culturas particulares, por vezes invisibilizadas aos olhos dos poderes “institucionais”; mas que ganham forma nas representações que se entretecem nos cotidianos das escolas de educação básica.

As experiências com os “cabelos crespos” (Gomes, 2003) na confluência das histórias e memórias que aqui procuramos deslindar não pode se fazer sem uma (re) visão aos conceitos fulcrais na baliza teórica e metodológica que nos permitam “responder”, não a partir de respostas herméticas, as redes de configuração (Elias, 1994) que perpassam os fios constitutivos das tramas de salas de aula.

Tal como evidencia Sacristán (1995), acreditamos que a busca para a constituição de processos educativos assentados na inclusão residam na compreensão das instituições escolares do que este autor denomina como sendo o problema mais geral que açambarcam as políticas curriculares embasadas nas diversidades, a saber: os caminhos das multiculturalidades/interculturalidades na refiguração das “práticas”, “apropriações” e “representações” que marcam e demarcam as experiências com os corpos, gestualidades e hábitos nos espaços de socialização de saberes.

Para tanto, nos indagamos ao longo do presente estudo de uma pergunta mister na elucubração da presente “resposta”: quem seria este/a “outro/a” que marca a inter**-ação** de “alunos/as” constituintes de múltiplas orientações socioculturais, etnia e de gênero? Existe este/a “outro/a” nas relações sociais que marcam os espaços escolares? Se existem, quem os/as são? Como se constituem no âmago configurativo das sociedades moderno-líquidas (Bauman, 2003)?

É na “rasura” (Hall, 2000) que o conceito de identidade se assenta que buscamos seguir os caminhos que nos levem a (re) pensar a inserção da presente categoria conceitual na pletora de informações que marcam e demarcam as políticas de inclusão/exclusão nas sociedades pós-modernas.

Longe de operarmos na configuração da presente categoria como algo estanque, acreditamos que a sua reconceitualização encontra na desreferencialização do sujeito pós-moderno (Hall, 2001) a própria constituição dos usos e discursos que falam em nome da "identidade". "Identidade" que longe de enunciar a homogeneidade que cerca um grupo ou uma "tribo" para sermos fieis às incursões epistemológicas trilhadas por Mafessoli (2004), delimitam a partir da sua co-relação com o "outro" os passos de um espaço que delimita "via - exterior" constitutivo (Hall, 2000) as suas "representações" (Chartier, 1990).

Nesse jogo da "*différance*" que cerca as relações identitárias pós-modernas talvez seja melhor, seguindo Hall (2000), nos atermos a um conceito "menos ardiloso" que a ideia estática e moldada por vezes é associada ao conceito de "identidade". Nesse ínterim, os processos de criação discursiva vêm "unificar" sobre a pretensa homogeneidade as pluralidades que fragmentam a racionalidade preterida pelas instituições disciplinares (Foucault, 2005), das quais os espaços escolares configuram-se como códigos produtores de discursos interpelantes que visam delimitar ao/a "outro/a" as posições de seus lugares de fala, tal como nos evidencia Hall (2000):

> As identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado "positivo" de qualquer termo – e, assim, sua "identidade" – pode ser construído [...]. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo "identidade" assume como funcional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe "falta" – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (HALL, 2000, p. 110).

As interconexões entre identidade (s) e cultura (s) abrem a senda epistemológica que nos permite inferir análises com vistas à circunscrição das "culturas juvenis" (Garbin, 2006) no arcabouço discursivo, imagético e sonoro que pululam as salas de aula da educação básica.

No fosso, por vezes intransponível, que marca a emersão das “culturas juvenis” na configuração dos processos sócio-históricos Ariè (1986) nos atenta a localização das práticas discursivas que delimitam espacial e cronologicamente a necessidade de atentar às rupturas e continuidades que marcam e demarcam “o estar jovem (ens)” por entre os palimpsestos de tramas e retramas históricas.

Assim sendo, nos perguntamos ao longo do presente estudo: quais as *representações* que as culturas juvenis afro-brasileiras encontram nos artefatos culturais interpretados pelos currículos como práticas produtoras de significantes e significados? Como as experiências com “os cabelos crespos” (Gomes, 2003) são reinventadas nas salas de aula através das culturas escolares (Julia, 2001) que “inculcam falas e gestos”?

Para suscitarmos reflexões constitutivas das presentes indagações retomamos à Margulis e Urresti (1998) na conceituação das pluralidades que demarcam os territórios juvenis na configuração das “condições de juventudes” que “dão a ler” (Chartier, 1990) os textos e contextos de suas produções enquanto sujeitos instituintes de práticas cotidianas que (des) educam.

Dentre as “diferentes maneiras de ser jovem” (Margulis e Urresti, 1998, p. 3) as culturas afro-brasileiras configuram aquilo que Certeau (1994) denomina como “não-lugares”, ou seja, “desvios” nos “usos” das práticas colonizadoras (Foucault, 2005) que instituem gestos, práticas e representações sócio-culturais.

Representada durante séculos pelas “cores” que dão a “cor” e o “tom” das escritas educacionais as culturas afro-brasileiras encontram no processo de “identificação” (Hall, 2000) a invisibilidade que configuram a tessitura de currículos monofônicos, unilaterais que apontam o etnocentrismo e sexismo que paira as suas constituições enquanto sujeitos “desviantes” (Foucault, 2005).

Compreender os currículos como “um processo constituído de conflitos e lutas entre diferentes tradições e diferentes concepções sociais” (SILVA, 1998, p. 8) consiste na busca das negociações por processos híbridos (Bhabha, 1998) ma configuração de uma educação inclusiva, atenta às diversidades que homogeneízam as identidades culturais de nossos/as alunos/as. Tal como nos aponta SILVA (1998):

> O currículo não apenas representa, ele faz. É preciso reconhecer que a inclusão ou exclusão no currículo tem conexões com a inclusão ou exclusão da sociedade [...]. Uma história do currículo amplia a tradicional preocupação com o acesso à educação. Não se trata apenas de uma questão de acesso [...] do acesso diferencial ao currículo ou talvez, melhor dizendo, aos currículos (SILVA, 1998, p.10).

Compreender os currículos como dimensões móveis e flexíveis consiste, assim, na tessitura de redes de compreensão que nos permitam inferir acerca das "representações" que as "culturas escolares" tecem as "culturas juvenis" atinentes ao seguimento afro-brasileiro em seus "cotidianos" de atuação.

Convidamos o/a presente leitor/a a viajar pelas produções midiáticas que se configuram enquanto artefatos decodificadores dos usos e discursos em nome "das" e "nas" juventudes afro-brasileiras na Escola Estadual Dr. Elpídeo de Almeida (Estadual da Prata). Como as "experiências com os cabelos crespos" (Gomes, 2003) narram as estéticas de si e do/a outro/a em meio às diversidades que pululam as salas de aula? A "nega do cabelo duro" ainda continua no âmago de chistes e exclusões complacentes por currículos que as invizibilizam dentro e fora das salas de aula? Como os/as educadores/as podem e devem atuar na refiguração dessas histórias e memórias do "silêncio"?

2. "NEGA DO CABELO DURO QUE NÃO GOSTA DE PENTEAR?": DOS (DES) CAMINHOS DA EDUCAÇÃO INCLUSIVA E DAS CULTURAS JUVENIS NA SALA DE AULA DO ENSINO MÉDIO.

Pensar as experiências tecidas nos cotidianos dos seguimentos étnicos afro-brasileiros nas salas de aula da educação básica (Garbin, 2006) requer uma sistematização acentuada no que tange às representações que as constituições identitárias atinentes às suas culturas vêm e como estão sendo articuladas nas políticas de currículo que tecem e entretecem as tramas das culturas escolares (Julia, 2001).

Para tanto, nos voltamos ao longo desse estudo às experiências vivificadas por jovens negras nas salas de aula da Escola Estadual Dr. Elpídeo

de Almeida (Estadual da Prata), objetivando delinear os traços de suas subjetivações e "identificações" enquanto produtoras de culturas que se reinventam nos cotidianos escolares em questão.

O arcabouço teórico das "representações" assente na teoria epistemológica de Chartier (1990; 2002) vem nos auxiliar na sistematização dos usos e discursos que cartografam as tramas das culturas juvenis nas salas de aula da educação básica, suscitando a atenção dos/as educadores/as às redes de saber-poder (Foucault, 2005) e violência simbólica que marcam as lutas e negociações em torna das "imagens" aceitas como críveis de "falar em nome de", tal como nos coloca Bourdieu (1998).

Visando delimitar ao/a outro/a a sua concepção de mundo social as "representações" encontram na proposta teórica disseminada por Chartier (1990; 2002) importante baliza a compreender as lutas e tensões entre práticas e representações, bem como as apropriações e ressignificações que "desviam" a norma fundante e permitem aos currículos atuar na promoção de processos educativos inclusivos. Tal como nos coloca Chartier (1990):

> As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros; produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Ora, é certo que elas colocam-se no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas econômicas; são tão decisivos quanto imediatamente materiais (CHARTIER, 1990, p.17).

As esferas de subjetividade que transversalizam as relações tecidas com o corpo vêm corroborar na compreensão de "como" e a partir de que discursos os corpos negros femininos se relacionam nas teias configurativas de suas trajetórias enquanto produtoras culturais (Gomes, 2003).

Nesse ínterim, "o processo de juvenização" (Margulis e Urresti, 1998) encontra nos consumos juvenis categorias representativas de sua correlação com os cotidianos que inscrevem e circunscrevem suas tramas e códigos de sociabilidade. Atendo-se a essa perspectiva Reguillo (2003) evidencia a

operacionalização de instituições midiáticas que se articulam aos discursos que "representam" as "práticas" que por vezes exclui ou incluem de forma assimilacionista às culturas das jovens negras.

Vendendo imagens que ultrapassam as barreiras do visível e dizível a sociedade de consumo canceriza à vista "formas de estar" nas culturas juvenis que por vezes exclui dos seus quadros organizacionais parcelas "desviantes" da ordem preterida, tal como acentua Reguillo (2003):

> [...] a importância crescente das indústrias culturais na construção e reconfigurações constantes do sujeito juvenil é um efeito visível para qualquer observador. O vestuário, a música e certos objetos emblemáticos constituem hoje uma das mais importantes mediações para a construção identitária dos jovens, elementos que se oferecem não somente como marcas visíveis de certas agregações mas fundamentalmente como o que os publicitários chamam "um conceito, um estilo". Um modo de entender o mundo e um mundo para cada necessidade, na tensão-identificação-diferenciação. Efeito simbólico [...] de identificar-se com os iguais e diferenciar-se dos outros (REGUILLO, 2003, p. 106).

As representações que as culturas afro-brasileiras ocupam na constituição historiográfica, sociológica e educacional evidenciam a tessitura de um processo de "identificação" (Hall, 2000) que exclui dos seus quadros constitutivos práticas e expressões que destoam da norma fundante que marca e autoriza (Bourdieu, 1998) a "superioridade" de uma cultura sobre outra. Ao longo do nosso estudo, tal dispositivo (Foucault, 2005) normatizador repousa nas relações instituintes entre as culturas escolares (Julia, 2001) e os corpos das jovens negras ao longo de suas tramas de vivência escolares.

Para tanto, indagamos ao longo do presente estudo: Como a escola se relaciona com os corpos negros? Quais os usos e discursos que instituem gestos e práticas de configuração sócio-educacional? Os "cabelos crespos" (Gomes, 2003) ainda deslegitimam os processos de trocas interculturais instituintes nas escolas de educação básica?

Ao nos voltar para as experiências vivificadas na Escola Estadual Dr. Elpídeo de Almeida (Estadual da Prata) identificamos a confluência de discursos que ora apontam para a estereotipação que fala "em nome de"; ora

para a refiguração de comportamentos advindos com a pletora de informações constituintes das sociedades em rede.

Público e privado (Weber, 1992) confluem salas de aula adentro, experenciando nas falas de nossas entrevistadas a permanência de processos exclusos, enfrentados timidamente por uma cultura escolar (ainda no singular) que se quer monofônica, falo e etnocêntrica. Como nos aponta uma das entrevistadas:

> Muita coisa ainda continua igual, sabe? Tipo [...] se a pessoa que nem eu vir com o cabelo solto, os meninos começam a tirar onda, a mangar mesmo da cara da gente. Eles chamam de cabelo de pixaim, *Bombril* e outras coisas. Então é difícil, né? A gente sofre. Eu acho ruim, entende? Mas, tipo [...] se a gente alisa o cabelo eles também mangam! É peso, entende? [...] Claro que eu tenho orgulho de ser morena; mas assim [...] é chato a pessoa servir de palhaça pra turma (I.S.S, 16 anos)

Ao longo da fala de nossa entrevistada podemos perceber a atuação dos processos educativos como artefatos instituidores e instituintes de códigos que disseminam condutas, gestualidades e, até mesmo, exclusões dos projetos comportamentais “dissonantes” das prefigurações normatizadas pelo poder panóptico (Foucault, 2005); tal como elucida Gomes (2003):

> Entre os processos culturais construídos pelos homens e pelas mulheres na sua relação com o meio, com os semelhantes e com os diferentes, estão as múltiplas formas por meio das quais esses sujeitos se educam e transmitem essa educação para as futuras gerações. É por meio da educação que a cultura introjeta os sistemas de representações e as lógicas construídas na vida cotidiana, acumulados (e também transformados) por gerações e gerações (GOMES, 2003, p. 170).

Todavia, acreditamos, tal como Gomes (2003), que a constituição de processos educativos ultrapassa os liames dos muros escolares, confluindo para as mais variadas faces de atuação socioculturais, ressignificando, assim, condutas, gestualidades, práticas e representações das culturas juvenis afro-brasileiras.

As experiências com os “cabelos crespos” (Gomes, 2003) têm adquirido novos usos para além das atuações curriculares prescritas pelas instituições escolares. Artefatos culturais, tais como os Movimentos *Hip-hop*, bem como as produções literárias dos “Cadernos Negros” têm contribuído para a tessitura de processos articuladores entre a educação em suas múltiplas diversificações. Como nos relata uma das alunas da instituição em análise:

> [...] Antes era mais complicado! Bem mais complicado! Era difícil mesmo. Mas hoje é diferente. Ainda tem sabe? (exclusão). Mas a gente não liga não. Assim, se na novela das oito tem a menina toda bonita. A gente também tem que se valorizar, entende? Tipo [...] usar tranças, mostrar o cabelo mesmo, sem medo do que a galera vai falar, sabe? (J.S.F. G, 19 anos).

Compreender as instituições escolares como espaços produtores de múltiplas trajetórias, memórias e histórias consiste numa importante perspectiva de atuarmos na contribuição de processos educativos inclusivos. A lógica multicultural, por vezes assimlacionista (Sacristán, 1995) tem apresentado diversos percalços por entre os debates e embates que visam configurar trajetórias curriculares múltiplas e significantes às diversas faces que povoam cotidianamente os espaços-tempos escolares. Para tanto, acreditamos, tal como Carvalho (2004) que a transposição das ações multiculturais, muitas delas herméticas em seus espaços de atuação, possa confluir rumo às lógicas interculturais que visem não os elementos dos processos híbridos a serem exclusos; mas as novas possibilidades de criação de zonas de diálogo múltiplo:

> A multiculturalidade como fenômeno que implica a convivência num mesmo espaço de diferentes culturas não é algo natural e espontâneo. É uma criação histórica que implica decisão, vontade política, mobilização, organização de cada grupo cultural com vistas a fins comuns. Que demanda, portanto, uma certa prática educativa coerente com esses objetivos. Que demanda uma nova ética fundada no respeito às diferenças (CARVALHO, 2004, p. 110-111).

Apenas considerando as pluralidades, por vezes incoerentes aos olhos do poder "institucional", podemos tecer redes facilitadoras de processos educacionais que contemplem em seus passos e espaços as diversidades que açambarcam a vivência em tempos para além da modernidade.

Assim, poderemos vislumbrar novos códigos de relacionamento entre as identidades das mulheres negras e suas dimensões curriculares e culturais nos espaços-tempos escolares, possibilitando, quiçá, incrementar os *looks* laquês com os cachos que contam e (re) contam histórias, memórias e trajetórias.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender as polifonias de vozes que ecoam das salas de aula da educação básica consiste numa tarefa fulcral na tessitura de processos educativos equânimes e significativos. Acolher as diversidades que pululam as instituições escolares encontra na experiência do "cabelo crespo" (Gomes, 2003) importante partida na re-conceitualização das dinâmicas interculturais balizada pela lógica da *hybris* da configuração curricular pós-estruturalista (Silva, 1998).

Para tanto, nos ancoramos ao longo do presente estudo nas representações que os corpos femininos vêm passando por entre os liames sócio-culturais que compõem nossas escolas e espaços de ensino-aprendizagem que ultrapassam a "normatização" preterida por esta instituição (Foucault, 2005).

As trajetórias e reinvenções cartografadas ao longo do presente estudo encontra no arcabouço teórico das "representações" (Chartier, 1990; 2002) compreensões nevrálgicas no que tange a tessitura das identidades que perpassam os cotidianos escolares.

Destarte, não podemos olvidar o papel docente na reconfiguração dos textos e contextos dados a ler ao longo do presente estudo; apontando para a necessidade de situamos nossos saber-fazer por entre as diversidades que nos

permitem agora (re) pensar as vivificações curriculares “com” e “sobre” os corpos negros.

Nesse ínterim, não podemos perder de nossos horizontes de espera a importância que cerca a re-invenção das culturas escolares (e seus corolários) no que versa à inclusão em seus quadros organizacionais das pluralidades étnicas e de gênero, dentre outras que nos intimam, enquanto educadores/as no limiar do século XXI, a (re) pensar os (re) caminhos de um processo educativo inclusivo e significativo, alcançando não lógica binária e excludente das relações identitárias herméticas; mas as múltiplas possibilidades de atuarmos no fomento às diversidades que saltam as páginas dos compêndios didáticos e culturas escolares.

REFERÊNCIAS:

ARIÈ, Philip. **História social da criança e da família.** 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BAUMAN**,** Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre o poder simbólico**. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CARVALHO, Rosângela Tenório de. **O Debate e a diferença cultural no campo do currículo da educação básica**. In: DIAS, A.A.;MACHADO, C.J.S.; NUNES, M.L.S.(orgs). Educação, Direitos humanos e Inclusão social: currículo, formação doecente e diversidades socioculturais. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009,v. 1.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. **As artes de fazer**. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

CHARTIER, Roger. Introdução. **Por uma sociologia histórica das práticas culturais.** In: CHARTIER (1990). A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **O mundo como representação**. In: CHARTIER (2002). À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2002.

COSTA, Marisa Vorraber da. **Estudos Culturais, educação e pedagogia**. In: Revista brasileira de Educação: 2006.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 2º Vol.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. In: História da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 2005.

GARBIN, Elizabete Maria. **Se liga! Nós estamos na escola – Drops sobre culturas juvenis contemporâneas** In: Jornal NH, Caderno Cultura NH na Escola. Edição 10 de setembro de 2005, Novo Hamburgo, Setembro, 2005.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo**. In: Revista Educação e Pesquisa. São Paulo, v. 29, 2003

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 3º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JULIA, Dominique. **A cultura escolar como objeto histórico.** In: Revista Brasileira de História da Educação**,** n. 1, jan. - jul./2001, p. 9-43. Campinas: SBHE.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004.

MARGULIS, M. e URRESTI, M. **La construción de la juventud.** In: CUBIDES, H.J; TOSCANO, M. C. L; VALDEMARRA, C. E. H. Serie Encuentros, Fundación Universidad Central, Santafé de Bogotá, Paidós, 1998.

REGUILLO, R. **Las culturas juvenis: um campo de estúdio; breve agenda para la discussion.** In: Revista Brasileira de Educação. Nº. 23, Maio/Jun/Jul/Ago, p.103-118, 2003.

SACRISTÁN, J. Gimeno. **Currículo e diversidade cultural.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (orgs.) Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Vozes, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Currículo: uma questão de saber, poder e identidade.** In: Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**.** Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

WEBER, Max. **Conceitos sociológicos fundamentais.** In: WEBER, Max. Metodologia das Ciências Sociais. São Paulo: Cortez, 1992.

A poética do Jongo: tradição e reinvenção

Renato de Alcântara[211]

Cláudia Cristina dos Santos Andrade[212]

Oh, lua

Desce pra quem veio te cantar

(Oh, lua, vai)

Olha o sol já vai saindo

E quem é que vai chegar?

Lua cheia vara a noite

Me chamando pra cantar

(Jongo Folha da Amendoeira)

Resumo

O batuque do tambor chama para a roda, enquanto jovens de uma universidade marcam, cada um a seu jeito, o ritmo com o corpo. É o Jongo Folha da Amendoeira, iniciativa de estudantes ligados ao projeto Pontão de Cultura do Jongo Caxambu, que inauguram, naquele espaço, uma prática tradicionalmente nascida em comunidades quilombolas. Assim, reinventam a prática, e paradoxalmente, perpetuam a tradição, tratando o jongo não como elemento folclórico, mas como prática cultural. O objetivo deste texto é compreender a construção da poética dos pontos de Jongo, contribuindo com o conhecimento desta prática pelos educadores. Consideramos que a força da palavra cantada faz emergir o orgulho de pertencer e recupera a história, retomando, na atividade jongueira, a (re)inauguração de identidades, produzindo experiências que se contrapõem à massificação cultural homogeneizante e descaracterizante.

[211] Mestre em Literatura Comparada(UFRJ). Professor da FAETEC, atualmente na direção do CETEP Imbariê.

[212] Doutora em Educação(USP). Professora do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp/UERJ)

O batuque do tambor chama para a roda, enquanto jovens de uma universidade marcam, cada um a seu jeito, o ritmo com o corpo. É o Jongo Folha da Amendoeira, iniciativa de estudantes universitários que inauguram, naquele espaço, uma prática tradicionalmente nascida em comunidades quilombolas. Assim, reinventam a prática, e paradoxalmente, perpetuam a tradição.

O paradoxo nos chamou para o grupo. A pesquisa que vínhamos desenvolvendo buscava instituições que promoviam acesso a diferentes formas de cultura, e estávamos acompanhando as atividades do Centro Cultural Jongo da Serrinha, em Madureira, no município do Rio de Janeiro. Em uma ida à UFF, o som do tambu nos chama a atenção:"Isso é jongo!". E era, promovido por Rodrigo Rios e Elias Rosa, o primeiro estudante de Serviço Social da UFF(Universidade Federal Fluminense), bolsista do Projeto de Extensão Pontão do Jongo Caxambu e assessor do Quilombo São José e da Comunidade de Pinheiral, todos no estado do Rio de Janeiro.

A partir das primeiras rodas fomos surpreendidos pelo inusitado da situação: uma roda de jongo promovida por universitários, em uma praça de encontro, a Praça de São Domingos (conhecida como Cantareira, lugar de encontro dos universitários da UFF), como outras existentes nas grandes cidades, em que diferentes músicas, diferentes grupos convivem, nem sempre harmoniosamente. Chamamento que encantou a tantos outros, principalmente os jovens que não conheciam o jongo, como Daline Gerber(2011):

> Há pouco tempo conheci o Jongo através da minha amiga Carolina Oliveira. A principio estranhei um pouco a dança e a música, afinal, não faziam parte de algo com que convivia, não era algo de que tinha conhecimento pleno e embasado. Em sua casa, Carol ligou o som e começou a me passar os primeiros passos da dança. Me pareceu difícil a princípio, mas com o tempo fui me envolvendo de tal modo com o tambor e com a diversão de jogar com o corpo que pretendi ir mais além, e fui. Numa quinta-feira, eu e Carol, com saias rodadas fomos à Cantareira (Gragoatá - Niterói - RJ) participar da Roda de Jongo Folha de Amendoeira. Dancei pouco e desengonçada. Mas fiquei encantada com a solicitude dos dois rapazes de garra que tiveram a iniciativa de fazer uma roda de jongo

> aberta, em plena praça, de quinze e quinze dias na praça: Rodrigo Rios e Elias Rosa. Enfim, toda gente reunida numa roda, olhando um ao outro, contemplando um ao outro, com sorrisos, com alegria verdadeira. Hoje faço parte do grupo com muito orgulho e - é verdade - com muito pouco tempo para me dedicar mais.

Assim, após o acompanhamento do grupo por um quase um ano, organizamos nossa análise a partir de duas cenas, acontecidas em agosto de 2010 e em maio de 2011, com o objetivo de compreender a construção da poética dos pontos de Jongo nesse cenário, analisando o material coletado nas rodas de Jongo a partir dos estudos de Alcântara(2008), e sob elementos teóricos advindos da teoria da enunciação de Bakhtin e o conceito de experiência de Benjamin. O objeto de análise, o Jongo, é discutido a partir da "Cena 1", em que destacamos as definições de jongo e sua relação com a territorialidade, com a cultura do terreiro, culturas necessárias, ou seja, que só existem enquanto há necessidade de sua existência: a tradição. Refletimos sobre como o caminho de nossa pesquisa sobre o Jongo encontra o grupo e nele se fixa: reinvenção. Nesse movimento, discutimos a questão da identidade que surge no encontro, na experiência: identidade nova construída sobre elementos tradicionais.

A "Cena 2" nos leva à poética do Jongo, aos textos criados pelo grupo, e os sentidos deles emanados, assim como sua relação com a prática cultural em si: o gestual, o ritual, o vestuário.

A lei 10 639 nos impele a compreender as manifestações culturais de origem africana como parte inerente de uma sociedade que se quer pluriétnica. Para tal, é preciso recuperar a memória étnica, em especial elementos culturais historicamente marginalizados. O Jongo foi registrado no Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Imaterial do Iphan e inventariado. Sua riqueza expressiva nos remete a aspectos fundamentais da identidade das populações afrodescendentes, de nossa história e saberes. Educar para as relações étnico-raciais é, no entender de Silva(2007, p.43):

> fomentar práticas sociais voltadas para a convivência plena dos cidadãos; incentivar programas de inclusão socioeducacional,

> desenvolver políticas de reparação, por meio de ações afirmativas diversas, valorizar o patrimônio histórico –cultural das etnias marginalizadas, enfim, implementar ações que, superando os preconceitos historicamente forjados, e as discriminações tradicionalmente toleradas, resgatem a auto-estima, o universo simbólico, a cidadania e a identidade racial das comunidades que compõem a sociedade brasileira, particularmente os afrodescendentes".

Consideramos que a força da palavra cantada faz emergir o orgulho de pertencer e recupera a história, retomando, na atividade jongueira, a (re)inauguração de identidades, produzindo experiências que se contrapõem à massificação cultural homogeneizante, descaracterizante e advinda de minoria étnica dominante.

O objeto: Cena 1

Agosto de 2010. É uma praça, em frente a uma universidade pública federal, no estado do Rio de Janeiro. Jovens em círculos, bebendo, conversando, dançando reggae, samba, comendo pizza em mesas espalhadas no entorno. Embaixo de duas grandes amendoeiras, em um dos cantos da praça, três tambores são tocados por diferentes rapazes, que se revezam. Dois deles se destacam, tiram pontos de jongo, dançam, chamam as pessoas para a roda. Estão criando a Comunidade Jongo da Amendoeira, como diz o panfleto distribuído por eles. Olhamos para cima e compreendemos o porquê do nome. Um rapaz, estudante de geografia, chega para perto da roda, timidamente aponta e diz: "Eu morei em Guaratinguetá, e conheci o jongo de lá. Eu não podia ir, minha mãe não deixava, mas eu consegui aprender. Morei no Tamandaré, mas lá só tinha jongo uma vez por ano... em festas... Aqui é sempre." Demonstra surpresa e alegria. Entra na roda e dança.

Originário dos batuques e danças de rodas da tradição Bantu, o Jongo apresenta-se como dança comunitária de origem rural que remonta à época da escravidão. Manifestação cultural complexa, transita no campo do sagrado e do profano, o Jongo é uma instituição social na medida em que o conceito abrange, simultaneamente, a prática divinatória de seus versos cifrados, dança, canto, canções, melodia, instrumentos, o momento da confraternização e o

grupo social dos jongueiros[213]. Através dos Jongos os negros tiveram que pôr em prática suas habilidades de dizer de modo indireto. Nas metáforas percebidas por seus iguais, os antepassados e as forças metafísicas eram reverenciados, encontros e fugas eram planejados:

Junta, junta mosquito-polva
Marimbondo chegou agora.

Era desse modo que os escravos sabiam que algum outro cativo estava sendo castigado e corriam para acudi-lo, conforme relatou uma jongueira de Santo Antônio de Pádua aos pesquisadores do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no ano de 2004, durante os registros de campo para o Inventário do Jongo do Sudeste, requisito para seu tombamento como patrimônio Imaterial Brasileiro, ocorrido em 2006.

Sempre situado num panorama adverso, o negro brasileiro guardou um traço fundamental das culturas africanas e que lhe garantiu a possibilidade de reconstruir novos laços identitáros e de solidariedade: a relação coletiva com a terra.

Conforme já dissemos, para os povos de África, a relação entre a o homem e a terra se dá de modo coletivo. Na diáspora a posse da terra é vedada, mas os cativos constroem, tomam posse e defendem o terreiro, espaço de chão batido enfrente às senzalas, onde se canta e dança.

O terreiro difunde e recria, através de suas atividades, conhecimentos, concepções filosóficas e estéticas, formas alimentares, música, dança: um patrimônio de mitos, lendas, refrões, em constante recriação, pois são respostas às demandas da realidade vivenciada por negros reunidos no cativeiro.

É pólo irradiador de complexo sistema cultural no qual as manifestações orais, histórias sagradas, contos, adivinhas, lendas, expressões do canto, constituem um de seus elementos, que deve ser compreendido em função do todo, isto é, do momento em que ocorrem, dos partícipes, os instrumentos utilizados e demais nuances.

---

[213] Para marcar essas diferenças semânticas, grafamos a palavra com maiúscula quando nessa abrangente significação. No plural enfatizam-se tanto os aspectos particulares quanto gerais.

À medida que as repressões aumentam, o negro abriga-se na roda para cantar, dialogar, e discutir a reconquista do terreiro e da liberdade, como mostra esse ponto de Guaratinguetá:

Na cultura ancestral africana, o universo articulava-se de modo cosmogônico, isto é, em autocriação integrada: suas partes respondendo pelas relações entre os homens, a natureza e os Deuses. De maneira oposta, a tradição judaico-cristã, da qual somos herdeiros, dualmente faz a separação matéria-espírito. Na tradição estudada, essa dicotomia inexiste: céus, terras, natureza, trabalho, homens, ancestrais e Deuses, todos interagem e se complementam ou, nas palavras de Dias, (2001, p. 866):

> Num universo sacralizado, qualquer ação do homem ganha caráter ritual, direcionando-se para equilibrar a sua força vital com as demais energias do cosmo. E convivem em *continuum* o mundo dos homens, da materialidade, e o mundo invisível, dos ancestrais e divindades. Sendo, pois, a vivência do sagrado total e cotidiana, ela não exclui as emoções humanas, o prazer e a alegria: a *fé com festa* que tanto intrigava os cronistas.

A terra é lugar da celebração entre homens, ancestrais e natureza. Conforme nos diz Silva (2006, p. 41), “era guardiã dos mortos, a servidora dos vivos e a promessa dos vindouros. Pertencia a todos eles, no tempo e na eternidade.”

As cerimônias dos candomblés da Bahia e do Rio de Janeiro iniciam-se pela saudação aos orixás africanos e aos caboclos, considerados como donos da terra. Na Umbanda ocorrem ritos iniciais semelhantes e no Jongo, temos os chamados pontos de abertura, no qual os antigos jongueiros, os santos, a comunidade e a própria terra são reverenciados.

Saravá toda essa terra
Folha de Amendoeira
Saravá mestre jongueiro
E o povo da cantareira

Assim que as rodas do Jongo da Cantareira iniciam, pedindo licença à terra aos jongueiros e ao povo do lugar.

As culturas de terreiro narram, segundo princípios de uma estética singular, as transformações sofridas nas suas realidades particulares. Na comparação entre elas pode-se perceber as semelhanças e diferenças de seus processos de identificação e resistência. Teobaldo (2003, p. 11) ao notar que, a partir de 1970, ocorre a fragmentação na vida social das comunidades do trecho entre Campos e Paraty, desalojadas por conta da especulação imobiliária, mostra que tal fato "exigiu das culturas orais-rítmicas como Jongos - que têm seus fundamentos assentados nos laços familiares - uma reavaliação urgente de seus códigos de comunicação".

A migração para a cidade provoca, nestas culturas, a incorporação de novos temas no seu universo, a fim de serem mantidas as suas funções:

> Não há outra forma de compreender as culturas de terreiro, se não pela sua utilidade. Cantos de trabalho, terços cantados, rodas de Jongo, tudo isso é utilitário. Simplesmente porque é necessário. Socializa ações. Comunga identidades. (...) a cultura oral sobreviveu e ainda sobrevive, como no caso do Jongo rural de Angra dos Reis, porque aprendeu a superar os limites geográficos ou políticos que poderiam enfraquecer a sua resistência. (TEOBALDO, 2003, p. 12)

A apropriação/reinvenção de elementos culturais constitui o eixo de reflexão deste trabalho, em que a cultura é caracterizada não "apenas pela gama de atividades ou objetos tradicionalmente chamados culturais, de natureza espiritual ou abstrata, mas apresenta-se sob a forma de diferentes manifestações que integram um vasto e intricado sistema de significações"(COELHO, 2004, p 103). A cultura é, portanto, o que fazemos e o que significamos, sendo um elemento mediado pela ação e reflexão humanas, e, dialeticamente, delas faz parte, sendo responsável pelo que de humano temos.

Partimos do pressuposto de que nosso olhar é constituído pelas experiências culturais vividas nas relações sociais, e que quanto mais reflexivos e rico de experiências somos, maior criticidade imprimimos ao olhar. A constituição de experiência carrega o que é meu e o que é nosso, elementos que se tocam e se modificam em uma relação dialógica. O olhar constitui uma das portas de entrada de nossas experiências, no sentido que Benjamin concede ao termo, um "fato de tradição, tanto na vida coletiva quanto na particular. Consiste não tanto em acontecimentos isolados fixados exatamente

na lembrança, quanto em dados acumulados, não raro inconscientes, que confluem na memória" (BENJAMIN, 1980, P. 30). Ao discutir o conceito de memória involuntária em Proust, o filósofo se refere à experiência como algo que conjuga conteúdos do passado individual com os do passado coletivo.

> Os cultos, com os seus cerimoniais, com as suas festas (sobre as quais talvez nunca se fale em Proust), realizavam continuamente a fusão entre esses dois materiais da memória. Provocavam a lembrança de épocas determinadas e continuavam como ocasião e pretexto dessas lembranças durante toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca. (BENJAMIN, 1980, p. 32)

Assim, o material que significa o olhar carrega a historicidade em que estamos imersos, que, por sua vez, devolve ao coletivo os significados que construímos, pois o olhar expressa e capta. Ao captar fatos da tradição ancestral nosso olhar se municia de uma compreensão mais arraigada dos elementos constitutivos de uma cultura negada, no caso dos elementos culturais de raiz africana, desvelando-a.

Neste sentido, o jovem grupo Jongo Folha da Amendoeira parte da teoria à ação, ao propor a experiência de jongar, aqui compreendida a partir dos estudos de Benjamin (1991) que faz uma importante distinção entre as ideias de vivência e experiência. Enquanto essa se caracteriza por permitir a apropriação de conhecimentos, que passam a fazer parte da constituição psíquica do sujeito, de sua memória, aquela permite o desaparecimento do vivido, por não ter sido ele incorporado à memória, pela supremacia da captação do choque, do acúmulo de informações, em relação ao armazenamento de impressões. Para Souza (1997), com essas reflexões Benjamin mostra como a forma de produção capitalista e as transformações técnicas interferem nas formas de sentir, deixando marcas não só no fazer individual cotidiano como também na produção cultural coletiva. Há, desta forma, uma degradação da experiência agravada pela aceleração do ritmo da produção.

Ao propor a “experiência do jongar” os jovens buscam um dado engajamento individual na direção de uma ação coletiva, indo na contramão da degradação da experiência denunciada por Benjamin, e favorecendo o diálogo constante com as diferenças, que se opõe à vivência individualista, tão cara em nossos tempos de capitalismo avançado.

Bauman (2000), ao analisar o que ele chama de *modernidade líquida,* explica a falta de engajamento como uma das consequências da estrutura societária atual. Para o autor, há um atomismo das relações, nas quais o indivíduo figura como responsável pelas decisões, fracassos e sucessos. Bauman (2000) nos fala desta sociedade, percebendo que, em nossa época, a individualidade se constitui como característica inexorável. Para ele, o tempo da *modernidade líquida* é o tempo da total liberdade de escolha e de se suportar sozinho suas consequências, em que o processo de identidade passa de “grupos de referência” à “comparação universal”, já que os moldes são muitos, variados, dados pelos exemplos vindos de outros indivíduos, e efêmeros.

As pessoas não se identificam com o grupo dos liberais ou dos caretas, mas com exemplos individuais. Essa ideia de identidade parte da análise da globalização como fenômeno que mudou radicalmente a estrutura das “condições de trabalho, as relações entre os Estados, a subjetividade coletiva, a produção cultural, a vida quotidiana e as relações entre o eu e o outro”, como alerta Vecchi no prefácio ao texto de Bauman (2005, p.11). Nesse, o sociólogo traz algumas questões importantes para o desenho da sociedade atual. A primeira é que a identidade é algo a ser construído, e não descoberto, ou seja, não existe *a priori* e sim em um processo de construção contínuo. É inconcluso, portanto.

O conceito de identidade tem intrínseca relação com o de comunidade. Para Bauman (2000) existem comunidades, mas são, também, efêmeras e não definidoras da identidade. Há um impulso modernizante que busca, o tempo todo, destruir o velho para construir o novo. Fica-se sem referências *sólidas.* A identidade constitui-se como um projeto sempre a realizar-se, porque os

objetivos sempre se modificam. Não há quem nos molde e sim o desejo individual.

Porém, a ampliação da esfera da liberdade individual, paradoxalmente, gera a rigidez da ordem estabelecida, resultado da desregulamentação, da fluidez. O fluido é a metáfora escolhida porque garante a imagem perfeita: ocupa todos os espaços, se molda a todos os corpos e, por isso, se mantém. Não se deforma, conforma-se. Não há líderes e sim conselheiros que indicam como fazer, e, por isso, a nossa competência poderá nos levar ao sucesso e a incompetência, ao fracasso.

Bauman considera irreversível o processo de individualização, fazendo com que o espaço da política, público, portanto, seja objeto de re-construção, o que seria possível pelo compartilhamento de intimidades, ideia que ele empresta de Sennett (1998 apud Bauman, 2000:46 –grifo do autor) porque "o que nos leva a aventurar-nos no palco público não é tanto a busca de causas comuns e de meios de negociar o sentido do bem comum e dos princípios da vida em comum, quanto a necessidade desesperada de *fazer parte da rede"*.

É possível afirmar que as transformações que deram origem à sociedade moderna e o avanço dos ideais burgueses propiciaram o aguçamento do individualismo até chegar ao ponto alcançado em sua configuração atual, em que fica patente a provisoriedade e a multiplicidade inerente ao sujeito moderno. Em outra direção, Hall (2003) acrescenta a essa discussão a ideia de que o conforto com uma identidade unificada é fruto de uma história narrada por nós. É o sujeito que constrói uma trama sobre si, que garante a unidade. Para o autor

> à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidade possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2003, p. 13)

O caráter de mudança que acompanha a globalização seria responsável pela fragmentação e dispersão das identidades na pós-modernidade, contestando e deslocando as identidades fechadas de uma cultura nacional. A dispersão e a fragmentação, ao mesmo tempo em que dilui, recupera, porque se podemos ser múltiplos, temos a "liberdade de ser", ideia que se limita pelas relações sociais, pelo que podemos ser.

Os jovens reunidos na Cantareira exercem esse direito, e, na difusão buscam reintegrar mais uma identidade, aquela que está sob o acúmulo advindo da mídia, na memória que quase se perdeu, na ancentralidade: a de jongueiro. Uma construção identitária que se re-inaugura no encontro, na formação de experiências comuns. A cada roda, elementos do ritual tradicional é revisitado e incorporado à vida dos jovens que dela participam.

A poética: Cena 2

É uma festa. Os jovens participantes do Jongo Folha de Amendoeira comemoram um ano da roda, iniciada em 13 de maio de 2010. Há uma mesa redonda, coquetel, e a roda. Toda a organização é feita pelo grupo, que arrecadou dinheiro com vendas de rifas. O tema da mesa é "A construção das ideias racistas no pensamento brasileiro" e dela participam dois professores. Os jovens ouvem, atentos, as falas e, nas suas, contam suas experiências de vida. Depois do lanche, a roda, lá na praça. O espaço está enfeitado com folhas das amendoeiras e, dentro delas, as letras dos jongos. As moças estreiam suas saias floridas, usadas com camiseta branca e um lenço da mesma cor. Os rapazes, a camisa do grupo com calça clara. Rodrigo reza junto ao tambu, o jongo começa, todos cantam os pontos e dançam, com alegria.

A linguagem explicita as relações entre a subjetividade humana e os produtos culturais. Apoiando-nos em Bakhtin (1997, p. 117) pensamos que aquilo que é expresso pelo sujeito nasce de um território social, como um produto desta inter-relação, da mesma forma que esta atividade mental é parte constituinte do território. Nessa relação são fundamentais os conceitos de diálogo e de alteridade, que nos ajudam a compreender como as mensagens

são compartilhadas e como sua circulação faz parte da formação subjetiva, de forma a construir significados relativamente estáveis que compõem uma ideologia do cotidiano. Neste sentido, Wersch(1991) chama atenção para a matriz bakhtiana como fonte de conceitos que explicitam como as relações sociais se organizam na constituição de sentidos individuais.

Para tal, Bakhtin traz como pressuposto básico a afirmação de que "todo signo ideológico, e, portanto também o signo lingüístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados". E de que forma isto se constrói? O processo de formação do signo parte da ideia de que, para que um objeto da realidade possa se configurar semiótico-ideologicamente, ele precisa adquirir uma significação interindividual, constituindo-se como um índice de valor a partir de um dado "consenso social". Porém, há uma dialética interna do signo, pois em seu interior se confrontam "índices de valor contraditórios". O signo ideológico se constitui como uma arena de lutas, da qual emergem os sentidos.

O vestuário utilizado pelos jovens, os gestos e o ritual, ensinado por eles aos participantes da roda de tempos em tempos, fazem parte de um conjunto de signos constitutivos da “experiência de jongar”. Bakhtin (1997, p.46) permite a compreensão de que a construção subjetiva nasce do complexo social, e, assim, como diz Wersch(1991), traz subsídios que fundamentam a ideia de que a formação da mente carrega componentes construídos socialmente. Os construtos bakhtianos focalizam o enunciado verbal, mas apontam, no que diz respeito aos textos não-verbais, a insuficiência do signo para a apreensão dos sentidos. Ou seja, existem elementos presentes nos textos não-verbais que não são plenamente traduzidos pelos enunciados verbais. A forma de entrar na roda, a reverência ao tambu, a marcação das palmas, o sorriso, as cores, compõem um todo sem o qual a tradição não se mantém.

Bakhtin (1997) ao se referir aos textos não-verbais sinaliza a complexa relação entre esses e as palavras, considerando a imagem um signo e, portanto, uma construção ideológica. Para o autor

> [...]Todas as manifestações da criação ideológica - todos os signos não-verbais - banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica [..] Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas[...] (BAKHTIN, 1997, p, 38)

Assim, nenhum signo se encontra isolado na consciência, que a ele se referencia verbalmente. Apesar de não considerar que o signo verbal suplante os demais signos, Bakhtin oferece lugar privilegiado à palavra no ato consciente, por sua presença constante em todos os atos de compreensão e de interpretação. Quando percebemos algo nem sempre conseguimos explicar a percepção, o que ela representa naquele ato (e nem sempre é necessário, basta sentir). Porém se queremos compreender conscientemente, nossa interpretação passa pela expressão verbal.

Dispostos em círculo, os jongueiros movimentam-se no sentido anti-horário. O primeiro passo sempre é dado com o pé direito acompanhando a batida do tambu.

Os dançarinos, conforme observa Ribeiro (1960, p.47), “fazendo um balance de dois ou três passos e viram à direita e esquerda” numa espécie de simulação de abraço. Um casal realiza, no centro da roda, um solo até que seja substituído por outro.

O cântico entoado pelo jongueiro chama-se ponto ou simplesmente jongo. Falado ou cantado primeiramente pelo solista, possui versos livres improvisados é respondido por todos. A voz, coletiva, irmana e une a todos. Por isso os jongueiros utilizam as expressões "tirar" ou "jogar" um ponto quando se referem a iniciar o canto. Tal procedimento situa-se no código de coletividade que a roda exige: Ninguém faz o ponto. Fazer situa-se no plano individual e a dinâmica do Jongo reforça a coletividade que reconhece na palavra a força de fazer a roda girar.

Além disso, quando se “tira” algo é porque ele já existia, era imanente à comunidade que comunga, toma parte do que é dito. Jogar está no campo semântico da diversão e, ao mesmo tempo da destreza. Só joga aquele que bebeu bastante da tradição jongueira, aprendendo e apreendendo seus mistérios, preceitos, metáforas e malícias.

Saravá toda essa terra
Folha de Amendoeira
Saravá mestre jongueiro
E o povo da cantareira

Os jongueiros da Amendoeira abrem assim suas rodas. Avisam que chegaram para o Jongo e pedem licença ao mais velho. É um ato de respeito às regras de comportamento, aprendido e apreendido no contato com os pontos de outras comunidades:

Bendito, louvado seja
É o Rosário de Maria,
Bendito pra Santo Antônio
Bendito pra São João
Senhora Sant’Ana
Saravá meus irmãos
(JONGO DA SERRINHA, 2001, p. 46)

Peço licença a Deus
Nesta terra que eu piso
Nesta terra que eu piso,
(Jongo de Pinheiral. In: JONGO DO SUDESTE, 2004, p. 39)

Saravá São Benedito
Nossa Senhora do Rosário,
(JONGO DO QUILOMBO DE SÃO JOSÉ, 2004, p. 52)

Cheguei na angoma
Tinha muita diferença
Quero cantar meu pontinho
E meus pais velhos dão licença.
(Tia Maria Luíza, de Angra dos Reis In JONGO DO SUDESTE, 2004, p. 39)

Quando eu aqui cheguei
Padre, Filho, Espírito Santo
Se eu me benzer primeiro

Por causa de algum quebranto.
Um quebranto,
Se eu me benzer primeiro
Por causa de algum quebranto
(idem, p. 41)

Durante as rodas na Cantareira, Rodrigo Rios as interrompe para ensinar aos expectadores as regras do jongo. Diz ele "quando algum jongueiro deseja cantar outro ponto, interrompendo o anterior, grita: “Machado!” ou “Cachuêra!” Fala da tradição negra, preconceito, convida e ensina a dançar. Em uma comunidade tradicional isso não ocorreria, pois esses ensinamento são efetuados através de jongos. Em sua fala, no debate que iniciou a comemoração do aniversário, Rios esclarece que os elementos religiosos encontrados no Jongo são importantes que se combatam preconceitos e intolerâncias. O contato com diversidade rítmica, religiosa, temática se faz fundamental para o grupo, em uma atitude de resistência e diálogo.

Do ponto de vista da dinâmica da roda de jongo, os pontos podem ser classificados em: de licença e louvação entoados no início do jongo ou da chegada de um jongueiro a este. Os pontos de visaria, que alegram e divertem os participantes expressando o cotidiano da comunidade se seguem[214]. Os pontos de demanda, gurumenta, gromenta ou gorumenta, corruptela de argumento (DIAS, 2001, p. 878), incluem os de encante e vêm a seguir. Sua diferenciação estaria apenas calcada na intenção do jongueiro em ensinar,desafiar ou enfeitiçar alguém[215].Por último, pontos de despedida.

Na Amendoeira pontos oriundos de diversas comunidades jongueiras são cantados. Mas eles também tiram seus pontinhos, que podem ser classificados por suas temáticas.

A primeira temática observada diz respeito ao orgulho e a identificação com a terra:

[214] Essa seqüência é feita sem pausas ou explicações que rompam a unidade da roda.
[215] Acreditamos que dificilmente uma pessoa mal intencionada ficaria impune em uma roda de jongo. Alguém acudiria o injustiçado.

A semente pra crescer

Quer água pra germinar

Saravá mestre jongueiro

Que veio a semente regar

A benção do criador

Eu quero agradecer

Da terra nasceu a mata

Me deu água pra beber

O sol é quem me faz rocha

Vento pra eu semear

Deu tambor pra dançar

Jongo em noite que tem luar

Esses pontos indicam com exatidão o procedimento inovador utilizado na Amendoeira: no primeiro, a comunidade sabe que seus laços ancestrais são diferentes das demais comunidades. Assim, se vê como uma semente, o novo, o vir a ser. Sua existência necessita da presença do Mestre jongueiro ou Cumba aquele que ensina, o feiticeiro da palavra. Sua missão é perpetuar a tradição jongueira com a inseminação do seu conhecimento ancestral, a água. O segundo já mostra a comunidade em consonância com os elementos naturais,que permitem seu fortalecimento. Uma vez reatados os laços entre o velho e o novo, os jovens jongueiros podem se mostrar e convidar a todos para a sua roda:

Olha o jongo caxambu

oi folha de amendoeira

Olha o jongo caxambu

Convidando todo mundo

Pra cantar a noite inteira

Os versos cantados nem sempre utilizam metáforas, representando o sentimento de pertencimento,quando são autorreferentes:

Descalço debaixo da Amendoeira

Eu danço jongo de frente pro mar

Eu me senti na mama África

Ou até mesmo a visão compartilhada pelo grupo sobre a situação histórica do negro, consolidando uma interpretação dos fatos históricos a partir da situação do negro. São jongos de resistência, sem os volteios que os marcavam nos momentos em que a expressão era proibida. No início do século XXI, eles são cantos de denúncia e afirmação de uma outra forma de ver a história

Isabel libertou preto

Quem foi que te falou?

Ela não libertou preto

Preto é que se libertou

13 de maio princesa Isabel
Assinou papel de carta
Que preto não escreveu
Eu não sei ler, também não sei escrever
Mas sei que a liberdade branco não vai fazer

Atualizam as formas de discriminação, questionando as posições reveladoras dos preconceitos arraigados:

Eu perguntei ao céu

Eu perguntei à lua

Porque o Branco me vê
Me olha e atravessa a rua?

Assim, bebendo na água da tradição, pedindo licença aos ancestrais, os jovens jongueiros da Folha da Amendoeira, revelam nos versos emprestados e nos tirados por eles, sua percepção do mundo, seu desejo de pertencer a um manancial cultural que fale de nossas raízes afrodescendentes.

Considerações finais

Adeus, adeus

Eu vou embora

Fica com Deus

E Nossa Senhora

A lei 10 639/03 representa um marco na história da resistência cultural dos negros trazidos para o Brasil em sua diáspora, porque exige a recuperação de um patrimônio fundamental para o ser humano: sua história e sua cultura. Nas rodas de jongo, o sentido é o oposto ao do realizado no ritual da árvore do esquecimento: nos portos de embarque de escravos para a diáspora, havia a árvore ou portal do esquecimento. Homens e mulheres eram obrigados a dar, respectivamente, 9 ou 7 voltas ao redor deste e em sentido horário. As memórias, o passado, a cultura e a identidade eram ritualisticamente esquecidas, rompendo todos os vínculos, todos os laços de pertencimento. Deste modo, os cativos perdiam a condição de viventes, convertendo-se em mortos em vida. Se o “esquecimento” permitiu a sobrevivência em solo estrangeiro, foi a lembrança que garantiu a dignidade, preservada na memória oral dos afrobrasileiros.

Os jovens, em sua prática, nos educam, fazendo-nos compreender que é preciso conhecer para reconhecer-se.

REFERÊNCIAS:

ALCANTARA, Renato de. A tradição da narrativa no Jongo. -Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8ª. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire.* São Paulo: Abril Cultural, 1980. p 29-56. (Coleção Os pensadores)

DIAS, Paulo. A *outra* festa negra. In JOANCSÓ, Istvean; KANTO, Íris(orgs). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.* São Paulo: Hucitec: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de SãoPaulo, 2001, vol 2.

GERBER, Daline Rodrigues. *Criação, Cultura e Jongo*. Disponível em: http://sensacoesdeumatarde.blogspot.com/. Acesso em maio de 2011.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

IPHAN. *Jongo no Sudeste*. Brasília: IPHAN, 2005.
JONGO da Serrinha. Rio de Janeiro: Associação Cultural Jongo da Serrinha:Secretaria Municipal de Cultural, 2007.(CD/Livro)

SOUZA, Solange Jobim e. *Infância e linguagem:* Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. Campinas: Papirus, 1997.

SILVA, Maurício Pedro. Novas diretrizes para o estudo da História e da Cultura Afro -Brasileira e Africana. *Eccos – Revista Científica.* São Paulo, v. 09, p.39-52, jan/jun. 2007.

WERTSH, James V. *Voces de la mente.* Un enfoque sociocultural para el estudio de la acción mediada. Madri, Ed. Aprendizage Visor, 1991.

A tradição juremeira e suas relações com os rituais de candomblé e umbanda na casa Ilê Axé Xangô Agodô

Rodrigo Melo[216]

Resumo

O presente estudo de caso investiga do ponto de vista etnomusicológico as relações do culto da jurema, com o candomblé e a umbanda nos rituais praticados no *Ilê Axé Xangô Agodô*. A casa está sediada em João Pessoa, Paraíba, há dezoito anos. As reelaborações dos rituais para as entidades da jurema e para os orixás conotam as influências da umbanda, associada ao movimento de federalização dos cultos afro-brasileiros. A música é um elemento importante na constituição dessas cerimônias. Ela está diretamente ligada à sua estrutura, bem como se faz presente em todos os rituais da casa em questão. A análise desse elemento amplia as possibilidades de compreender quais as dimensões das reelaborações do culto da jurema a partir de sua intersecção com o candomblé e a umbanda.

Palavras-chave: culto da jurema; rito afro-indígena-brasileiro

O *Ilê Axé Xangô Agodô* está sediado em João Pessoa, Paraíba, em funcionamento desde o início da década de 1990. A casa também é sede da Federação Cultural Paraibana de Umbanda Candomblé e Jurema. Nela, são cultuados os guias de jurema e os orixás, em cerimônias celebradas pelo babalorixá Eriberto Carvalho Ribeiro, conhecido como Pai Beto de Xangô, que também é o presidente da federação e participou do movimento de tombamento de importantes monumentos para o culto da jurema no município de Alhandra, PB.

216. Rodrigo Melo, mestre em etnomusicologia pelo PPGMUS – UFPB.

A etnomusicologia se consolidou, a partir dos anos 1950, como ciência baseada epistemologicamente na antropologia e na musicologia (NETTL, 2008). Sua principal característica é o estudo da música relacionada aos diversos valores que constituem a cultura de quem a produz e quem a recebe. Hoje, seu caráter interdisciplinar se ampliou para compreender as relações da música com os mais diversos aspectos sócio-culturais. O dinamismo dessa ciência permite observar como as macro e micro estruturas das sociedades e culturas influenciam na construção dos sistemas musicais, e no sentido inverso, o que a música pode revelar sobre essas estruturas.

Jurema é a denominação de uma árvore comum no sertão e agreste nordestino – que foi trazida intencionalmente para o litoral (VANDEZANDE, 1975). A planta era utilizada no preparo de bebida em rituais indígenas, documentados por cronistas desde o século XVI, da jurema, o catimbó é considerado uma reelaboração desses rituais (ASSUNÇÃO, 2006). Sandro Salles (2010) atribui dois sentidos para o termo catimbó, o primeiro é genérico, com o mesmo significado de “magia negra”, feitiçaria, ou qualquer outra forma de manipulação de forças maléficas. O outro sentido é mais específico, se refere às sessões designadas *mesas de catimbó*, nas quais são utilizados fumo e bebida, preparada com extratos de jurema. (CASCUDO, 1978) indica algumas possibilidades etimológicas para o termo, entre elas *catimbáo*, “é cachimbo de tubo comprido e fumarento” (*ibid.*: 31). Para (BASTIDE, 1971), a palavra também é uma corruptela de cachimbo, objeto muito utilizado nos rituais.

(CASCUDO, 1978) interpreta o catimbó como convergência das crenças afro-branco-ameríndio, cuja feição decisiva é a da feitiçaria européia. Nesse sentido, o autor conclui que “os processos da feitiçaria, catimbó, bruxaria, no Brasil, são mais de oitenta por cento de origem européia” (*ibid.*: 186). A partir da descrição de (BASTIDE, 1945), podemos ter uma noção dos objetos que formavam uma mesa de catimbó: “A que vi compreendia cinco charutos, dois crucifixos, três pés de jurema, dois vidros, colocados obrigatoriamente sobre moedas que os isolam, a princesa cercada de um rolo de fumo, uma garrafa de cachaça e outra de aguardente, cinco velas” (*ibid.*: 213-214).

(CASCUDO, 1978) descreve uma mesa composta pelos seguintes materiais:

> No centro está a 'princesa', bacia de louça branca ou clara, entre duas 'bugias', velas, acesas ao começo da 'fumaçada'. Dentro da 'princesa' põem um pequenino Santo Antônio de madeira. Ao lado da 'princesa' fica a 'marca', cachimbo grande, já sarrento, de cabo comprido. Certos 'mestres' mais autorizados ensinam que o cachimbo é o verdadeiro Catimbó e o seu segredo. Chamam-no 'marca-mestra', reservando o nome simples de 'marca' para uma vareta de madeira que tem à extremidade um cabacinho com caroços secos, espécie de maracá. Outros 'mestres' invertem a denominação. Chamam 'marca' ao cachimbo e 'marca-mestre ao maracazinho (CASCUDO, 1978: 41-42).

A "princesa", um dos objetos principais das "mesas" de catimbó, deve ser absolutamente nova e nunca utilizada para outros fins. Na princesa é preparada a bebida feita de jurema. Ela nos remete à cuia que os indígenas preparavam a bebida. Os relatos de (CASCUDO, 1978) informam que a bacia não é posta diretamente sobre a mesa, mas em cima de uma rodilha de pano que não tenha sido usada. (BASTIDE, 1945) observa que a princesa é rodeada por rolo de fumo. Para Mário de Andrade (1963), esse objeto serve como canal para que a entidade possa descer para nosso plano. Ele liga o nosso mundo ao mundo dos encantados. Os copos com água que se encontram na mesa são chamados de "príncipes".

A chave de aço, que nunca foi usada em fechaduras, é muito empregada nos rituais para abrir e fechar as sessões e o corpo dos consulentes. (CASCUDO, 1978) anota que para iniciar a sessão, o mestre[217] gira a chave no ar para a direita, e quando é para fechar, a gira para a esquerda. No ritual para "fechar o corpo", o mestre "fecha" as "entradas" do corpo do fiel contra qualquer mal. A chave utilizada nos rituais de jurema são figurações da chave que abre o sacrário católico, por isso, ela terá mais valor simbólico se for uma legítima chave utilizada nos sacrários das igrejas católicas.

[217] Neste trabalho, usarei a palavra *mestre* (em itálico) para me referir às entidades que incorporam nos rituais de catimbó. Mestre (sem itálico) são os dirigentes desses rituais.

Como demonstrado na citação acima, o *maracá*, “marca”, ou “marca-mestra”, é um chocalho, constituído por um cabo de madeira, cuja extremidade é fixada uma cabaça. Esse instrumento também foi citado nos relatos dos cultos indígenas, desde o século XVI. Segundo (CASCUDO, 1978), os caroços colocados na cabaça eram sempre em número ímpar. O *maracá* era o único instrumento utilizado nas mesas de catimbó para ritmar os cânticos que marcam as partes do ritual e evocam os *mestres*.

O cachimbo é utilizado pelos dirigentes dos trabalhos e pelos *mestres* – quando estão “acostados”[218] em seus médiuns – para as limpezas espirituais, curas e defumações de objetos que compõem a mesa. Vimos que o cachimbo pode ter dado origem ao nome do ritual. Ele seria o traço característico do culto se não fosse usado também pelos indígenas (CASCUDO, 1978). (BASTIDE, 1945) relata que a diferença entre a fumaça na pajelança e no catimbó é que na primeira ela é inalada, na segunda, expelida. A defumação é feita pelos mestres e pelas entidades, que assopram a fumaça pelo lado contrário do cachimbo, ou seja, pelo lado onde se coloca o fumo, para que a fumaça passe pelo canudo do cachimbo.

No catimbó, são comuns os amuletos e talismãs, ampliando a variedade de materiais dispostos sobre a mesa. (CASCUDO, 1978) faz a distinção entre os dois tipos de objeto. Para ele, amuleto é um objeto passivo que tem o poder der afastar os maus eflúvios e proteger quem o usa; o talismã é força mágica ativa que opera à distância e obedece à vontade de seu dono, para o bem ou para o mal. Entre os amuletos, o autor destaca a figa, estrela de cinco ou seis pontas, chave, peixe, meia-lua e dente. O olho de boto e rabo de tamanquaré são exemplos de talismã (CASCUDO, 1978).

É notável o papel da árvore da jurema no culto do catimbó. Para preparar a bebida, geralmente mistura-se pedaços da raiz da jurema à cachaça e outras ervas (SALLES, 2010), mas as formas de preparo do vinho de jurema diferem de acordo com as casas onde é cultuada. No *Ilê Axé Xangô Agodô*, as folhas da planta também é misturada a outras ervas e o fumo de rolo para

[218] Segundo Cascudo (1978), no catimbó não se dizia que a entidade se materializou ou incorporou, mas que ela “acostou”, e para dizer que ela desincorporou, falava-se “desacostou”.

prepara o fumo do cachimbo das entidades. Essas misturas não são reveladas, pois constituem o segredo, ou como dizem seus praticantes, a “ciência” do ritual.

Os praticantes do catimbó distinguiam dois tipos da planta, a jurema branca e jurema preta. A literatura apresenta diferentes espécies para cada tipo de jurema. Em Alhandra, a jurema considerada mágica pelos catimbozeiros é a preta, *Mimosa hostilis* (*Benth*) (VANDEZANDE, 1975). (SALLES, 2010) afirma que a espécie da planta encontrada na cidade é a *Mimosa tenuiflora* (Willd). Um dos motivos para a utilização da jurema branca é a dificuldade de encontrar o outro tipo, que era guardada com muito ciúme pelos mestres (VANDEZANDE, 1975; SALLES, 2010). (VANDEZANDE, 1975) afirma que a quantidade de álcool adicionada à bebia é maior do que a quantidade de extrato da jurema, o que o levou a acreditar que não são as propriedades químicas da planta que induzem o usuário ao transe. (SALLES, 2010), também não aponta relações entre o uso da bebida e o transe, pois seus informantes alegaram que a quantidade de bebida ingerida é muito pouca e, a partir de suas observações, a bebida era servida à entidade que já se encontrava incorporada, quando ela pedia. Dessa forma, a jurema toma outro significado simbólico dentro da religião. “A força do jurema não é uma força material, a do suco da planta, e sim uma força espiritual, a dos espíritos que passaram a habitá-la” (BASTIDE, 1945: 208). (VANDEZANDE, 1975) afirma que a jurema deixava de ser usada por suas propriedades químicas, para se tornar cada vez mais símbolo religioso, sem ligação com suas características alucinógenas.

Em torno da árvore, criaram-se mitos que explicam suas propriedades milagrosas e religiosas. (BASTIDE, 1945) relata que a planta só teria adquirido poderes miraculosos depois que Maria, no seu êxodo para o Egito, quando fugia de Herodes, escondeu o menino Jesus embaixo de uma árvore de jurema, fazendo com que os soldados romanos não o vissem. Assim, a árvore em contato com a carne divina, encheu-se de poderes sagrados. Além disso, a planta encerra um mundo onde vivem os espíritos que trabalham durante o culto.

Câmara Cascudo explica a organização espacial do mundo dos *mestres*.

> O Mundo do Além é divido em Reinados ou Reinos. A unidade é a aldeia. Cada aldeia tem três 'mestres'. Doze aldeias fazem um Reino, com trinta e seis 'mestres'. No Reino há cidades, serras, florestas rios. Quantos são os Reinos? Sete, segundo uns. Vacunjá, Tigre, Canindé, Urubá, Juremal, Fundo do Mar e Josafá. Ou cinco, ensinam outros. Vacunjá, Juremal, Tanema, Urubá e Josafá. Um Reino compreende dimensões, com topografia, população e cidades cuja forma, algarismos e disposição ainda não foram fixados pelos 'mestres' terrestres (CASCUDO, 1978: 54).

De acordo com entrevista realizada com Pai Beto de Xangô, as cidades da jurema são os fundamentos, as bases principais do religioso, e levam nomes de árvores, por exemplo, Jurema Preta, Jurema Branca, Vajucá, Junça, Catucá, Manacá, Angico. "O lugar onde se encontra o arbusto, chama-se 'cidade de jurema'" (VANDEZANDE,1975: 129).

O termo mestre era aplicado tanto à pessoa que dirige os trabalhos religiosos, sendo chamado de "mestre da mesa", quanto aos espíritos que "acostam" nos médiuns para trabalhar, os quais são chamados de "mestres do além" (CASCUDO, 1978). "Cada 'mestre' tem um 'espírito assistente', pessoal, e há um outro 'espírito' que defende e preside a 'mesa' ou sessão, sempre o mesmo" (*ibid.*, p. 64). Sem a presença desses dois espíritos, os trabalhos não eram realizados. Para sagrar-se mestre, o discípulo recebia uma semente de jurema que era implantada no seu corpo, em reconhecimento aos seus méritos. A semente era prometida por um "mestre do além", mas era implantada por outra entidade em uma situação em que o devoto não sinta a operação (CASCUDO, 1978).

As entidades que trabalham no catimbó são espíritos de antigos juremeiros, que se dividem em *mestres*, *caboclos* e *Reis*. "No catimbó os negros que 'acostam' são catimbozeiros falecidos. Não há um só *mestre* negro ou *caboclo* (indígena) que não haja vivido na terra" (CASCUDO, 1978: 88). Com a aproximação entre catimbó e umbanda, algumas casas acrescentaram

as entidades *exu* e *pombogira*[219] ao panteão de entidades do culto da jurema. As entidades cultuadas no *Ilê Axé Xangô Agodô* são: *exus, pombogira, caboclos e caboclas de pena* (chamados de *tapuias*), *pretos-velhos*, *mestres*, *povo do oriente*, *príncipes*, *princesas* e *povo da Bahia.*

Os "mestres do além" são evocados através de cantos, chamados de "linhas" [220]. Cada entidade tem sua "linha" que apresentam a identidade do *mestre*, falam de suas qualidades, especialidades, aventuras e vida. (ANDRADE, 1963) acrescenta que todo o ritual é acompanhado por cânticos, que ele caracterizou como hipnóticos. Canta-se para iniciar a sessão, para chamar os espíritos e homenageá-los, para se despedir das entidades e finalizar a sessão. Câmara Cascudo afirma que "sem canto não há encanto. Todo feitiço é feito musicalmente" (CASCUDO, 1978: 165), e apenas a "marca-mestra" era utilizada para acompanhar os cânticos do ritual de catimbó. Porém, (VANDEZANDE, 1975) relata a introdução de outros instrumentos percussivos no culto, a partir da mistura entre o catimbó e a umbanda, em um ritual que ele chamou de "Catimbó Umbandista".

Alguns "mestres do além" são bastante característicos no culto da jurema, por exemplo, Zé Pilintra. Essa entidade, típica do catimbó, também foi assimilada pela umbanda, onde é considerada um *exu*. Uma "linha" entoada para essa entidade, nas sessões de jurema do *Ilê Axé Xangô Agodô*, apresenta suas características:

Quem é que usa gravata vermelha

E terno branco

E chapéu de palha

É José Pilintra

Defensor de umbanda

Quando ele vem da sua Aruanda

---

[219] É a forma como os integrantes do *Ilê Axé Xangô Agodô* chamam a companheira de e*xu*, diferente da forma comumente encontrada, pomba-gira, ou pombagira.

[220] As "linhas" são os cânticos em homenagem e de evocação das entidades, orixás ou guias, estes também são chamados de *pontos*, curimbas ou turimbas.

Seu dotô

Seu dotô

Bravo senhor!

Zé Pilintra chegou

Bravo senhor!

E se não me queriam

Bravo senhor!

Para que me chamou?

Bravo senhor!

O catimbó passou por um processo de reelaboração de suas práticas, a partir da influência de outras religiões de matriz afro-brasileira, sobretudo da umbanda. (VANDEZANDE, 1975) enfatiza esse processo, envolvendo os dois cultos na Paraíba. Ele nota o princípio das influências do kardecismo e da umbanda (principalmente desta) devido à ação da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba, na região que estudou.

Segundo (VANDEZANDE, 1975), a Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba não tinha interesse apenas no crescimento do número de filiados, ela também tinha claras intenções de se apropriar de elementos simbólicos do catimbó. A Federação visava enriquecer os elementos dos rituais de umbanda e, apologeticamente, apresentar os pés de jurema como “locais santos” da umbanda. Ele observa que um sacerdote da umbanda começou a se autodenominar “mestre juremeiro” e utilizava-se de um programa de rádio, principal meio de comunicação da região na época, e, eventualmente, da TV para encampar centros e “mesas” de catimbó. Na época, muitos juremeiros se associaram à Federação para se livrarem da perseguição policial.

(VANDEZANDE, 1975) caracterizou o “Catimbó Umbandista” como uma reunião exclusivamente festiva, onde não se observa preces de origem católica e o conteúdo é exclusivamente de origem africana. “É uma festa com ‘pontos’ [cânticos] que indicam que foi originalmente um culto a Exu” (*ibid.*: 183). O

pesquisador assistia ao início do processo de absorção dos símbolos do catimbó pela umbanda. Suas conclusões apontavam para o esvaziamento dos conteúdos simbólicos do catimbó, devido à divulgação promovida pela umbanda.

Até meados dos anos 1970 o termo catimbó era o mais usado para designar o complexo simbólico, no qual se bebia o vinho feito da árvore de jurema, se incorporava os *mestres* e era praticado nas sessões de "mesa". Porém, mais recentemente, o termo tem sido substituído por culto da jurema, ou apenas jurema, principalmente nos contextos influenciados pela umbanda. Essa mudança de paradigma também está relacionada à mudança simbólica da jurema, citada acima. Nesse novo contexto, o ritual do catimbó sofre mudanças e absorve elementos dos cultos afro-brasileiros, em alguns casos, por exemplo, o culto deixa de ser praticado em mesas, os participantes formam um círculo no salão, onde dançam, ritmados pelo tambor, que foi incorporado ao culto, para acompanhar os cânticos.

No *Ilê Axé Xangô Agodô*, a prática do culto à jurema deriva do catimbó, cuja principal referência é o município de Alhandra, Paraíba. Pai Beto explica que:

> A jurema é uma evolução do catimbó. É tanto que em Alhandra tem os catimbozeiros, né? É o pessoal que trabalha mais com reza, com incorporação, com cura, com o poder das folhas, tal e tal... os catimbozeiros, né? Que evolui. Evoluiu, hoje é religião, é jurema, culto à jurema sagrada, a árvore da jurema se torna sagrada, né?

Ao estudar o culto da jurema em Alhandra em 2003, (SALLES, 2010) relata um quadro em que o culto se encontra amplamente assimilado pelas práticas umbandistas. O autor afirma que "a Umbanda, como um novo valor na escala axiológica da comunidade de juremeiros, uma nova orientação religiosa, é assimilada dentro de um processo dinâmico e dialético, por meio de uma longa 'conversação' [...] e não de forma passiva" (SALLES, 2010: 223).

Para (ASSUNÇÃO, 2006), o que contribui para legitimar a expansão da umbanda pelo interior do nordeste é a capacidade que essa religião tem de

gerir o culto da jurema, e outros tantos. Esse controle é feito pelos pais de santo que zelam por um modelo de religiosidade consonante com a moralidade vigente. Gera-se uma tendência de práticas que tenta se distanciar da feitiçaria nos templos umbandistas do sertão nordestino. Elimina-se a bebida, o fumo e o transe violento, por exemplo. Outra tendência tenta reforçar os "trabalhos"[221] de magia, nos quais se destacam os "trabalhos de esquerda", e cria novas formas do fazer religioso. Segundo o autor, é nos espaços dos "trabalhos de esquerda" onde se sente a presença da tradição da jurema mais fortemente.

Segundo Idalina Santiago (2007), a prática da jurema sincretizou-se com a umbanda na Paraíba a partir da década de 1960, devido à influência da Federação dos Cultos Africanos do Estado da Paraíba, encampadora da umbanda. Segundo a autora, os catimbozeiros ou juremeiros aceitaram se engajar na estrutura da Federação para se livrarem da pressão policial. Porém, (SALLES, 2010) afirma que não é possível determinar até que ponto os terreiros foram influenciados pelas federações. Segundo os "juremeiros-umbandistas" de Alhandra, que trabalhavam nas "mesas", "a adesão ao novo culto teria sido uma consequência do fascínio causado pela novidade que os 'toques' representavam: os aspectos visuais, a dança, enfim, o caráter mais lúdico e festivo das cerimônias" (SALLES, 2010: 92). O autor também afirma que para os pais de santo da região, as mudanças não são consideradas rupturas com a tradição dos antigos mestres, mas uma ampliação dos saberes e práticas. Desse modo, seus praticantes não consideram o catimbó mais tradicional ou autêntico do que as novas práticas de rituais que Salles observou nos terreiros. Tais práticas ficam subordinadas ao que é legitimado no presente. "A adesão à umbanda de Alhandra não implica uma oposição a outras formas de religião ou a imposição de uma determinada crença" (SALLES, 2010: 103). Por fim, o autor afirma que a jurema em Alhandra é marcada pela transitividade e fluidez, cuja dinamicidade permitiu sua sobrevivência durante séculos.

[221] "Trabalho" é o nome dado às ações ou feitiços, que podem utilizar objetos, bebidas, comidas, fumo, plantas e/ou animais, para a realização de um desejo ou necessidade da pessoa. Os "trabalhos" podem ser praticados por ela mesma ou por uma entidade. Eles também podem ser de "esquerda", se a intenção dele for para o "mal"; ou de "direita", se for para o "bem".

No início anos 1980, os candomblés ditos de "nação pura" passaram a permear o imaginário religioso paraibano. Os religiosos buscaram nesses candomblés suas iniciações ou renovação de suas *obrigações*[222], sem abrirem mão da prática da jurema. Desse modo, a jurema, que já se encontrava mesclada com a umbanda, continuou a ser praticada ao lado dos rituais de candomblé.

> Assim, é comum encontrar nos terreiros[223] de tradição afro-brasileira nos municípios de João Pessoa, Bayeux, Santa Rita e Cabedelo, do Estado da Paraíba, duas linhas centrais de culto envolvendo entidades e processos rituais distintos, o que não significa dizer que não possa haver trânsito de algumas entidades entre as duas linhas (SANTIAGO, 2007: 3).

Os deuses africanos são cultuados de acordo com os preceitos do ritual de "nação"[224] Nagô, mas, de acordo com Pai Beto, essa doutrina está fundida com a doutrina de umbanda. Vejamos a explicação sobre a junção das duas doutrinas, dada pelo dirigente da casa:

> Umbanda é uma linha. É um mundo espiritual. Então, dentro da doutrina de umbanda, dentro da doutrina do seguimento de umbanda; quem é praticante da umbanda; dentro da doutrina da umbanda, você pode cultuar orixá, só que ele tem muita assimilação com o sincretismo católico, os orixás. [...] Eu, meu orixá é Xangô Agodô, ele é de nação Nagô; ele é rei de Oiô; ele é o rei do candomblé; ele é o rei do Nagô. Então, eu não posso fugir dessa realidade. Então, minha casa é umbanda com Nagô. [...] Que a umbanda *quando foi fundada, foi fundada*

[222] *Obrigação* é como são chamados os rituais de iniciação ou de limpeza espiritual, que o indivíduo passa quando integra o sistema religioso. Também é o nome dado às oferendas realizadas para as entidades.
[223] É o nome dado ao local do culto. Esse termo também é utilizado pelos praticantes da umbanda e candomblé, cujo sinônimo também é *Ilê*, ou candomblé. É todo o prédio que o abriga, ou o solo sagrado onde dançam seus membros e os deuses, quando estão em nosso plano.
[224] Segundo Roger Bastide , o termo "nação" é utilizado para diferenciar diferentes traços do culto aos orixás, de acordo com as tradições dos grupos de escravos trazidos para o Brasil, por exemplo, angola, congo, jeje, nagô, queto, ijexá. As "nações" se diferenciam umas das outras por determinados traços do ritual: no aspecto musical, pela maneira de tocar os tambores (com a mão ou com varinhas), nas vestes litúrgicas; ou pelas cores que representam os orixás (BASTIDE, 2001).

> *por um caboclo, Sete Encruzilhada, e de lá pra cá já vem mestre, já vem preto-velho, já vem a linha toda [...] É tanto que se eu tirar um ponto: São Jorge, Ogum, venceu demanda eu também quero vencer... as pessoas já dizem: isso é umbanda, por que tem o traço da nossa língua, né? do nosso português, e traçado com o dialeto ioruba da África, que é o Nagô, então é umbanda com Nagô e fica mesmo a cultura, a doutrina, ela sente esse traçado umbanda e Nagô juntos, e os orixás respeitam e vêm na linha e trabalham. Então a linha é vero, a linha existe, a linha é boa de trabalhar.*

O pai-de-santo justifica a junção do ritual Nagô com a umbanda da seguinte forma:

> *Eu trabalho Nagô e umbanda. Por que que eu trabalho Nagô e umbanda? Eu sou filho de Xangô Agodô, meu Orixá é de nação africana. [...] Então o que é que eu cultuo hoje na minha casa depois de cem anos, duzentos anos? eu trabalho umbanda com Nagô, por que antes de entrar o Nagô, entrou a umbanda, e ela se expandiu muito. E a umbanda é uma religião pra mim que ajudou muito por que ela fez essa interligação. Ela quebrou mais o preconceito naquele momento. Ela teve seu papel, tem o seu papel, né? Então, o que é que acontece? Eu trabalho meu orixá na linha Nagô e a doutrina na minha casa é umbanda. Então eu sou Nagô com umbanda. Pode não? Pode, posso. Por que, o que é ser puro hoje? Tem nada puro não. A gente depende do dialeto do outro pra poder viver, a gente depende da cultura do outro pra poder viver [...] então, se começou lá na Bahia* [o candomblé]*, mas foi há cem anos, não tem ninguém vivo hoje pra cultuar. Então, já morreram todos os negros que eram dominadores do dialeto ioruba [...] Então a gente depende dessa diversidade de cultura.*

Essa perspectiva evidencia a aproximação do culto aos orixás com a umbanda no campo doutrinário, formando um conjunto de práticas rituais. A partir das falas do pai-de-santo, observa-se que o culto dos orixás e o culto da jurema coexistem na casa e se complementam, mas seguem preceitos independentes. Por isso, os cultos são celebrados em cerimônias e dias separados. O indivíduo desenvolve sua mediunidade para incorporar os

entidades de jurema e os orixás, mas seus objetos sagrados são guardados em cômodos diferentes, onde também ocorrem as iniciações ritualísticas, independentes.

De acordo com a doutrina, as cerimônias da casa também estão divididas entre culto da jurema, que por sua vez se divide nas seguintes cerimônias: *toque*[225] de jurema, festas para a jurema e *jurema de chão*. Os orixás são cultuados nas cerimônias de *toque* para orixá e festas para os orixás. Segundo a definição do babalorixá:

> *Toque é cerimônia delegada ao orixá, ou jurema, que nos chamamos de* toque, *mas para desenvolvimento mediúnico e doutrina espiritual dos filhos. É diferente de festa. Festa já uma* obrigação de um filho, um iaô. *Então ele passou por todo procedimento, por* camarinha*, por toda a sua* feitura*, e a festa é aquele momento conclusivo. É a festa dos orixás, da* obrigação *dele, é o momento do público, o momento das pessoas virem assistir. Onde traja o filho com as paramentas do orixá, com a roupa de orixá, com a roupa do orixá. É a festa da* obrigação*. Então é diferente a festa, de* toque *de desenvolvimento, de doutrina.*

Apesar das separações doutrinárias, é possível perceber nas práticas dos *toques* para as duas entidades, que as duas cerimônias seguem estruturas análogas, as quais demarcam suas partes: Cânticos para defumação; cânticos para exu; cânticos para abrir a gira e cânticos para as entidades. Mais adiante, veremos que outros elementos musicais também colaboram para coadunar as cerimônias da casa, bem como, imprimir-lhes traços distintos.

Nas sessões de catimbó, descritos por (ANDRADE,1963), (CASCUDO, 1978) e (BASTIDE, 1945), por exemplo, o único instrumento que acompanhava o cântico era o *maracá* (ou *marca mestra*). (VANDEZANDE, 1975) também descreve alguns rituais com essa característica, mas ele observa que o

[225] A palavra *toque* (em itálico) se refere às cerimônias para jurema e orixás, que utilizam tambor e são realizadas alternadamente em determinado dia da semana. A palavra toque (escrita sem itálico) se referir aos diferentes padrões rítmicos executados pelo *elu*.

"Catimbó Umbandista" utilizava "o 'ilu'[226] e dois maracás nas mãos de um rapaz, há também outro que segura duas campainhas de tonalidades diferentes" (VANDEZANDE, 1975: 110). Esse formato de sessão, "festiva exclusivamente, pelo menos na opinião dos seus protagonistas" (*ibid.*: 183), prevalece hoje no culto do *Ilê Axé Xangô Agodô*, no entanto ela é concebida como forma de desenvolvimento da espiritualidade e mediunidade dos juremeiros.

O etnomusicólogo Bruno Nettl (2006) faz a seguinte afirmação em relação às mudanças nas regras de composição ou características abstratas da música, em contraste com o conteúdo, em estilo musical – mas que não sejam grandes o suficiente para dizer que houve a troca de uma música pela outra:

> Se a mudança de estilo supõe que algo reconhecível tem que ser mantido, pode ser que isso seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida. [...] Logo, ao estudar a mudança estilística, devemos procurar os elementos que mantêm a unidade ao longo do tempo. Tenho a impressão de que quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo musical, mais significativos são esses fatores, às vezes obscuros que garantem a continuidade (2006: 27-28).

Nessa perspectiva, deve-se considerar a função da música em seu contexto, nesse caso, relação ao culto da jurema sagrada. Alam P. Merriam (1964) se refere à função da música do seguinte modo:

> Função, em particular, não pode ser expresada ou mesmo entendida do ponto de vista da avaliação popular – tais avaliações nós agruparíamos sob o título de 'conceitos'. O sentido o qual nós usamos esse termo, então, refere-se ao entendimento do que a música faz para os seres humanos, avaliada pelo observador externo que procura aumentar sua gama de crompreenções por estes meios. [...] 'função' diz

[226] Segundo Salles, "a palavra *ilu* significa *tambor* (*ilù*) em ioruba" (SALLES, 2010: 143). No *Ilê Axé Xangô* Agodô, o tambor é chamado de *elu*, uma corruptela de *ilu*.

> respeito às razões para o emprego [da música] e, em particular o propósito amplo que ela serve (MERRIAM, 1964: 210)[227].

A partir desse aspecto, a música no contexto das antigas mesas catimbó e no atual culto da jurema, continua com sua função simbólica de marcar as partes do ritual, evocar as entidades e apresentar suas características, através das letras dos cânticos. De acordo com a perspectiva *insider*, a música aproxima os devotos de suas entidades, as "linhas" são orações que devem ser entoadas com devoção e concentração.

Ao comparar a estrutura das cerimônias de *toques* para jurema e orixá no *Ilê Axé Xangô Agodô*, é possível perceber que os cânticos para defumação são diferentes em cada culto; o *ponto* para encerrar a defumação é o mesmo; as "linhas" para exu são iguais; os cânticos para abrir a gira são diferentes e as "linhas" para as entidades são diferentes. A introdução do *elu* deu outra dinâmica ao culto da jurema, pois introduziu padrões rítmicos que caracterizam os cânticos, ou seja, cada "linha" deve ser executada com um ritmo específico.

A característica que se sobressai no aspecto rítmico da casa é a variedade. No *Ilê Axé Xangô Agodô* existe um ritmo denominado nagô que se refere à doutrina da casa, mas ele não é predominante durante as cerimônias, diferente de outras casas que tive contato antes de iniciar a pesquisa. No total, são executados dezesseis ritmos, estes são: Alojá de Exu; Ijexá; Coco dobrado; Pancada de índio; Angola; Baque virado; Maculelê; Coco; Toque para Oxalá; Balé de Iansã; Pancada leve; Toque de subida de *cabocla*; Nagô; Coro dobrado; Samba e Alojá de Oxalá.

Alguns ritmos foram nomeados pelos percussionistas, devido às suas semelhanças com outros ritmos da manifestação popular, por exemplo, baque virado e o "coco", que remetem ao ritmo do maracatu e ao ritmo do coco de roda; ou por sua função no ritual, como o ritmo alojá de exu, que é a saudação à entidade *exu*. A palavra alojá indica ser uma corruptela de Alujá, "do ioruba:

[227] Function, in particular, may not be expresse dor even understood from the standpoint of folk evaluation –such evaluation we would group under the feading of "concepts". The sense in wich we use these therms, then, refers to the understanding of what music does for human beings as evaluated by the outside observer who seeks to increase his range of comprehension by this means [...] "function" concerns the reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves.

àlujá – perfuração" (CACCIATORE[228], 1977 *apud* SALLES, 2010: 150), ritmo tocado para o orixá Xangô (SALLES, 2010). A variedade de ritmos demonstra as trocas de influência com aspectos mais amplos da cultura, na qual a casa está inserida.

Alguns dos ritmos estão ligados exclusivamente a uma cerimônia. É o caso do "coco", coco dobrado, Toque de subida de *cabocla* e pancada de índio, que são executados apenas nos *toques* de jurema. Por outro lado, o toque para *Oxalá*, alojá para *Oxalá*, ijexá e balé de *Iansã* são executados apenas nas cerimônias para orixás. Essa divisão contribui para determinar o caráter das cerimônias, enquanto os outros – alojá de *exu*, angola, pancada leve, baque virado, coro dobrado, nagô, maculelê e samba – demonstram a interseção entre os cultos.

As interseções e limites dos cultos também podem ser observados através dos instrumentos musicais. Além da dupla de *elus*, também são utilizados *abê*[229], *ganzá*[230], utilizados tanto nos *toques* para jurema, quanto para orixá; o *maracá*, que se restringe ao *toque* de jurema; *triângulo*[231] e o *agogô*[232], instrumentos menos tocados nas cerimônias. Esses instrumentos são executados quando os três músicos – Netinho, Ramon e Fernando – estão presentes que se dividem, geralmente, entre os dois *elus* e *maracá* ou *abê*. Nas sessões de jurema, sinetas são utilizadas pelo pai-de-santo e filhos-de-santo que passaram pelo ritual de iniciação para chamar as entidades. O instrumento que exerce essa função no culto aos orixás é o *adjá*, sineta de duas ou mais campânulas, feita de latão.

Desse modo, percebe-se como a música praticada na casa imprime as características de seus cultos, através dos cânticos, que conduzem as cerimônias, demarcando suas partes e caracterizam as entidades; os ritmos

---

[228] CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.

[229] Chocalho feito de cabaça, revestido por uma trama de fios perpassada por contas.

[230] Chocalho em forma de tubo fechado, feito de ferro.

[231] Haste de ferro, de forma triangular, percutido por uma baqueta de ferro.

[232] Idiofone de duas campânulas de tamanhos diferentes, percutidas com uma baqueta de madeira.

executados pela dupla de *elus*, que chamam as entidades para incorporarem nos seus médiuns e dos instrumentos que compõem a orquestra sacra.

Por fim, em meio a esses elementos que compõem a prática religiosa, a influência do movimento de federalização não pode ser descartada do processo de mudança do panorama dos cultos da jurema. As federações introduzem a umbanda, inaugurando um novo campo de legitimação e disputa de poder entre os religiosos, na Paraíba e em outros Estados. Hoje, a Federação Cultura Paraibana de Umbanda Candomblé e Jurema busca ampliar sua influência sobre os centros religiosos da região, através da filiação e de ações socioeducativas, atingindo tanto a comunidade religiosa quanto a não-religiosa. O movimento de preservação de símbolos do culto da jurema, como o sítio do Acais, o memorial de Zezinho do Acais e a preservação de árvores de jurema de antigos mestres de Alhandra, tornaram-se o carro-chefe das ações da federação. Essas ações são propagadas através dos encontros anuais de juremeiros, realizados no *Ilê Axé Xangô Agodô*, que reúnem representantes dos cultos afro-indígenas de João Pessoa e Alhandra.

Referências:

ANDRADE, Mário. *Música de feitiçaria no Brasil*. Organização, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de. *Reino dos mestres*: a tradição da jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BASTIDE, Roger *O candomblé da Bahia*: rito nagô. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

_____. *As religiões africanas no Brasil*: contribuições a uma sociologia das interpretações de civilização. Tradução de Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. 1 vol. São Paulo: EDUSP, 1971.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro*: pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil. 2ª Ed. Rio de Janeiro, RJ: Agir, 1978.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwester University Press, 1964.

NETTL, Bruno. Etnomusicologia/antropologia da música. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. (Orgs.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: MAUAD X: FAPERJ, 2008. p. 25-30.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudo de caso de quatro culturas. Tradução de Luiz Fernando Nascimento de Lima, com revisão de Samuel Araújo. In: *Revista Athropológicas*, ano 10, volume 17 (1), p. 11-34, 2006.

SALLES, Sandro Guimarães de. *À sombra da jurema sagrada*: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

SANTIAGO, I.M.F.L. A jurema sagrada da Paraíba. *QUALIT@S*: Revista Eletrônica, v.6.n.2, 2007. Disponível em: <http://revista.uepb.edu.br/index.php/qualitas/article/view/122/98>. Acesso em: 26 de jan. de 2011.

VANDEZANDE, René. *Catimbó*: pesquisa exploratória sobre a forma nordestina de religião mediúnica. Dissertação de mestrado . Recife: UFPE, 1975.

IDENTIDADES SOCIAIS FRAGMENTADAS: ASPECTOS DA POLIGAMIA EM *NIKETCHE* E *BALADA DE AMOR AO VENTO*

Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI/PROPESQ)

Niketche: uma história de poligamia, da escritora moçambica Paulina Chiziane, trata da história de Rami, uma mulher casada há vinte anos com um funcionário da polícia, Tony, um homem do sul de Moçambique. O casal tem vários filhos, aparentemente uma família feliz, mas Rami desconfia que o marido a trai. A frustração é completa quando Rami descobre que o marido é partilhado com várias mulheres, de regiões diferentes: Maputo, Inhambane, Zambézia, Nampula e de Cabo Delgado, com as quais ele também constituiu outras famílias. Além das cinco esposas, Tony também possui uma amante maconde. Rami, apesar de ser a esposa oficial, casada conforme a lei e a tradição, ela passa por um drama do qual ela é mais uma vítima, pois considera a poligamia do marido um desrespeito ao seu amor.

Determinada a conhecer cada uma dessas rivais, Rami viaja em busca do desconhecido. Na sua travessia, saindo do conforto de seu lar, onde acreditava ser seguro, ela desperta para o resultado de séculos de tradição e de costumes, a submissão das mulheres de sua região, e os contrastes percebidos entre a cultura das mulheres do norte e do sul de Moçambique.

O sofrimento provocado por essa humilhação de ter sido trocada por outras, corrobora com o despertar de Rami em relação às suas emoções, revelações frustrantes, e os paradoxos e ambigüidades que essas revelações implicam. Nesse contexto, Rami necessita saber o significado de poligamia e monogamia, além do processo de hipocrisia e das convenções sociais impostas por uma sociedade machista. Niketche, também significa a dança de amor e erotismo, nesse sentido representa um espelho em que Rami tentará descobrir o verdadeiro sentido de seu próprio reflexo.

Nesse contexto, Rami busca o traço expressivo através do elemento figurativo do espelho. Incidindo em uma simbologia ampla e de arquétipo a narrativa funciona como uma reflexão e questionamentos da própria narradora,

Rami, sobre a sua vida, a das outras mulheres vitimadas ou salvas pela poligamia.

A perspectiva de significados simbólicos do espelho, na lenda nagô passa a ter um sentido que retrata a vida de Rami, a procura de suas raízes e identidade. Trata-se da história do rei Xangô, que também, assim como Tony, esposo de Rami, é um polígamo convicto. As esposas Yansã e Oxum estão sempre em eterna disputa pela escolha amorosa de Xangô. Assim, Yansã se sente preterida e procura vingar-se de Oxum. Esta utiliza seu espelho e reflete a luz do sol nos olhos da rival. Oxum, então, rezou a Oxalá e, em um instante mágico, percebeu que o Sol brilhava forte nas costas de sua agressora. Rapidamente, ela utilizou seu espelho para refletir os raios solares de forma a cegar Yansã. Ao saber da vitória de Oxum, o rei Xangô reafirmou sua preferência pela Senhora das Águas (VERGER, 1982).

Em *Niketche*, Rami, a princípio, Yansã, revoltada com o desprezo de Tony (Xangô), se utiliza também de um espelho, só que ele não a cega, a faz ver, desnudando a verdade da tradição, que ela tratará de restituir com a serenidade de Oxum. Nesse sentido, em *Niketche*, o caminho se faz pelo avesso. Rami procura saber do espelho se existe alguma mulher mais infeliz do que ela. Por ser frequente nos contos tradicionais, na oralidade mítica e lendária na Europa e na Ásia, em *Niketche*, o espelho ocupa uma tripla função. No primeiro momento, exerce a função de refletir, estabelecendo uma relação com o pensar, ele funciona como uma espécie de conselheiro, que compreende a situação dramática da narradora, mas é racional para fazê-la enxergar a sua individualidade.

No primeiro capítulo, Rami está angustiada e quando se vê ao espelho conclui não pertencer aquele corpo. Nesse sentido, o espelho expressa a imagem da mulher em comparação com a dança *niketche*, que está sempre presente na narrativa, por representar um passo, uma hesitação, e a infidelidade será a primeira das várias frustrações que ela conhecerá.

> Vou ao espelho tentar descobrir o que há de errado em mim. Vejo olheiras negras no meu rosto, meu Deus, grandes olheiras! Tendo a andar a chorar muito por estes dias, choro até de mais. Olho bem para a minha imagem. Com esta máscara de tristeza, pareço um fantasma, essa aí não sou eu (CHIZIANE, 2002, p. 16-7).

No segundo momento o espelho passa a refletir a própria imagem de Rami, nesse sentido, a imagem que ela vê, a de uma mulher rejeitada, abandonada a própria sorte, mas que tem de ser agradecida por representar a primeira esposa. Ou seja, se nessa consciência ela culpa o outro por seu infortúnio, vitimada pelas escolhas do marido, também se culpa pelo fato de ser uma pessoa desprezível ao olhar do homem, e o espelho faz o comentário irônico:

> ─ Diz-me, espelho meu: serei eu feia? Serei eu mais azeda que a laranja-lima? Por que é que o meu marido procura outras e me deixa aqui? O que é que as outra têm que eu não tenho?
> O espelho dá uma resposta muda e sorri.
> ─ Vamos, responde-me, espelho meu.
> O meu espelho responde com malícia:
> ─ Ah, sua gorda!
> ─ Não! Não achas que emagreci um pouco?
> ─ Emagreceste, sim.
> ─ Graças a Deus não precisei de chás nem dietas.
> — Vês com o teu marido é bom? Deu-te um desgosto benéfico, que emagrece. Tomara que esse desgosto te consuma mais um mês. (...) Tomara que todas as mulheres gordas tivessem maridos que lhes dessem desgostos (CHIZIANE, 2004, p. 34).

No terceiro momento, o espelho exerce a função de devolver a imagem que o próprio questionamento da mulher, compreender o modo de identificar-se se com sua história de vida e lutar por uma mudança, a reação deverá partir dela própria. O espelho, com o reflexo invertido, a imagem que Rami necessita para agir em seu favor. O comentário verdadeiro do espelho auxilia na decisão:"— Não serás a primeira a divorciar nem a última. Os divórcios acontecem todos os dias, como os nascimentos e as mortes, mas tranquiliza-te. Há uma grande diferença entre a vontade do homem e a vontade de Deus"(CHIZIANE, 2002, p. 171). Rami não se conforma com o fim de seu relacionamento, mas não tem forças para lutar. Sua auto-estima está devastada, e tudo o que ela consegue enxergar na imagem do espelho, e o reflexo de uma mulher destruída:

> ─ Espelho meu, sou uma bilha de barro fendida no meio e já não retenho água. Sou sapato gasto no meio da sola que já não serve

> para marcha nenhuma. Sou uma falhada. Sou uma frustrada. Uma mulher abandonada por incompetência conjugal. Uma velha. Um trapo. Um traste (CHIZIANE, 2002, p. 172).

O título do romance *Niketche* remete à dança de amor entre os zambianos e os napules, de comemoração ao sentimento. No entanto, o título também se caracteriza como uma ironia, uma vez que Rami procura nas amantes do marido aquilo que há ausência nela. Sai em busca de um amor impossível de ser concretizado: "Niketche, a dança do sol e da lua, dança do vento e da chuva, dança da criação. Uma dança que mexe, que aquece. Que imobiliza o corpo e faz a alma voar". (CHIZIANE, 2002, p. 160).

A possibilidade de comparar *niketche* com a dança da vida é viável, pois quando Rami percebe que ao afetá-las, agride a si mesma, afinal aquelas mulheres são tão vítimas quanto ela, com um atenuante: ela é a primeira esposa e não pode descer ao nível das amantes. Com isso, faz uma reflexão sobre as questões da sociedade moçambicana que estão associadas ao ritmo da própria dança. A *niketche* estabelece esta relação: em um momento Rami recua, exerce sua autoridade individual, consegue erguer-se com a cooperação das amantes do marido e percebe que forte, apesar dos anos de tradição terem frisado o contrário. A partir desse contexto entra em cena a identidade de resistência, uma vez que Rami pretende resistir não apenas ao casamento polígamo, fazer com que as tradições sejam revistas. Ao aceitar as mulheres do marido, haverá uma solidariedade por parte dela em compreender o significado da necessidade do marido manter as amantes e os filhos: "O nosso lar é um polígono de seis pontos. És polígamo. Um hexégono amoroso" (CHIZIANE, 2002, p.60).

Em *Niketche* é notificada uma descoberta sobre a mulher moçambicana do norte e do sul, seus costumes e tradições, a luta e a necessidade constante de independência. De que forma Rami desperta para sua condição e descobre que não tem uma identidade própria e que sua construção identitária dependerá da forma como ela vê estas outras esposas consideradas ilegítimas: "Não sou de lugar nenhum, não tenho registro, no mapa da vida não tenho nome. Uso este nome de casada que me pode ser retirado a qualquer momento. Por empréstimo. Usei o nome paterno, que me foi retirado" (CHIZIANE, 2002, p. 92).

Existe uma diferença básica entre as mulheres do sul e do norte do país. Na Zambézia, norte do país, as cidades são em sua maioria matriarcais. O que se percebe na história de Moçambique e coincide com a narrativa, é o fato de que a mulher nesta região possui uma voz ativa, ocupa um lugar social de destaque, além de exercer algum poder. Ou seja, até as questões relacionadas à poligamia são vistas pelo ponto de vista de um aspecto cultural. Nas comunidades rurais as mulheres queixam-se de não manterem relações sexuais com os maridos e por isso convocam a família para uma reunião em que se discuta este assunto. O que se expressa o fato do prazer sexual ser algo de relevante importância para a mulher.

De acordo com a explanação de Foucault (1993), de que a confissão estabelece uma relação de poder onde aquele que confessa se expõe e, produz um discurso sobre si, enquanto aquele que ouve interpreta o discurso, redime, condena, domina. Esta seria uma das formas que Rami encontra para exercer o poder: “Quero que o Tony sinta o peso de minha importância, pelo menos uma vez na vida “(CHIZIANE, 2002, p. 98). É visível a relação de ironia de Rami com a questão da religiosidade. Ela clama por uma deusa, pois percebe que Deus dos homens está ausente para as mulheres. Há uma relação de como o sistema socialista promoveu questionamentos em todas as igrejas e religiões, após a independência de Moçambique. Com a guerra civil, a religião voltou a ser uma espécie de redenção para os que não tinham mais esperanças e a crença em algo superior passa a ser mais uma busca por uma nova identidade.

No entanto, a religião passa também a não ter uma importância crucial na vida das mulheres do sul e do norte, pois a poligamia é considerada uma ofensa no pensamento das mulheres, entretanto, a ausência dela é interpretada por homens como egoísmo da parte de suas esposas. Para Rami, a poligamia significa o cancro da sociedade: “Poligamia é ser mulher e sofrer até reproduzir o ciclo da violência. Envelhecer e ser sogra, maltratar as noras, esconder na casa materna as amantes e os filhos bastardos dos filhos polígamos” (CHIZIANE, 2002, p. 93).

Nesse sentido, observa-se que a mulher casada com um polígamo é obrigada a suportar todas as atitudes promíscuas dele, além de ser tratada como mercadoria, e aceitarem o infortúnio a que foram submetidas.

Apesar de Rami ser da região sul de Moçambique, nela, a tradição dita que se o homem for impotente e não possuir um desempenho sexual satisfatório, a mulher é obrigada a suportar com retidão, porque segundo os costumes locais, ela foi adquirida para isso. Notifica-se o significado da poligamia enfrentado pelas mulheres daquela região. Assim, Rami expressa a sua indignação:

> Poligamia é um uivo solitário à lua cheia. Viver a madrugada na ansiedade ou no esquecimento. Abrir o peito com as mãos, amputar o coração. Drená-lo até se tornar sólido e seco como uma pedra, para matar o amor e extirpar a dor quando o teu homem dorme com outra, mesmo ao teu lado. Poligamia é uma procissão de esposas, cada uma com seu petisco para alimentar o senhor. (...) É seres espancada a cada dia pelo mal que fizeste, por aquele que não fizeste, por aquele que pensaste em fazer, ou por aquele que um dia vais pensar cometer (CHIZIANE, 2002, p. 93).

No entanto, Rami comporta-se de forma diferente e por isso ela é criticada pelos familiares ao expor a vida íntima do esposo. Assim, há sempre uma espécie de comparação entre as mulheres do sul e do norte. A forma de se vestir também é algo em que as mulheres do norte se destacam. As estampas alegres e a maquiagem fazem parte de seu visual. As mulheres do sul são mais recatadas e não usam o colorido habitual. As mulheres do norte têm um estatuto que as mulheres do sul não possuem. As relações amorosas entre ambas regiões são consideráveis. As mulheres do norte detém uma naturalidade em questão da sexualidade, sentem-se atraídas por alguém não se censuram ao confessar o que sentem.

Para Rami, as piores causas para os sofrimentos da mulher, sempre estão ligados às questões relacionadas à poligamia:

> Viver na poligamia é ser enfeitiçada por mulheres gananciosas, que querem ficar com o marido só para elas. No lar polígamo há muitas rivalidades, feitiços, mexericos, envenenamentos até. Viver na poligamia é usar artimanhas, técnicas de sedução, bruxedos, intrigas, competir a vida inteira com outras mais belas, desgastar-se a vida inteira por um pedaço de amor (CHIZIANE, 2002, p. 94).

Entretanto, para as mulheres do sul, se agir de tal forma são repreendidas e consideradas prostitutas. O que faz, então, um homem decidir

em ter a primeira esposa do sul e as demais amantes na região norte? Segundo Luiza, a terceira mulher de Tony, tem uma explicação:" Não sou possessiva. Venho de uma terra onde a solidariedade não tem fronteiras. Venho de um lugar onde se empresta o marido à melhor amiga para fazer um filho, com a mesma facilidade que se empresta uma colher de pau". (CHIZIANE, 2002, p. 84).

Em *Niketche*, o fato de todas as mulheres atuarem como promissoras empresárias não deixa de ser um aspecto comum em Moçambique. Ou seja, a libertação nacional colocou a mulher em um campo de batalha, pois ela participou da guerra, além da orientação marxista que lhe conferiu uma comissão permanente na agenda política, o que favoreceu a alteração da legislação. É evidente que na zona rural não se pôde ter a mesma sorte apesar de um número razoável de mulheres alfabetizadas.

Rami busca nas definições da poligamia uma justificativa para ela continuar a existir. Não compreende o fato da poligamia representar a natureza dos homens e o destino das mulheres. Nessa contradição, ela ironiza:

> Se a poligamia é natureza e destino, por favor, meu Deus, manda um novo Moisés escrever a nova bíblia com um Adão e tantas Evas que pilam, esfregam, cozinham, massajam e lavam os pés de Adão, assim em turnos. (...) Neste mundo da poligamia, as mulheres são proibidas de ter ciúmes. Se o ciúme é amor, então elas estão proibidas de amar. O pecado original, quando o cometem, não é para ter prazer, é só para a reprodução. Pode falar dos castigos, das dores, do sofrimento, que essa linguagem as mulheres conhecem bem (CHIZIANE, 2002, p. 95).

O destino de Tony e a postura de Rami simbolizam uma realidade das tradições em processo de estruturação. A narradora exerce a postura de eterna questionadora, principalmente sobre a questão da poligamia. É Rami quem interroga os valores e enfrenta o espelho, que embaça os costumes cristalizados. A partir dessa mulher que se renova, Rami constrói sua identidade e reinventa os passos de uma dança antiga, na redescoberta de uma questionável *niketche*. No entanto, não poupa ninguém na sua ânsia de descobrir o porquê dessa poligamia, e mais uma vez questiona o próprio Deus:

> E tu, meu Deus, nós te pedimos: liberta a deusa — se é que existe — para mostrar o rosto só por um segundo. Ela deve estar cansada de preparar tanto vinho, tanta hóstia na cozinha celestial, desde o princípio do mundo. Se não existe nenhuma deusa — meu Deus, perdoa-me: —, com tantas mulheres que o mundo tem por que não fica com umas tantas dúzias? (CHIZIANE, 2002, p. 96).

Na condição de possuir um lar polígamo, faz com que Rami questione esse poder supremo masculino, e percebe que a mulher em sua região está destinada ao sofrimento. As reflexões que Rami amadurece servirão para provar que as mulheres não podem ser desunidas neste espaço de poligamia, elas precisam uma das outras, para poder melhorar suas próprias existências. Nesse sentido, essa união entre as mulheres fez a diferença em *Niketche*, porque perceberam que mesmo com as divergências entre elas, a união serviu para melhorar as suas vidas. A mensagem que fica é o fato de não haver uma região norte sem região sul e vice-versa. Há a necessidade de que todos precisam uns dos outros, mesmo nos aspectos culturais e sexuais dos habitantes do norte e do sul de Moçambique, e até com o confronto entre a cultura do matriarcado e do patriarcado.

Já em *Balada de amor ao vento*, a problemática de identidade da narradora Sarnau é o ápice desse romance de Paulina Chiziane (2003), que situa a narrativa numa sociedade moçambicana, em Gaza, mosaico de povos e de cultura, multicultural com tensão de obstáculos à participação da mulher. No romance destacamos os problemas vividos pela narradora, que tenta sobreviver em uma Moçambique de várias etnias e culturas, sendo a maioria de origem bantu, em uma sociedade na qual privilegia a mulher enquanto figura simbólica.

É nesse contexto estão inseridas as identidades sociais, que segundo Heimer (2000, p. 25), “são compreendidas como uma entre muitas manifestações do “pensamento social”, ou seja, de modo como as pessoas se pensam a si próprias, e a sociedade em que vivem, sendo nisto profundamente condicionadas pelo próprio contexto social”. Esse pensamento coaduna com a posição de Foucault em relação ao sujeito, que seria construído conforme a sua história. Uma determinada identidade produzida por forças em um determinado período histórico. O homem concebe essa identidade como sendo sua. (cf. FOUCAULT, 2007).

A mulher dessa sociedade social moçambicana, que surge em *Balada do amor ao vento*, é aquela que está em volta de um casamento poligâmico, em que apenas o marido tem direito a várias esposas. No romance, Sarnau é a primeira, considerada a mais importante, no entanto, ela é o sujeito feminino atrelada à pátria como forma de revitalização da tradição, embora estas mulheres estejam ainda totalmente arraigadas a submissão as tradições impostas por aquela cultura. Sarnau é o exemplo típico dessa contradição, pois está visivelmente dividida entre a tradição e a modernidade. A medida que deseja transformar-se rumo a uma liberdade utópica, torna-se tão ambígua e paradoxal quanto o lugar onde vive. O que ocorre com ela é o fator predominante de uma sociedade patriarcal, ou seja, a luta por um amor impossível por divergências culturais e exigências de costumes de seu povo.

Dentro do processo de construção de identidade, Sarnau busca compreender o outro, mas antes precisa saber quem é ela mesma, ou seja, para descobrir quem ela é, torna-se necessário saber a forma como ela é percebida pelo outro. Assim, há uma relação indispensável entre o eu e o outro para que o sujeito se constitua como um todo. Em relação à questão identitária, observa-se a argumentação de Apiah (1997, p. 243), ao refletir sobre a identidade humana como uma construção histórica:

> toda identidade humana é construída e histórica; todo mundo tem seu quinhão de pressupostos falsos, erros e imprecisões, que a cortesia chama de “mito”, religião, de “heresia”, e a ciência, de “magia”. Histórias inventadas, biologias inventadas e afinidades culturais inventadas vêm junto com toda identidade.

A mulher moçambicana surge na literatura de Chiziane aprisionada dentro de territórios demarcados, patriarcais e delimitado pelo poder masculino. Nesse contexto, o que esperar de uma mulher jovem como Sarnau, quando toma para si a palavra e transforma-se em sujeito de seu próprio destino, quando a mulher é retratada de modo tão negativo e limitado? Na leitura de Chaves e Macedo (2007), o leitor encontra problemas, sentimentos e intimidade feminina, sendo abordada desde a marginalização às tentativas de rebeldia em um mundo de carência. Essas experiências surgem desde a solidão e o exílio, passando por mulheres que talvez já não correspondam a

seu papel na história, aquelas que se revoltam e denunciam a sua opressão. Dessa forma, sendo os múltiplos valores e as diferentes tradições a que são submetidas muitas mulheres moçambicanas, nesse caso, invertem a submissão ao sistema, mas não gera consequências positivas à Sarnau.

O que ocorre na narrativa de *Balada de amor ao vento* é uma espécie de duplicidade contrastante da personagem Sarnau, que apesar de ter um marido polígamo, não se sente assim, mesmo que a exclusão cultural de seu meio faça-a perceber que precisa compreender como ocorrem as diferenças, uma vez que, também está em jogo a sua própria identidade.

No caso específico de Sarnau, o seu processo de identidade acontece como movimentos de continuidade e descontinuidade das relações, que ela estabelece com outros sujeitos, a comunidade onde vive, e até o modo de vida de submissão, esses fatores garantem sua autoconstrução, e sua capacidade de lidar com as condições impostas dessas próprias relações. Nesse caso, podemos afirmar que são conflitos vividos por uma mulher da juventude à idade madura, entre o mundo moderno e o mundo tradicional, entre os valores impostos pela sociedade machista e poligâmica, e seus próprios anseios e desejos os quais sempre são subestimados.

Nesse sentido, a partir do conceito de “identidade” desenvolvido por Schmidt, observamos de que forma esta identidade passa a ser constituída por Saunau:

> Identidades são concebidas aqui como movimentos contínuos/descontínuos das relações que sujeitos, comunidades, nações estabelecem imaginariamente com o outro, o que garante sua auto-constituição e sua inserção dentro de certas condições sócio-históricas e discursivas que são, elas próprias, sustentáculos daquelas relações. Nesse sentido, as identidades resultam de tecnologias de produção de subjetividades, cujas representações simbólicas são, por excelência, o lugar da ideologia (SCHMIDT, 2000, p.103).

Sarnau é a primeira esposa do rei de Mambone, um casamento aceito pela família da noiva, e recebida pela sogra com celebração. Após o casamento tradicional e polígamo, todos da família retornam para sua comunidade, e Sarnau fica com seu esposo, em uma tribo oriunda da província de Gaza, inserida em uma realidade de vida tradicional, na qual a feitiçaria faz

parte de seu quotidiano. Sarnau tem uma ideia do que a aguarda no casamento, pelo comportamento observado nas mulheres da família:

> As minhas mães, tias, avós. Fecharam-me há uma semana nesta palhota tão quente e dizem que me preparam para o matrimonio. Falam-me de amor com os olhos embaciados, falam da vida com os corações dilacerados, falam do homem pelas chagas desferidas no corpo e na alma durante séculos. - Sarnau, fecha a tua boca, esconde o teu sofrimento quando o homem dormir com a tua irmã mais nova mesmo na tua presença, fecha os olhos e não chores porque o homem não foi feito para uma só mulher (CHIZIANE, 2003, p. 43)

A cultura européia surge na figura de Mwando, que tem o desejo de tornar-se padre, a partir do momento em que é alfabetizado em colégio de padres, ao contrário de Sarnau, que não possui escolaridade. A partir desse contexto há uma tensão entre tradição e modernidade, principalmente quando Mwando decide ir embora, mesmo sabendo da gravidez de Sarnau, para casar-se com outra mulher:

> — Vou casar-me brevemente com uma rapariga que os meus pais escolheram para mim.
> — Mas isso não é problema — disse entre lágrimas. (...)
> — Sarnau, o teu desejo não pode ser realizado. Nunca serás a minha mulher, nem segunda, nem terceira, nem centésima primeira. Eu sou cristão e não aceito a poligamia (CHIZIANE, 2003, p. 29).

Mwando considera-se superior a Sarnau, pela educação formal e por sua “civilização”, isso fica evidente com a decisão de partir para casar com outra mulher, que igual a ele é cristã, e não admite os costumes de tribos ainda não “civilizadas”. Este casamento cristão com a escolhida da família, Sumbi, já significa em si a própria rejeição da cultura local, da tradição poligâmica, que para Sarnau, parece não ser problema, realidade que se apresenta como questão cultural moçambicana, que conduz a vários conflitos com a comunidade local. Por isso, Sarnau casa-se com outro homem, que diferente de Mwando é rico e polígamo. O que ela não esperava sentir era o sentimento de rejeição por conta do marido polígamo, que mesmo recém-casado com Sarnau, já desfrutava de amores com outra esposa na cama.

> Abri com violência a porta do meu quarto. Meu Deus, acode-me! Caí de olhos apavorada, duas gotas de água rasgaram verticalmente o meu rosto enquanto os lábios tentavam dissimular um sorriso forçado, Sarnau, nem todos os sorrisos são alegrias, nem todas as lágrimas são tristezas. Meu marido está ao lado de outra mulher mesmo na minha cama, sorriem, suspiram envoltos nas minhas capulanas novas, meu Deus, eu sou cadáver, eu gelo, abre-te terra, engole-me num só trago, Sarnau, o teu homem é o teu senhor (CHIZIANE, 2003, p. 55).

Outro processo cultural que a comunidade não irá compreender é o fato de Sumbi não cumprir com suas funções de esposa. Nesse caso, a tradição será evocada de um modo particular, pois a mulher de Mwando não desempenha o papel tradicional de esposa. Essa atitude faz com que Mwando seja chamado a atenção pelos "guardiães da leis da tribo das ilustres tradições legadas pelos antepassados, moderadores da conduta da comunidade" (p. 63), que foram obrigados a intervir. Os comentários sobre o comportamento de Sumbi são contundentes: "Mulher lobolada tem a obrigação de trabalhar para o marido e os pais deste. Deve parir filhos, de preferência varões, para engrandecer o nome da família. Se o rendimento não alcança o desejável, nada há a fazer senão devolver a mulher à sua origem (CHIZIANE, 2003, p. 63).

O mal desempenho da esposa de Mwando tornou-se um assunto público, como se esta tivesse cometido a pior das atrocidades, e o casamento mal sucedido, na opinião da comunidade, transformou-se em uma piada quando descobriram que Mwando cozinhava e lavava para Sumbi. Mesmo sendo agredido pelos conselheiros da aldeia, Mwando não cede às tradições e decide confrontar os mais velhos, e com isso traz à tona a discussão sobre a identidade, a alienação de uma parte da sociedade moçambicana em relação aos costumes tradicionais no período colonial, valorizando os valores do estrangeiro. Podemos perceber esta questão quando o conselheiro da aldeia interpela o pai de Mwando, pelo fato deste estar decepcionado com as atitudes do filho: "— Acalma-te, homem — Acalma-te. Não te esqueça que a culpa está também do teu lado. Fizeste má sementeira deixando um filho teu aprender coisas estranhas à nossa tradição" (CHIZIANE, 2003, p. 66).

Segundo Kabengele Munanga (2007), o casamento africano não interessa apenas aos futuros esposos, ele é antes de tudo uma aliança entre

dois grupos de parentesco. A primazia da linhagem é claramente indicada durante todas as etapas do longo processo de casamento. Uma das características desse casamento é o dote. Sempre vai da família do futuro marido à família da mulher.

Mwando adota a cultura do estrangeiro porque rompe com a barreira do preconceito em relação ao homem que não é de bom tom ajudar a esposa em casa. Desse modo, as mudanças sociais que os novos tempos trazem, um tempo pós-colonial, não admitem mais a convivência arraigada as tradições e crendices, que na opinião de Mwando, somente contribuiu para o atraso de todos. Assim, Mwando enfrenta essa tradição ao refletir sobre a intransigência dos mais velhos, guardiães das antigas tradições: "(…) mas o que é que andam a fazer estes velhos desgraçados? O que pensam que ainda fazem neste mundo? Os males da terra são causados pelos velhos, guardiões das antigas tradições, que só acarretam desgraças às novas gerações" (CHIZIANE, 2003, p. 68).

Mwando é a representação de praticamente um por cento da população no período colonial, classe essa que influenciará o futuro desenvolvimento do país posteriormente, pois a história registra que a maioria da população passou por determinadas condições desumanas, cabendo a uma pequena parte da população desfrutar dos benefícios da modernidade. A colonização portuguesa, de certo modo, desqualificava os comportamentos africanos, valorizando apenas o que podia ser reconhecido como europeu.

Tal questão remete a dubiedade identitária na qual se reporta Stuart Hall (2003), cuja cultura múltipla deixa Mwando em vantagem em relação aos outros de sua comunidade, ou seja, o negar-se a fazer parte da tradição tribal traz a impossibilidade de viver em um local onde não aceita as regras e, portanto, está em desacordo com o convívio nesse sistema: " O sistema, entretanto, não é global, se por isso se entende que o processo é de caráter uniforme, afeta igualmente todos os lugares, opera sem efeitos contraditórios ou produz resultados iguais no mundo inteiro (HALL, 2003, p.59).

Enquanto Mwando tenta se reerguer de sua decepção amorosa, ao descobrir que "o seu humano tem várias mortes em vida, possuindo também poderes de auto-ressurreição" (CHIZIANE, 2003, p. 70), Sarnau está mergulhada na nostalgia, solidão e tristeza de seu matrimônio. Vinga-se nas

filhas gêmeas a sua própria desgraça, dando-lhes violentos tabefes. Nas filhas também está registrada rejeição do esposo, que não mantêm relações sexuais com Sarnau, desde que esta estava com sete meses de gravidez das gêmeas. O esposo de Sarnau está com sete mulheres, e desde a chegada da quinta esposa, Phati, o rei não tem mais cumprido com seus deveres para com as outras esposas, especialmente para Sarnau. A única solução é a de Sarnau engravidar para que nasça um filho varão, com o objetivo de ser o herdeiro legítimo da primeira esposa, e assim, poder governar aquele território. No entanto, o rei sempre a rejeita: "Passam já dois anos que eu espero a minha vez e ele não vem. (...). Quando argumento, vomita-me um discurso degradante que não ouso repetir. Ah maldita vida de poligamia, quem me dera ser solteira ou voltar a ser criança" (CHIZIANE, 2003, p. 78).

Observamos nesse depoimento de Sarnau, que há nessa comunidade duas vertentes, a primeira, direcionada mais a Mwando, que é cristão, não aceita a poligamia, e já tem uma formação escolar com ensinamentos europeus, que Sarnau não tem acesso. Por outro lado, Sarnau está em uma comunidade poligâmica, na qual ter várias esposa e adorar vários deuses faz parte dessa cultura. Assim, apesar dessa sociedade manter a sua identidade original, ela também mantém sujeitos que não concordam com determinadas tradições, nascendo a partir daí o que Hall (2003) caracteriza como "multiculturalismo". O autor refere-se às estratégias e políticas que são adotadas a fim de se governar ou administrar problemas relacionados à diversidade e multiplicidade, resultantes de sociedades consideradas multiculturais (HALL, 2003, p.52). Tal sociedade é vista como um multiculturalismo pluralista, considerada assim a partir das diferenças percebidas não entre um grupo e outro, mas dentro de um mesmo grupo, concedendo direitos distintos a diferentes comunidades (HALL, 2003, p.53).

Este paradoxo fica claro com o retorno de Mwando a tribo de Mambone, após ter sido abandonado por Sumbi. Cumprimenta Sarnau com deferência, tratando-a por "mãe", pois agora ela é a sua rainha. Ao que lembra Sarnau: "Examinei de alto a baixo o que traz a contradição do encontro, pois antes ela havia sido desprezada por Mwando, e agora ele foi abandonado. Mesmo com tudo isso, Mwando ainda desperta desejo em Sarnau, que se entrega a esse amor, mesmo prevendo que a sua ação prenuncia uma tragédia. Ela renega

tudo o que representa seu casamento poligâmico, desde o marido que a despreza, “as filhas gêmeas inocentes que me impedem o caminho da felicidade, não suporto mais estes braceletes de ouro que me prendem indissoluvelmente a um homem que não diz nada ao meu coração” (CHIZIANE, 2003, p. 84). Com a rejeição a tudo que representa sua família,e com a culpa por ter cometido adultério, Sarnau consegue pensar no passado, e se interroga por que esse homem que diz amá-la agora, a abandonou antes? Ela tem fortuna, mas não tem amor: “Amor e fortuna nunca se casam. Emparelham-se apenas nos contos de fantasia” (CHIZIANE, 2003, p. 84).

Com os encontros constantes com Mwando, Sarnau engravida, mas desconhece a forma de alguém acreditar que ela engravidou do rei, uma vez que ele nunca mais a tocou. Por sorte, o rei a procura em uma noite, e a partir desse encontro, Sarnau decide que esse filho é do rei, quer livrar-se da culpa, pois acredita na consciência quando imprime que não foi ela a criar o amor e a poligamia. A quinta esposa do rei, Phati, quer vingança pelo fato do rei está apenas com Sarnau. Inconformada ordena ao feiticeiro da tribo que mate as seis esposas, para que possa reinar absoluta. Ordem negada pelo feiticeiro. O rei de Mambone faz uma espécie de escolhas por noite com as mulheres, menos com Pathi, que o rei descobriu em sonho sobre o feitiço que ela fizera para Sarnau morrer no parto. Apenas esse sonho foi o responsável pelo espancamento da esposa, que tomou veneno, mas causou uma reação contrária. Nasce o filho de Sarnau com a cor clara do verdadeiro pai. O rei negro de Mambone e todos da tribo concordam que o menino nasceu com essa cor porque Phati, que também é clara, passou muito tempo desejando a morte de Sarnau. Esta incubou de tal forma a criança no ventre que nasceu com a cor da mulher que a odiava. Após o nascimento, tudo volta ao que era antes, o rei despreza novamente todas as suas mulheres, inclusive Sarnau, e volta a ter relações matrimoniais apenas com a esposa branca, Phati.

Ao ser descoberto pela traição de Sarnau, a partir de Phati, o rei Mambone obrigará as duas mulheres a beberem o sangue de wanga, ocasião que se embriagam e dizem a verdade. Por isso, Sarnau resolve ir embora, e abandona seus filhos, foge com Mwando em busca desse amor. Após a fuga, Mwando arrepende-se, pois ele foi o culpado de tantas desgraças ocorridas com sua família, que foi expulso de Mambone. Todos acreditavam que

Mwando era uma espécie de espião da tribo em guerra com o povo Mambone. Mais uma vez a covardia e a fraqueza de Mwando são vistas por Sarnau, em momento de situação crítica: “Grande rainha que tu eras. Pobre de mim que me deixei apaixonar pelos teus títulos de nobreza. Sarnau, és a mais miserável das criaturas. Agora olho para ti com os olhos desanuviados. Não encontro em ti beleza nem encantos. O que vi em ti?” (CHIZIANE, 2003, p. 113). Para Sarnau, somente restou-lhe o vazio, a solidão, fica em Lourenço Marques, abandonada pela segunda vez por Mwando.

O período colonial é retomado nessa passagem, através das conseqüências provocadas pelo colonialismo. A viagem dos degredados no navio para Angola possui essa simbologia, expõe a crueldade sofrida pelos deportados, à tensão entre a cultura tradicional, e a cultura moderna. Há um momento que imprime essa opressão aos negros, mesmo sendo outros negros na posição do poder. “Os pretos gritavam para outros pretos como se pretos não fossem. O escravo liberto torna-se tirano” (CHIZIANE, 2003, p. 118), e no depoimento de um deportado: “Passava na minha frente uma senhora branca. Eu parei para dar-lhe caminho. O marido que vinha atrás esbofeteou-me (...). Fui levado para a esquadra, espancado e condenado à deportação”. (CHIZIANE, 2003, p.117). Na leitura de Bhabha (2003, p. 117), “sua raça se torna o signo não-erradicável da diferença negativa nos discursos coloniais. Isto porque o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de “raça” a não ser em sua fixidez enquanto racismo”.

Mwando, por sua vez, traído pela segunda vez por uma mulher que já era casada é condenado ao degredo em Angola. Ele sofreu a discriminação de ser apenas uma indígena com a documentação, mas sem os carimbos necessários. O documento redigido em bom português revelava uma ofensa aos brancos. Por causa disso desse envolvimento com mulher casada, o condenaram à deportação em Angola: “Fala bom Português e não tem documento? (...) Amigo, sabe bem escrever, mas agora vai ver, saber escrever sem documento não é nada” (CHIZIANE, 2003, p. 118).

Mwando também corresponde ao “Outro” por causa do contato entre outras culturas, quando se torna o padre “Moçambique” no degredo em Angola. Nesta nova posição, Mwando não representa o angolano e nem assume a defesa dos colonos, mas as autoridades percebem nesse padre “o pacificador

das revoltas nas roças, com a doutrina do sofrimento na terra e a recompensa no céu. Deram-lhe um estatuto diferente e uma casa independente" (CHIZIANE, 2003, p.127).

Nesse contexto, a tradição e a modernidade estão trabalhando em conjunto, isso ocorre quando morre um homem na açucareira, que é enterrado sob a benção de dois homens comuns: o padre Mwando, representando a Europa através das religiões, e o curandeiro tradicional de Angola.

A interação das culturas africanas com a cultura ocidental acontece simbolicamente com o reencontro entre Sarnau e Mwando, dezesseis anos depois, uma metáfora para a realidade do casal, que é a representação de um Moçambique unido pelos elementos dos diversos mosaicos de cultura, mesmo com as diversidades ocasionadas pelo colonialismo.

REFERÊNCIAS

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

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2005.

CHIZIANE, Paulina. **Balada de amor ao vento**. Lisboa: Ed. Caminho, 2003.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. Lisboa: Ed. Caminho, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Vol. 2. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaide da Guarda Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HEIMER, Franz Wilhelm. Fronteiras e identidades sociais em África. In: **Africa subsariana**: multiculturalismo, poderes e etnicidades. Porto: Revista da Faculdade de Letras e Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2001.

MUNANGA, Kabengele. O que é africanidade. In: **Vozes da África** – Biblioteca entre livros. Editora Duetto, edição especial nº 6, 2007.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? In: INDURSKY; CAMPOS (orgs.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

LAZER: RESISTÊNCIA E IDENTIDADE NO QUILOMBO URBANO DE CAJAZEIRAS: SALVADOR-BAHIA[233].

Rosivalda dos Santos Barreto[234]

RESUMO

Esse artigo é resultado da pesquisa cujo tema foi, Os Valores Quilombolas Permanentes nas Atividades de Lazer da Comunidade de Cajazeiras: Salvador/Bahia. É um bairro considerado o maior complexo habitacional da América Latina. Também identificado na pesquisa como um território de maioria afrodescendente, situado num local onde outrora fora o quilombo do Urubu ou Orubu. A investigação objetivou reconhecer nas comunidades de Boca da Mata, Cajazeiras XI e VI, atividades de lazer que preservam um perfil de permanência quilombola, identificando e analisando-os à luz das teorias contemporânea do lazer e de sua prática na comunidade supracitada. O trabalho tratou o lazer como "pedagogia" do enfrentamento à escravidão a partir dos quilombos, e observou as rupturas e permanências africanas no lazer. Esse texto objetiva apresentar dois capítulos da monografia: a visibilidade dos quilombos, sua origem, resistência no Brasil e América Latina no século XIX, confluindo para a resistência e a formação da identidade da população afrodescendente como tentativa de reproduzir uma cosmovisão africana no Brasil; e a preservação ou rupturas dos valores de base africana nas atividades de lazer em Cajazeiras, contrapondo o que defende os teóricos do lazer. Nele expus a cosmovisão africana, a formação dos quilombos como forma de resistência e *lócus* de lazer e o conceito de lazer construído no século XIX. Conclui então que existe uma *práxis* subjetiva do lazer no bairro, que o pensamento de base africana também pouco se fragmenta, portanto o tempo livre que caracteriza o lazer, segundo seus teóricos nesse caso, se dilui.

1 – INTRODUÇÃO

[233] Artigo apresentado ao Griots 2011: II Colóquio Internacional de Culturas Negras da UFRN Eixo: 13 Quilombos – Quilombolas.

[234] Mestranda em Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da FACED/UFC. Linha de Pesquisa, Movimentos Sociais, Educação Popular e Escola. Eixo Temático: Sociopóetica, Cultura e Relações étnico-Raciais. Fonte de Financiamento CAPES/PROPAG.

Este texto evidenciará o pensamento africano, as teorias do lazer e as permanências do lazer no "bairro[235]" de Cajazeiras, que podemos dizer ser um quilombo urbano. Para isto tracei uma narrativa descumprindo a linearidade eurocêntrica. Ao explicar o conceito lazer e da cosmovisão africanas, não o fiz separadamente e sim à medida que surgiram as explicações referentes às concepções teóricas do lazer. Perfilarei o bairro de Cajazeiras, mas antes disso tecerei algumas explicações que denotam não ser só Cajazeiras, mas muitos outros territórios da periferia de Salvador de maioria afrodescendente, ou seja quilombos urbanos. Discutirei no texto o pensamento africano, manifestações culturais no séc. XIX para fortalecimento do povo negro. A origem dos quilombos desde a África até os novos quilombos urbanos, nesse caso Cajazeiras.

Foi importante para análise nesse estudo tangível ao lazer, a identidade do "bairro" como quilombo urbano e a sua distância do centro da cidade de Salvador, além de ser um território de maioria afrodescendente, que são os espaços urbanos em que encontramos outros grupos sociais de origem e culturas diversas, mas encontra-se a população afrodescendente como maioria, sendo esta a que determina a dinâmica cultural e social desses territórios (CUNHA JUNIOR, 2007, p. 71-73). Constituem-se também de autoconstruções, produção de pobreza dos afrodescendentes estruturada através do racismo antinegro, além de serem resultantes de migrações forçadas devido ao sistema de produção do escravismo criminoso.

Perfil de Cajazeiras[236]

Cajazeiras é um "bairro" de Salvador considerado o maior complexo habitacional da América Latina. Está limitada pelos "bairros" de São Marcos, Pau da Lima, Mussurunga I e II, São Cristóvão, Cassange, Castelo Branco, Estrada Salvador-Feira, Avenida Luiz Viana Filho, Estrada Cia Aeroporto e

[235] Salvador se constitui de um único distrito e 22 subdistritos. A existência de bairro é cultural porque não há limite estipulado por lei, dessa forma se trabalha com área de ponderação, que é uma unidade geográfica constituída por um agrupamento de setores censitários, que pode abranger um ou mais "bairros", visto que na legislação vigente não existe a delimitação de bairros, o que segundo o IBGE (2005) dificulta aquisição de dados para essa unidade territorial.

[236] Esse "bairro" foi um empreendimento do governo da Bahia através da Empresa de Habitação e Urbanismo da Bahia, atual Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia. Hoje tem sua continuidade através das autoconstruções.

Represa do Ipitanga. Comparado à população de Salvador 2 675.656 - IBGE a de Cajazeiras soma 76.281 habitantes[237], hoje com 530 mil segundo dados não oficiais da CAJAVERDE[238] ocupando 20 milhões de metros quadrados. É Circundada por uma extensa área verde podendo ser considerada uma cidade inclusa em outra cidade e possui segundo o mapeamento dos terreiros 53 terreiros de Candomblé (Salvador, 2009). São 10 Cajazeiras, 04 Fazendas Grande e Boca da Mata.

Nesta área, no século XIX localizava-se o quilombo do Orobu, próximo a Lagoa do Orubu, (PASSOS 1996, p.16-17) e Urubu (SIQUEIRA 2009). Esse quilombo persistiu por 20 anos até seu extermínio pelas forças governamentais. A religião era o candomblé que segundo Passos (1996) tem fortes ligações com o atual candomblé do Bate Folha. O quilombo do Orubu em 17 de dezembro de 1826 se insurgiu enfrentando as tropas do Batalhão Pirajá. Seus integrantes foram acusados de assassinato, rapto de uma criança branca, assaltos e incêndios de casas. Estavam organizando uma rebelião tendo como alvo os brancos escravagistas. Segundo Siqueira (2009), entre 1807 e 1809 alguns grupos africanos decidiram formar a sociedade secreta Ob Boni cujo objetivo era lutar contra o sistema escravista. Nestas lutas Zeferina, líder desse quilombo, combateu contra essas tropas até ser capturada. A pedra do Buraco do Tatu, diz-se que era por onde os negros passavam em fuga, hoje é um santuário utilizado para as oferendas dos candomblecistas.

A industrialização no Brasil promoveu o urbanismo rodoviário para maior acesso a Salvador que na época só tinha a Estrada Velha do Aeroporto/Salvador do aeroporto internacional Luís Eduardo Magalhães. A construção do Centro Industrial de Aratu e do Porto Seco Pirajá de Salvador trouxeram o transito migratório e a necessidade de criar o bairro dormitório de Cajazeiras para abrigar os trabalhadores da construção civil, talvez um dos motivos de não haver inicialmente praças de lazer.

A década de 80, o ápice do movimento social, as ruas da cidade abrigava multidões organizadas, obrigando o governo municipal e estadual a

[237] Dados Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. 2005.

[238] A ONG Organização Ambiental e Cultural de Cajazeiras, fundada em 2005, objetiva organizar a comunidade para preservar o ambiente, buscar meios para gerar renda comunitária e desenvolver a educação, cultura e lazer. Notadamente os dados oficiais do Tribunal Regional Eleitoral contam com uma população maior, diante dos registros feitos a cada eleição o que valida essa pesquisa.

alocar essas famílias nas unidades habitacionais não ocupadas em Cajazeira, resolvendo o problema habitacional e desarticulando a população organizada. Por que, a distância e escassez de transporte coletivo enfraquecia o movimento popular, isolando parte da população por que em média cada pessoa se esgotava em 4 horas para ir e vir do trabalho ou escola.

O PENSAMENTO AFRICANO E AS TEORIAS DO LAZER

Lazer e pensamento Africano

O pensamento africano é multi, trans e interdisciplinar, integrador e agregador. Segundo Thornton (2003) os africanos são exímios comerciantes, e para Goody (2008) estes são criadores de várias tecnologias, arte, democracia, amor, moda, capitalismo[239] idéias roubadas pelo ocidente. Rodrigues (2004) confirma a capacidade criativa destes quando fala da arte, da resistência ao descrever as revoltas; do batuque ao narrar o carnaval tratando tais manifestações como primitivas e diminuta para o Brasil. Nas obras acima é evidente a dinamicidade na sociedade africana. As críticas voltadas para ela se dá pela incompreensão europeia da complexidade existente na sociedade tradicional africana e no candomblé.

A ancestralidade, a vida, a morte, a arte, a música e a dança permeiam o cotidiano e as pessoas vivem essa cosmovisão. Para o africano a palavra e tudo é energia. No filme Ceedo (1977), do senegalês Ousmane Sembène (1923-2007), mostra o *Samp,* cajado de madeira entalhada tendo no seu ápice a figura de uma mulher com seios desnudos. É o símbolo da comunidade *ceddo,* é parte da vida, obra de arte, um objeto sagrado, símbolo de força, talismã, amuleto, evidenciando o humano e presente nas comemorações de vida e morte para esse povo. Antes das investidas escravistas islâmica e

[239] O capitalismo ocidental não é o mesmo descrito por Goody (2008), o atual é uma adaptação mal elaborada do ocidente.

católica/ocidental o africano vivia sob a égide de sua cosmovisão e do contrato natural que consistia no

> [...] reconhecimento do ser humano de que ele está inserido na natureza, de quem tudo recebe, que deve comportar-se como filho e filha da Mãe Terra, restituindo-lhe cuidado e proteção para que ela continue a fazer o que desde sempre faz: dar-nos vida e os meios da vida. O contrato natural, como todos os contratos, supõe a reciprocidade. A natureza nos dá tudo o que precisamos e nós, em contrapartida, a respeitamos e reconhecemos seu direito de existir e lhe preservamos a integridade e a vitalidade. (BOFF, 2009)

O tráfico de africanos, a escravidão, o racismo criminoso e a industrialização tentam romper com esta cosmovisão dicotomizando-a e desintegrando-a, formalizando os contratos naturais, que de acordo com Boff (2009), sob a égide da fragmentação do homem/natureza e desrespeito ao seu habitat analisa que

> [...] surgiram os pensadores que lhe deram um estatuto formal como Locke, Kant e Rousseau. [...] esses contratos históricos têm um defeito: supõem indivíduos nus e acósmicos, sem qualquer ligação com a natureza e a Terra. [...] ignoram e silenciam totalmente o contrato natural. Mais ainda, a partir dos pais fundadores da modernidade, Descartes e Bacon, implantou-se a ilusão de que o ser humano está acima e fora da natureza com o propósito de domínio e posse da Terra. (BOFF, 2009)

A reflexão acima não explicita escravidão negro-africana nem o pensamento africano, mas o toca ao citar a relação homem/natureza. Podemos ver pela capacidade de organização dos quilombos que não rompe essa relação como espaço coletivo e solidário por conservar a cosmovisão de base africana e a ludicidade, ou seja, o lazer adquiriu um espaço específico como

instrumento de luta pela liberdade, resistência, afirmação de identidade e preservação das tradições envolvendo o caráter entretenimento, diversão e prazer, sem necessidade de tempo específico. Diferenciando-se do que prega os teóricos do lazer. Trabalhando e reivindicando o negro canta.

Em Cajazeiras a fruição do lazer independe do dia da semana e do tempo livre. Sua fruição independe algumas vezes da imposição do sistema capitalista e do racismo estrutural, de consumo que o formaliza limitando lugar e espaço de entretenimento da população negra, quando lhe atribui determinadas formas de vida e de remuneração, mesmo assim sem a intervenção das políticas públicas a comunidade cria sua forma específica de lazer na Praça da Feirinha, atuais quadras das Cajazeiras, campo da cajazeira XI, Espaço Fazendinha do Tio Guga, Baba de Buraco, time feminino de futebol, projeto Escola Aberta e os encontros noturno nas praças.

Segundo Dumazedier (2001, p.34) lazer é o

> Conjunto de ocupações as quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se, entreter-se ou ainda para desenvolver suas informações ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora, após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais familiares e sociais.

No conceito acima, o seu objetivo é utilitário e se tornou gradativamente importante por sua crescente capacidade de gerar bem estar e compor a pirâmide das necessidades humanas, como um fator que leva a auto-realização; passa também a ser mais um potente estimulador da economia através da indústria de eventos e do prazer (MELO; JÚNIOR 2003, p.81).

De acordo como as pessoas vivem o seu lazer em Cajazeira, o explicitarei em concomitância com a cosmovisão africana e sua subjetividade. Nela esse tempo independe de ser livre porque o trabalho não é sacrifício, se realiza pela a integridade de uma pessoa, sustentabilidade e crescimento moral e intelectual do povo. Os ofícios a como a forja do ferro, artes são bens da população, prazer e dedicação aos ancestrais. O que explica o fruir do lazer a

qualquer momento. Em Cajazeira o fato de as pessoas trabalharem não as impossibilita de estarem todas as noites na Praça da Feirinha.

Nas sociedades africanas os rituais, ritos de passagem, mitos e festas são ambientes sagrados, que segundo a visão ocidental é o profano, representado nas festas populares de Salvador, onde o sagrado são as Igrejas e profano as ruas. O que na cosmovisão africana não se dicotomiza tudo é sagrado. O corpo é local de comunicação com Deus e a dança e os movimentos corporais são os meios. A terra, a natureza tudo que ela traduz contém energia, força vital que emana do divino.

A energia vital que é a forma de dar continuidade a vida através do homem, da mulher, da terra e de seus antepassados. É a energia que flui do sagrado, neste pensamento a sociedade existe por haver uma unidade. A morte compõe a vida por que por ela continua o ciclo da vida com os antepassados e a vida dos vivos. O morto continua vivendo em sua descendência por isto a valorização da procriação, a sexualidade, sensualidade e a fertilidade [...]

> Todo o compromisso social e religioso consiste em dar vida, manter a solidariedade e garantir a circulação da vida. A morte, portanto é um componente essencial do ciclo vital comunitário. A morte é o fim do existir como vivente, mas é o início do existente não vivente". (OLIVEIRA, *apud* ALTUNA, 2004. p.438.)

A morte é um rito de passagem. Mas como a entendemos na cosmovisão ocidental significa para o africano - não deixar nenhum descendente. A ancestralidade, garante a identidade e herança dos africanos. Os ancestrais são os heróis fundantes, os responsáveis pela formação de vários grupos humanos, asseguradores da herança cultural num encadeamento de identidades genealógicas.

A Terra e as mulheres são as grandes geradoras da vida, ambas têm a capacidade de fecundar para garantir a sobrevivência, papel fundamental no ciclo vital. É na terra que as adolescentes fazem seu ritual, seu rito de iniciação passagem da fase adolescente para a adulta. "Neste ritual a terra simboliza a vida do cadáver (jovem) no túmulo (morte) e no ventre materno

(vida) onde está em gestação o novo nascimento." (OLIVEIRA, 2004, p.119-121). Por isto a ligação do povo africano terra/natureza e a estima pela mulher/terra. A mulher é o mistério da fecundidade. A terra é símbolo de morte e vida. (*Ibid*).

O corpo, não é oposição ao espírito. Cada pessoa vive porque a outra vive e também para a solidariedade do outro, se colocando no lugar do outro. [...] o corpo deve criar e usar símbolos e sinais para poder comunicar as suas experiências [...] o rito é realizado no mundo visível como espaço para a manifestação do invisível através do corpo" *Ibid.* A divindade é vivida através do corpo. A noção de pessoa, só tem valor quando integrada na comunidade, a vida se garante pela sua ligação com a terra. Partilhar alimentos entre os grupos é sinal de solidariedade, isto pode ser percebido nas festas de religião de matriz africana e na Praça da Feirinha em Cajazeiras onde grande parte das pessoas se satisfaz no partilhar mesmo que pagando guloseimas, acarajés e a própria convivência comunitária naqueles momentos de entretenimento é o lazer partilhado todos os dias da semana.

A união do mundo, nesta concepção é da existência de um mundo visível e outro invisível que se relacionam em comunhão com o universo envolvido na força vital, que consequentemente tem resultado positivo com o sucesso na vida política, social e econômica, também graças a proteção dos antepassados. Isto tem fundamento em sua doutrina religiosa que define talvez todos os aspectos da vida. A religiosidade imbricada nos rituais, os mitos são importantes e intimamente ligados para manter a ética entre o grupo e o indivíduo pelo fato de a vida ser movida pela força vital, manifestando-se através do homem, mulher, fenômenos da natureza, o corpo, a terra, tudo isto formando uma unidade não deixando de ser momento de alegria e diversão onde se manifesta a arte, a música, a dança, a poesia a história a exaltação e respeito a natureza no sentido mais amplo. Neste caso os estudos de lazer como atividade realizável no tempo após terem sido realizadas as atividades cotidianas se dilui numa sociedade africana e por conseguinte em Salvador e Cajazeiras.

A interpretação do lazer apenas como diversão extrapola o senso comum quando traz latente a existência das linguagens artísticas, manuais, intelectuais, culturais, esportivas, cultural; a cidade como equipamento do lazer,

cultura erudita e popular... que segundo Mello (2005) tem multidisciplinaridades de ações lazer, mas não inclui a ressignificação da identidade africana no Brasil envolvendo a forma de fruição do lazer, dada a invisibilidade da cultura de base africana. Isso também podemos ver em outros autores a exemplo do que forma citados nesse texto. Mas Mello (2005) cogita a construção do lazer sob o paradigma dialético o que já era realizado desde sempre pelos afrodescendentes e africanos, visto que o pensamento africano é integrador.

Lazer e Construção de Identidade

Ao lazer é atribuída a função de através de sua prática emanar prazer no indivíduo, contudo esta atividade no século XIX, foi além, ao afirmar e construir a identidade dos afrodescendentes, principalmente pelo prazer de poder fazer algo sem fragmentação.

A coroação dos reis do congo[240] originou as Congadas, esta era estrategicamente utilizada para que o rei coroado conduzisse a irmandade. Na concepção dos portugueses, permitir essa atividade empoderava a pessoa que fosse o rei controlar os cativos fazendo-os aceitar a condição de escravizado. Pelo contrário, a Irmandade do Rosário dos Pretos além de outras atribuições se voltava para comprar alforrias, reunir os negros e para o entretenimento, seguindo regras próprias, era uma organização social e política. O consentimento para estas festividades e permissão para o lazer foi dado pelo Conde dos Arcos porque acreditou que os conflitos étnicos disseminados não raro pela colonização européia[241] se propagariam pela diáspora, a prática do lazer manteria a dispersão e antigas indisposições permaneceriam, inclusive entre os grupos africanos e crioulos. Inicialmente algumas manifestações

[240] Em 1742, na tentativa de converter a população do Congo os portugueses e seus missionários investiram na catolicização da população congolesa a partir das autoridades. Nesta tentativa introduzem os títulos oriundos de Portugal, aproveitando do espírito integrador do africano introduz a Coroação do Rei. Percebendo as verdadeiras intenções portuguesas com estas manifestações religiosas a resistência de Kimpa Vita cria o movimento antoniano. Por isto foi executada, queimada viva pelas autoridades portuguesas. M'BOKOLO, Elikia. África Negra: história e civilizações. Tradução de Alfredo Margarido. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2009. E VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Marina de Melo e Catolicização e Poder no tempo do Tráfico: reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, nº 6, 1998. Sette Letras.

[241] A invasão da África pelo europeu se aconteceu na época em que ocorriam as guerras de expansão territorial dentro do continente africano. Desta forma os franceses, britânicos e portugueses permaneciam ao lado dos vencidos, lhes oferecendo proteção. Firmando-se junto aos vencidos. A exemplo do Daomé, iniciaram uma onda de exploração, implantaram a discórdia até que o grupo de vencidos percebeu o único interesse dos franceses - o tráfico de africanos e as riquezas do seu território. A Iorubalandia Daomeana," in **Daomé e o mundo atlântico**, SEPHIS/CEAO, 2001, p. 19-36.

festivas eram realizados por etnia, mas no decorrer do tempo esta forma de diversão foi tomando outra dimensão, a da resistência. A Irmandade da Boa Morte utilizou a Assunção de Maria para aliar a sua concepção de morte/vida e ancestralidade como princípio dinâmico.

Outra concessão foi a permissão para os africanos e crioulos formarem famílias; oferecimento de pequenos lotes de terra e as promessas de alforria após a morte do senhor para garantir a obediência do escravizado. Estas outorgas foram insuficientes na contenção dos ânimos dos africanos, afro-brasileiros, forros, libertos e livres porque todas as alternativas esses não se sujeitaram por perceberem as barreiras impostas pela sociedade para evitar a ascensão de todos os negros no Brasil.

Concomitante a capoeiragem e o samba de roda foram elementos presentes nas práticas de lazer que mantiveram a identidade do povo negro. A capoeira entretia e facilitava a fuga para os quilombos em busca de lazer e abrigo. Tais atividades e locais de fruição nos oferece pistas para identificar traços de africanidade permanentes na comunidade de Cajazeiras no que toca ao *modus vivendi,* observa-se que o lazer se evidencia, como afirma alguns teóricos por ser fruído através das (os) atividades/interesses: físicas, manuais, intelectuais, artísticas, associativas, psíquicas e turísticas de acordo com (CAMARGO, 2003, p. 20-29; MELO; JÚNIOR, 2003, p. 75-90; ANDRADE, 2001, p. 97-98), mas a história mostra a o lazer como forma de resistência e construção de identidade. Assim como o candomblé que solidariza os negros oferecendo ao público sua culinária específica dividindo o alimento com o outro.

O interesse artístico desponta através da cultura de massa, direcionado para a música, é objeto de controle da indústria cultural que não democratiza a escolha de tais atividades veiculando o que lhe convém. Segundo (MATOS, p. 71. 1993) é “opostos à obra do pensamento (...) que em seu acúmulo acrítico, nos impede de imaginar”. “Eles tudo transforma em entretenimento” e em seu próprio benefício, exemplifico a Igreja Católica quando se apropria das atividades, ditas por ela pagã, justifica o cristianismo reduzindo-as a festas religiosas introduzindo-as nos seus calendários litúrgicos, objetivando catequizar e docilizar os índios e negros escravizados, na busca de uma submissão permanente tangível a aceitação da condição de escravo. Mas

os negros revertem esta intencionalidade católica no Batismo, no *malungo* "aquele ou aquela que veio junto", "parente" [242]; nas irmandades, na música, na arte, na religião de matriz africana, estes locais de entretenimento também gestavam a organização das revoluções, levantes e fugas para os quilombos[243], representando a gênese da resistência afrodescendente e africana no Brasil e construção da africanidade do povo baiano, nestes locais havia a reconstrução aproximada do *modus vivendi* africano.

Quilombos sua origem e resistência no Brasil e na América Latina

Cajazeiras é uma comunidade que abrigou um quilombo. Vale a pena ressaltar brevemente a origem dos quilombos desde a África como uma organização militar, e sua proliferação na América Latina como espaço de recriação de um território com cosmovisão africana para podermos fazer a comparação da existência da permanência das práticas de lazer com legado quilombola.

A escravidão e o tráfico criminoso de africanos, atividade árabe desde o século IX d.C. impôs a inferioridade dos africanos (Morre, 2008), onde questões religiosas islâmica e posteriormente católica imperaram (MOORE, 2007). Foi disseminado o racismo científico elaborado nas escolas racistas desde o século XIX, com suporte no proto-racismo greco-romano. Estas afirmativas postulavam o paganismo nas práticas religiosas africanas, a agrafia e apontava a incapacidade dos africanos construírem história e se organizarem. Os quilombos contrariam esta assertiva, porque foram

[242] No Brasil, o *malungo* representou um laço de parentesco criado pelos negros e negras no resgate de sua identidade e reconstituição de família perdida no tráfico criminoso. Podemos ler mais na obra de SOUSA JR, Vilson Caetano de. **As Religiões de Matrizes Africanas no Brasil**. In **Nossas Raízes Africanas**. SOUZA JR, Vilson Caetano (Org.). São Paulo: Atabaque, 2004. Pág. 125.

[243] Textos alusivos a estes fatos podem ser lidos em RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. 8ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2004. Capítulo 2, pág. 52-117. **SOARES,** Afonso Maria Ligorio e SANTOS, Mª da Conceição. **Das Lutas Contra a Escravidão** Págs**.** 89-108**.** In **Nossas Raízes Africanas.** SOUZA JR, Vilson Caetano (Org.). São Paulo: Atabaque, 2004 e SOUZA, Penha Edleuza e SOUZA, Bárbara Oliveira. **Espaços de Resistência: Quilombos, Irmandades, terreiros e outras estratégias de resistência do povo negro**.Págs 71-75. In **História e Cultura Afro-Brasileira na Escola.** MEDEIROS Cléia e EGHRARI, Iradj (Coord.). Brasília: Agere Cooperação em Advocacy, 2008.

organizações militares, sociais, políticas, econômicas, culturais e religiosas. Nos quilombos existiram igrejas. Os africanos já tinham contato com os católicos e mulçumanos desde que estabeleciam relações comerciais. Os africanos(as) por sua vez, incorporaram o que lhes interessava do catolicismo e do islamismo à sua prática religiosa tradicional. A assunção de Maria aos céus não se assemelhar à morte, mas à ancestralidade.

A definição antropológica da Associação Brasileira de Antropologia, de 1994 é a seguinte: quilombo, toda comunidade negra rural que agrupe descendentes de escravos vivendo de cultura de subsistência e onde as manifestações culturais tem forte vínculo com o passado (BARRETO 2007, p.90). Mas, o governo português (1740) pelo Conselho Ultramarino definiu quilombo como "toda organização de negros fugidos que passam de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles" (MOURA, 1987, p.16). Era o temor português aos africanos e seus descendentes reunidos, em todo o Brasil e na América Latina pela sua capacidade de crescer e sobreviver em lugares inóspitos. Por isso, em 1864 Duque de Caxias envia metade da população afrodescendentes ao extermínio para a guerra do Paraguai, além prevenir o governo brasileiro quanto a capacidade de organização dos negros, principalmente por serem a maioria no país.

A palavra quilombo se origina do Banto *Kilombo*[244] nos território de Angola e Zaire, dos povos lunda, ovimbundo, kongo, imbangala e jagas, constituído de uma organização sócio-política-militar pré-existente nestes territórios. No Brasil estes povoamentos/organizações se instalaram em todo o país a partir do tráfico negreiro. Acredita-se que dos africanos traficados para o Brasil, alguns eram componentes deste grupo (MUNANGA, 1996). O prefixo *Ki*

[244] De acordo com as pesquisas de Yeda Pessoa de Castro, foi relatado nas aulas do curso de línguas africanas na UNEB 2010.1. O tronco linguísticos no qual o português tem origem é o banto, de um destes troncos linguísticos o aumentativo e diminutivo acontecem no prefixo. Exemplifiquemos a palavra ***Kilombo*** onde o seu prefixo ***Ki*** significa grande, e **lombo** povoamento, desta forma podemos ver que ***kilombo*** se define como grande povoamento no que difere totalmente da definição do governo português no Conselho Ultramarino. Percebemos então que o significado desta palavra recebeu o conceito determinado pelos interesses discriminatórios e judicial da época onde estas populações foram colocadas na marginalidade. ***Kizomba*** é grande festa, ou seja festança. No diminutivo a sílaba ***Ka*** representa o diminutivo, vejamos ***kalunga***, é o mesmo que miniatura em Pernambuco e ***Kafofo,*** quartinho**.**

é aumentativo, e *lombo*, povoamento, logo a palavra *kilombo* na língua banto significa grande povoamento.

As populações e culturas se tocam nos quilombos/*kilombos* quanto à agricultura e cuidado com a terra, pecuária, organização social, tecnologias desenvolvidas, a matrilinearidade, os casamentos, o significado das aldeias com suas linhagens e chefaturas. A religião e o culto aos ancestrais, os mitos fundadores, a hierarquia, os ancestrais divinizados, a resistência, visto que segundo Munanga (1996) e Nascimento (2008) nos séculos XVI e XVII os *kilombos* angolanos e o de Palmares enfrentavam a colonização portuguesa. A exemplo dos jaga no Congo enfrentaram os invasores portugueses.

A equivalência linguística e pertencimento são dignos de nota. O *kilombo* congo-angolês continham organizações sociais, culturais, religiosas e militares, além de incorporarem pessoas que assumissem a identidade jaga, que passava por um ritual de iniciação para se tornarem um jaga. Os quilombos brasileiros incorporavam não só africanos e seus descendentes, brancos e índios empobrecidos. Dessa forma se justifica o medo branco pela constituição da rede solidária e coletiva herdada do africano, por ser um contraponto à sociedade privada e aos grandes latifúndios.

Na América tinham outra denominação: *cimarrones* em algumas partes da América espanhola; *palenques* em Cuba (1677, 1785 e 1793) e Colômbia (1600). *Maroons*, Jamaica (1685) e Suriname (1685 com a fuga do fundador). *Marrons* no Haiti (1665, independente em 1804). *Cumbes*, na Venezuela (1552, 1762, 1763) (CARVALHO, 1996). Quilombos e mocambos no Brasil (1600) (MOURA, 1987). Nestas estavam presentes as manifestações religiosas e lúdicas; a música e a dança. Os cantos entoados rememoravam os líderes e heróis combatentes, isto nos quilombos não brasileiros. No Brasil, Zumbi dos Palmares foi reconhecido como líder negro na década de 30 pelo movimento negro e inscrito no “Livro dos Heróis da Pátria” no governo de Fernando Henrique Cardoso, pela lei 9.315/96.

Os quilombos no Brasil co-existem com o tráfico transatlântico, a escravidão e permanecem no pós-abolição. Atualmente denominado território remanescente de quilombos, de acordo com o decreto 4887/2003 possibilita posse de terra a população que se auto-identifique remanescente de quilombos. No Brasil contam 1342 comunidades certificadas, segundo a

Fundação Cultural Palmares o número de comunidades excede a quantidade de certidões porque, num mesmo certificado pode existir mais de uma comunidade. Desde o ano 2004 ocorre a certificação e titulação de terras cedida pela Fundação Cultural Palmares. No Estado da Bahia existem 380 comunidades com esse *status* até o ano de 2011[245]. Nesses territórios permanecem a herança de base africana.

A persistência dos quilombos refletida nos quilombos urbanos se define não pelas características dos primeiros quilombos, mas pela capacidade de enfrentar os desafios contemporâneos e o permanente racismo antinegro. Cajazeiras se configura como um quilombo urbano por convergir em reivindicações irmanadas na coletividade e solidariedade. Consolida-se nos movimentos sociais por dignidade e estrutura básica para sobrevivência de sua população. Aí se mantém um forte comércio local, lazer, 53 terreiros de candomblés, as atividades de lazer assemelhadas às dos centros culturais centrais de Salvador, frente a todas as dificuldades da população afrodescendente, hoje possui um cartão de crédito próprio. Dessa forma buscam soluções e formas de inserção social, por fazerem parte de um território marginalizado dos investimentos urbanos (CARRIL, p. 168). Para Nascimento (2009, p. 203) o quilombismo é toda a forma de resistência, estratégias do povo afro-brasileiro, denota a resistência material e imaterial sendo o complexo de significações e a *práxis* da resistência do povo afro-brasileiro, que são os quilombos, as irmandades, a cultura. Os quais são elementos constitutivos do lazer e imbricados na vida de Cajazeiras construindo identidade e configurando-se como uma pedagogia do enfrentamento ao racismo antinegro.

Quilombos da Bahia

O Brasil é um país de remanescente de quilombo. Os quilombos urbanos se solidarizam nos sinais de desigualdade, racismos institucional, de consumo e antinegro. Suas atividades são variadas e guardam legado de base africana. Vemos nestas comunidades a presença do batuque, do pagode soteropolitano. As conversas cotidianas, encontro na praça da feirinha, atividades na Escola Estadual Ana Bernardes, o time de futebol feminino, o

[245] Dados disponíveis em:< http://www.palmares.gov.br/?page_id=88>. Acesso em: 27 set. 2011.

baba de baralho, e os eventos evangélicos na Praça da Rótula da X englobam as atividades entretenedoras mesmo nos dias que não são “específicos” para o lazer, como de *práxis* os sábados, domingos e feriados como afirmam os teóricos quando determinam o lazer apenas no tempo livre depois das obrigações diárias.

Nos quilombos da Bahia, Olavo (2005) as atividade são relacionadas à saúde, trabalho, musicalidade, religiosidade, identidade, memória e oralidade. As atividades de lazer que têm na música e na dança a sua prática fundamental como elemento socializador. As músicas trazem a performance, os samba de estilos diferentes e a teatralidade refletem o cotidiano. Encontramos a Chula, São Gonçalo (Laje dos Negros), Cantiga da Varanda (Jatimane), Ladainha de Santa Luzia (Cinzento), Bendengó (Barra), a Folia do Garimpo da Lacraia (Serra do Queimadão), Samba de Lata (Tijuaçu), Samba Véi (Barrinha de Conceição), Bendito em Latim (Sacutiaba), Dança do Barquinho (Mangal) segundo o documentário de Olavo (2005), nesta atividade é interessante notar a participação de adultos, idosos, adolescentes e crianças no mesmo ambiente preservando o respeito mútuo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comunidade de Cajazeiras criou uma identidade própria devido às condições que lhes forma impostas pela exclusão social que sofre as cidades do Brasil em busca de modernização. Reúne características lhe identifica como um quilombo urbano, o que não ocorre pelo fato de ainda não se perceberem como tal. Para isso seria necessário que defendessem para si algumas características básicas como: se reconhecer afrodescendente, ocupar uma localidade com características de consumo, educação, saúde, modo de vida precários que a obrigou a buscar formas próprias de sobrevivência. A solidarização deveria se configurar pela recuperação da auto-estima por causa da marginalização em que está expostas e a situação de escassez e luta pelos direitos iguais. Quanto à permanência quilombola na comunidade de Cajazeiras existe no que toca as atividades expostas no texto e permanência do sentimento de solidarizarização e prática da coletividade na pracinha da

feirinha, bares, e espaço cultural. Contudo, é possível perceber que se volta também para o consumo veiculado pela mídia, que organiza e promove necessidades a serem satisfeitas pelas pessoas que são induzidas a se incluírem no grupo que participam dos espaços de shows da grande Salvador, a exemplo do Espaço Fazendinha do Tio Guga, desta forma inclui-se sem perder sua diversidade natural inerente a essa população sem se homogeneizar.

Apresenta dessa forma a pedagogia do enfrentamento por que a população afrodescendente independente de onde esteja carrega a ancestralidade. Ainda em meio ao consumismo mantém comportamentos e valores afroquilombola sem perder o espírito solidário, coletivo, alegre e festivo.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE. José Vicente de. **Lazer: princípios, tipos e formas na vida e no trabalho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BARRETO, Jonatas Nunes. A Política Habitacional do Governo Brasileiro em Relação as Comunidades Remanescentes de Quilombo: o caso da comunidade Kalunga. In. **Espaço Urbano e Afrodescendência: estudos da espacialidade negra urbana para o debate das políticas públicas**. Fortaleza: Edições UFC 2007.

BOFF, Leonardo. **Reciprocidade ou Morte**. Disponível em: http://www.adital.com.br/site/noticia.asp?lang=PTcod=39285. Este faz uma reflexão do quão ignoto é o homem em sua ganância a ponto de não mais perceber a Terra como nosso ambiente natural. Acesso em jul.2009.

CAMARGO, Luiz Otavio Lima. **O que é lazer**. 3. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. O **Quilombo do Rio das Rãs: história, tradições, lutas**. Salvador: EDUFBA. 1996.

CARRIL. Lourdes de Fátima Bezerra. **Quilombo, Território e Geografia**. Agrária. São Paulo Nº 3, pp. 156-171, 2006.

CUNHA Jr, Henrique. Afrodescendência e Espaço Urbano. In CUNHA Jr, Henrique; RAMOS, Maria Estela Rocha (Org.) **Espaço Urbano e Afrodescendência: estudos da especialidade negra para o debate das**

políticas públicas. Coleção Diálogos Intempestivos. Fortaleza: Edições UFC, 2007.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e Cultura Popular**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GOODY, Jack. **O Roubo da História: como os europeus se apropriaram das idéias e invenções do Oriente.** Tradução de SILVA. Luiz Sérgio D. São Paulo: Editora Contexto. 2008.

MATOS. Olgária C. T. **A Escola de Frankfourt**: luzes e sombras do iluminismo. 1. ed. São Paulo: Moderna, 1993. (Coleção Logos).
MELO, Victor Andrade de e JÚNIOR, Edmundo de Drumond Alves. **Introdução ao Lazer**. Barueri: Manole. 2003.

MOORE, Carlos. **A África no Cotidiano Político: que tipo de cooperação**. In **A África que Incomoda: sobre a polemização do legado africano no cotidiano brasileiro.** Belo horizonte. Nandyala. (Coleção Repensando a África Volume I), 2008.

MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade**. Novas Bases Epistemológicas para Entender o Racismo. Belo horizonte: Mazza Edições, 2007.

MOURA. Clóvis; **Os quilombos e a rebelião negra.** São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Tudo é História)

MUNANGA, Kabengele. **Origem e Histórico do Quilombo na África.** Revista da USP, São Paulo (28), pág. 56-63. Dezembro/Fevereiro. 95/96.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: LARKIN, Elisa. (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.** SANKOFA 4 Matrizes Africanas da Cultura Brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 197-218.

OLAVO, Antonio. Filme **Documentário Quilombos da Bahia**. Portifolium Laboratório de Imagens. Salvador: 2005.OLAVO, Antonio. **Quilombos da Bahia.** Manual Pedagógico. Portifolium Laboratório de Imagens. Salvador: 2005. 1:37:33.

OLIVEIRA, Irene Dias. **Das Culturs Tradicionais Africanas**. In SOUZA JR, Vilson Caetano (Org.) **Nossas Raízes Africanas.** São Paulo: Atabaque, 2004. p. 117-140.

OUSMANE Sembène. **Ceddo**. Fime Reew. Dacar: 1977. 120 minutos.

PASSOS, Walter. **Bahia Terra de Quilombos**. Bahia: 1ª Edição. 1996. Disponível em: < http://afrobrasileira.multiply.com/journal/item/13>. Acesso em: 15 jan 2009.

RODRIGUES, Nina. Os Africanos no Brasil. **Os Africanos no Brasil**. 8ª Edição. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Quilombos no Brasil**. Disponível em: <http://www.smec.salvador.ba.gov.br/documentos/quilombos-no-brasil.pdf>. Acesso em: 28 Jun. 2009.

SALVADOR. **Mapeamento dos Terreiros**. Bahia: EDUFBA. 2009.

THORNTON, John. **A África e os Africanos: na formação do mundo atlântico 1400-1800**. Tradução de Mary Del Priore. 3ª Edição. São Paulo: Campus/Elsevier. 2003.

CIDADANIA E IDENTIDADES NEGRAS NAS ESCOLAS: OS CONTEÚDOS DE HISTÓRIA, CULTURA AFROBRASILEIRA E AFRICANA NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES (AS) NO MUNICÍPIO DE ALAGOA GRANDE-PB

Ruth Maria Franco da Silva (UEPB/CH/DGH/NEAB-I)

Orientador: Dr.Waldeci Ferreira Chagas
(UEPB/CH/DGH/NEAB-Í)

Resumo

O presente trabalho tem como principal objetivo fazer uma análise da formação de professores (as) no curso: Cidadania e identidades negras realizada no município de Alagoa Grande – PB. O intuito é buscar perceber as principais contribuições desse curso para a implementação da lei 10.639/03 e da Educação das relações etnicorraciais e dos conteúdos de história e cultura afrobrasileira e africana no currículo e no cotidiano das escolas da rede de educação básica. O curso também teve como propósito contribuir com o rompimento da perspectiva homogênea e etnocêntrica de história ainda presente nos currículos de história. Neste sentido o curso de formação docente forneceu elementos que possibilitaram aos alunos (as) e professores (as) negros (as) a se perceberem enquanto construtores de saberes e formadores da sociedade brasileira. Portanto, tal formação veio contribuir para formar profissionais conscientes de que são responsáveis tanto pelo respeito a pluralidade na sala de aula quanto pela desconstrução do preconceito racial no cotidiano da escola.

Palavras-chave: Formação de professores (as), Educação etnicorracial, cultura afrobrasileira e africana.

Considerações Iniciais

> Enquanto o negro brasileiro não tiver acesso ao conhecimento da história de si próprio, a escravidão cultural se manterá no país (REIS, 1993, p.189)

A inclusão dos conteúdos da História da África, da Cultura Africana e Afrobrasileira na educação básica [246] de ensino não é uma discussão recente, visto que está prevista por lei desde o ano de 2003, conforme a determinação da Lei Federal 10.639/003. De acordo com essa leia as escolas da rede pública

[246]Compreendemos por educação básica o período de escolarização composto pelos seguintes níveis de ensino: ensino fundamental inicial (do 1° ao 5° ano) fundamental segunda fase (do 6° ao 9° ano) e ensino médio (1° ao 3° ano) e EJA. Dessa forma a proposta desse curso é alcançar professores (as) que atuam nos diversos níveis de ensino no município de Alagoa Grande-PB.

e privadas de ensino estão obrigadas a inserir nos currículos do ensino fundamental e médio os conteúdos pertinentes a História e Cultura Africana e Afrobrasileira. Para tanto essa exigência massificou a discussão sobre essa temática e se colocou como um desafio para os professores (as) e gestores (as) escolar, uma vez que todos devem estar mais atentos (as) não só ao material escolar didático, mas também com a inclusão de tal conteúdo. Onde não basta simplesmente fazer referencia ao continente africano e a cultura afrobrasileira, mas também estarem atentos (as) com a forma que estão sendo abordados os conteúdos trabalhados.

Neste sentido faz-se necessário aos professores (as), gestores (as) e a equipe pedagógica a releitura de suas praticas de ensino, numa perspectiva de que possam contemplar no seu fazer cotidiano na escola a temática africana e afrobrasileira de forma positiva, proporcionando aos alunos negros (as) e não negros a idéia de que a África tem história assim como os homens e as mulheres negros (as) no Brasil, rompendo assim com as imagens construídas historicamente no decorrer dos anos de que o continente africano não tem história e por conseqüência os afrobrasileiros também não.

Ainda é necessário que o professor (a) atente para essas e outras questões de modo que possa contribuir de forma eficaz com os (as) alunos (as) negros (as), pardos (as) e brancos (as) visto que estes ainda estão desenvolvendo suas concepções acerca do mundo da sua identidade e do lugar social a que pertencem.

Dessa forma professores (as) contribuem com a não reprodução da idéia de inferioridade da África, dos africanos e afrobrasileiros. Ao trabalhar com a temática cultura afrobrasileira professores (as) devem atentar para não reproduzir a idéia de inferioridade da África, dos africanos e dos negros brasileiros. (CHAGAS, 2008, p.10)

Desta feita, consideramos, que só através do conhecimento da história da África e do negro brasileiro é que poderemos desconstruir a ideologia que desumaniza e desqualifica os outros, o plural, o diverso contribui dessa forma para o processo de reconstrução da identidade etnicorracial e auto estima dos afrobrasileiros. Sendo este um dos passos preconizadores e fundamentais para a aquisição dos direitos da cidadania. (SILVA, 2005, p.33) De acordo com Fernandes:

> (...) somente através do conhecimento da história da África e do negro é que se poderá contribuir para se desfazer os preconceitos e estereótipos ligados ao seguimento afrobrasileiro, alem de contribuir para o resgate da auto-estima de milhares de crianças e jovens que se vêem marginalizado por uma escola de padrões eurocêntricos, que nega a pluralidade étnico-cultural de nossa formação. (FERNANDES, 2005; p. 382)

Nessa perspectiva só a partir da implementação da Lei 10.639/003 e da conscientização dos (as) docentes para o fato de que é a partir da ação destes em sala de aula e também da escola que a história da África e dos negros (as) brasileiros (as) se fará presente no contexto escolar, e dessa maneira contribuirá com a desconstrução do racismo e do preconceito. Segundo Fernandes é papel da instituição escolar:

> (...) o combate ao preconceito e a discriminação porque participa na formulação de atitudes e valores essenciais a formação da cidadania de nossos educandos (FERNANDES, 2005, p.381).

Após sete anos da obrigatoriedade da lei 10.639/003 é necessário que professores (as) estejam aptos a trabalhar essa temática em sala de aula, para tanto é gritante a necessidade de cursos que capacitem esses docentes. Através das formações os profissionais da educação eles se habilitam a promover de forma multiplicadora e igualitária ações voltadas para a promoção da igualdade etnicorracial. Promovendo ações na escola que levem os alunos (as) a questionarem e compreenderem as diversas pratica culturais vivenciadas no Brasil. Essas ações podem ser palestras, oficinas de dança, música e teatro, capoeira, ciclos de leitura, de debates, entre outras atividades que possibilitam aos alunos (as), bem como professores (as) perceberem-se enquanto pertencentes à cultura afrobrasileira e que tal cultura não esta distante da escola, mesmo que não esteja no currículo escolar.

Portanto é inadmissível que as escolas públicas e privadas de ensino ainda não tenham inserido em seus currículos de forma eficaz a cultura afrobrasileira e africana. Quando não contempla de forma adequada a diversidade e a pluralidade presentes no contexto escolar implica em continuar compactuando com a imagem distorcida sobre o continente africano, os africanos e afrobrasileiros. Por isso, é necessário que os currículos escolares tragam essa cultura, numa perspectiva de ensino, de modo que os alunos (as) sejam levados a questionar e problematizar a importância da África, dos africanos para a humanidade, bem como a vital relevância dos negros (as) no processo sócio-cultural e econômico da formação da sociedade brasileira.

Logo, é indispensável à inserção da história da África e do negro brasileiro nas escolas. Através da conscientização dos (as) docentes de que são responsáveis pela construção, reprodução dos conhecimentos e dos sujeitos sociais é que as imagens deturpadas do negro serão superadas.

Reproduzir as imagens negativas em sala de aula contribui para que os meninos e meninas negras não se sintam pertencentes a esta cultura por não encontrarem referenciais positivos em sala de aula. Por tanto, só a partir da implementação da lei 10.639/003 e da sensibilização dos professores (as) para o fato de que é a partir da escola e da ação deles (as) enquanto que tais praticas poderão ser modificadas e assim serão superadas a reprodução de arquétipos e estereótipos negativo sobre a cultura afrobrasileira e africana nos espaços escolares. Nesta perspectiva,

> (...) a inserção da diversidade étnica e racial no currículo e na sala de aula, o que incide na inclusão da história da África, história do negro (a) e cultura afrobrasileira são conteúdos indispensáveis a compreensão da formação da sociedade brasileira (CHAGAS, 2008, p.12).

Consideramos ser indispensável à escola, aos professores (as), aos gestores (as) e a equipe pedagógica que ao abordarem a cultura afrobrasileira e africana o façam numa perspectiva de rompimento com a metodologia mecanicista, pontualista, simplista e eurocêntrica de ensino, presente nos

currículos escolar que ainda traz os negros (as) de forma exótica, folclórica apenas em dias comemorativos como: o dia 13 de maio (libertação dos Escravos), 20 de novembro (Semana da Consciência Negra) e na Semana do Folclore Brasileiro (onde o negro é retratado através das comidas típicas e da literatura principalmente dos clássicos, como Monteiro Lobato). Essas ações contribuem com a perspectiva de que os negros (as) não fazem parte da História do Brasil, pois só aparecem na escola apenas em dias festivos. Tal fato é preocupante visto que implica no sentimento de não pertencimento dos alunos (as) negros (as) e não negros. Isso reforça eles a não se verem pertencentes a essa cultura, por não encontrarem referenciais afirmativos sobre ela no cotidiano escolar, alem de serem vitimas constantes da discriminação na escola. Dessa maneira a escola contribui ao legitimar uma perspectiva eurocentrica de ensino com a não permanência dos meninos e meninas negros (as) na escola. Como nos afirma Cavalheiro:

> Nos últimos anos, alguns estudos têm demonstrado que o acesso e a permanência bem sucedida na escola variam de acordo com a raça/etnia da população. Ao analisamos as trajetórias escolares dos/as alunos/as negros/as, as pesquisas revelam que essas se apresentam bem mais acidentais do que os percorridos pelos alunos/as brancos/as. Os índices de reprovação nas instituições publicas também demonstram que há uma estreita relação entre a educação e as desigualdades raciais na sociedade brasileira (CAVALHEIRO, 2001, p.85).

Conforme afirmamos anteriormente para que aconteça a desconstrução do preconceito e do racismo na escola é necessário que haja mudanças tanto na pratica de ensino dos docentes que precisam estar aptos, solidários e comprometidos com a promoção da igualdade etnicorracial na sala de aula e com a implementação da história da África, da cultura afrobrasileira e africana e enfrente o racismo. Para tanto, professores (as) devem estar munidos de referencias teóricos e metodológicos, o que se adquirem nos cursos de formação docente voltados para a temática africana e afrobrasileira. Também é importante que encontrem suporte na equipe pedagógica e na

gestão escolar e juntos possam construir gradativamente, e cotidianamente uma escola mais justa, inclusiva, igualitária e democrática.

No entanto, uma das grandes problemáticas do sistema educacional brasileiro é a formação dos professores (as) para se trabalhar a história da África, da Cultura afrobrasileira e africana na escola, visto que a maioria de professores (as) que atua na educação básica, principalmente os das series iniciais não têm formação superior, e por isso, não se sentem habilitados a trabalhar na sala de aula com essa temática.

Todavia, a grande questão na não efetivação da história da África e cultura afrobrasileira na escola da educação básica é o fato de os estados, e municípios brasileiros através das suas respectivas secretarias de educação não terem dado a devida atenção a lei 10.639/003 que obriga as escolas a implementarem tais conteúdos. Falta formação de professores (as), e estas instituições pouco ou nada têm feito para resolver esta questão.

Frente a essas questões nesse trabalho trazemos algumas considerações acerca do curso Cidadania e Identidades Negras nas Escolas: os conteúdos de História Cultura Afrobrasileira e africana na sala de aula, que desde 2010 está sendo realizado com professores (as) da rede pública municipal no município de Alagoa Grande no estado da Paraíba. O intuito é possibilitar novos olhares e abordagens sobre a cultura afrobrasileira e africana na formação docente e contribuir com a implementação da Lei 10.639/003 na rede pública municipal de ensino deste município a fim de promover a igualdade racial e a desconstrução do preconceito e do racismo ainda presentes nos espaços escolares.

Cidadania e Identidades Negras na Formação Docente

O Curso de extensão Cidadania e Identidades Negras nas Escolas: os conteúdos de história cultura afro-brasileira e africana na sala de aula fruto de uma iniciativa e parceria do Departamento de Geo-História da UEPB, Campus

de Guarabira, da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Alagoa Grande-PB e do Fórum da Diversidade Etnicorracial da Paraíba. Conta também com a colaboração dos Departamentos de Letras e Educação (CH) e História (CEDUC) e dos Movimentos Sociais Negros.

Através desse Curso de Formação docente a UEPB[247], vem cumprir o seu papel social conforme determina o Plano Nacional das Diretrizes Curriculares para a Educação das Relações Etnicorraciais e o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana que é,

> (...) fomentar o apoio técnico para a formação de professores (as) e outros (as) profissionais de ensino que atuam na escola na educação básica, considerando todos os níveis e modalidades de ensino, para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. (2009, p.53)

Tendo como principal objetivo a formação dos professores (as), da equipe pedagógica e dos gestores da rede municipal de ensino na perspectiva de contribuir com a melhoria de ensino na escola e também com a implementação de praticas educativas que promovam a igualdade racial e o respeito, a valorização das mais diversas manifestações culturais afrobrasileiras e africanas, de gênero e sexualidade presentes em sala de aula e que precisam ser reconhecidas e valorizadas.

Nessa perspectiva o curso de extensão Cidadania e Identidades Negras, vem a contribuir com a formação dos (as) professores (as) e na construção de novos olhares e percepções acerca da temática africana. O curso está organizado em quatro módulos cada qual com uma carga horária de 32 h/ aulas somando no total uma carga horária de 128 h/ aulas.

Cada respectivo módulo é composto pelas seguintes temáticas: 1) História da África e das populações negras no Brasil, aborda questões relacionadas ao continente africano antes e depois do contato com os europeus através das seguintes temáticas: a cosmovisão africana, a África antes do contato com os europeus; a África frente ao mundo moderno; a inserção do africano no Brasil. 2) Culturas afrobrasileiras, este modulo trabalha

[247] UEPB-Universidade Estadual da Paraíba desde o ano de 1999 inseriu no Curso de História de forma obrigatória a disciplina História da África.

com os professores (as) a diversidade cultural afrobrasileira através da presença africana no Brasil, a negação e afirmação da cultura afrobrasileira; a cultura negra no espaço urbano e rural. 3) Literaturas africanase afrobrasileira trouxe as possibilidades de os professores(as) inserirem no cotidiano escolar, elementos da literatura negra evidenciando a potencialidade dos intelectuais negros e a importância deste para a produção literária do Brasil, além de positivá-los mostrando por outra ótica que não a do trabalho braçal como comumente é retratada nos materiais didáticos e na mídia, mostrando que a população negra tem saber e que precisamos respeitar e valorizar através dos seguintes eixos temáticos: imagem do negro na literatura brasileira; a literatura e suas peripécias sobre as pessoas negras; os contos africanos, fonte de estudo sobre a África. 4) Religião e Religiosidade afrobrasileira possibilitou aos professores (as) compreender as diversas formas de expressões religiosas negras de forma que eles possam percebê-las e inserí-las na escola através dos seguintes motes: a natureza e religiosidade dos (as) africanos; as vivencias religiosas no Brasil; o preconceito contra os cultos afrobrasileiros.

No decorrer do curso os (as) professores (as) partilharam os conhecimentos adquiridos em oficinas realizadas por eles (as) e ligadas a cada eixo temático que instigara a construção de novas abordagens e materiais pedagógicos que possibilitaram outras imagens sobre a história da África da Cultura africana e afrobrasileira.

O curso também contribui para que os (as) docentes se sensibilizem no sentido de que possam percebe-se professores (as), gestores (as) e alunos (as) enquanto agentes ativos no processo de desconstrução do preconceito racial no cotidiano da sala de aula.

No decorrer do curso os (as) professores (as) percebem o quanto é importante estarem atentos para a forma como abordam a diversidade no seu dia-a- dia assim como a inserção da temática afrobrasileira na escola. Nesse sentido, a formação torna-se um dos primeiros passos a caminho da desconstrução do preconceito. Segundo nos evidencia Conceição e Souza:

> É indiscutível que os currículos devam refletir as contribuições dos diversos grupos étnicos para a formação da nação e cultura brasileira. Omitir essas contribuições ou não reconhecê-

> las em sua totalidade é uma forma de discriminá-las (CONCEIÇÃO & SOUZA, p. 06).

Portanto a Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) ao contribuir com a formação dos professores (as) de Alagoa Grande também estabelece o dialogo entre o espaço acadêmico e a sociedade contribuindo para a formação de indivíduos autônomos e capazes de dialogar, conviver com as “diferenças' e com a diversidade etnicorracial que são uma das principais características de nossa sociedade, estando fortemente presente no cotidiano escolar, mas nem sempre presente no currículo escolar, sendo inadmissível a sua ausência. Ao contribuir com a implementação da educação das relações etnicorraciais no município de Alagoa Grande, esta instituição acadêmica não faz nenhuma benesse, concessão ou esta tendo uma atitude bondosa, visto que esta cumprindo, como falamos anteriormente o seu papel perante a sociedade brasileira, assim como esta cumprindo as determinações previstas na lei 10.639/003. Entretanto trata-se de uma iniciativa valida visto que possibilitara aos professores (as) novas abordagens teóricas e metodológicas para o ensino da temática afrobrasileira em sala de aula.

Em cada módulo contamos com a presença de pessoas negras integrantes ou não dos Movimentos Sociais Negros, mas detentoras de um saber raro construído cotidianamente ao longo dos anos através de suas vivencias e experiências sejam elas das comunidades tradicionais de terreiro, das comunidades tradicionais remanescentes quilombolas, da capoeira, dos grupos tradicionais de cultura, Todos (as) foram convidados (as) a partilhar o seu saber com a formação docente no intuito de que estes (as) possam perceber que os saberes múltiplos perpassam os murros, as barreiras muitas vezes impostas pela escola, logo não poderemos ignorá-los.

Nesse sentido o curso de formação para os professores (as) na rede municipal de ensino do município de Alagoa Grande, mesmo estando em andamento haja vista que a sua segunda fase se iniciara proporcionou mudanças entre docentes, pois em diversos momentos vários professores (as) evidenciaram o quanto eram preconceituosos com a cultura africana e afrobrasileira, principalmente no que tange as religiões e religiosidades afrobrasileiras que na maioria das vezes não era vista como religião ou

religiosidade, mas como praticas de seitas demoníacas e malignas. Dessa maneira essa formação docente intitulada de Cidadania e Identidades Negras nas Escolas: os conteúdos de história da África, Cultura afrobrasileira e africana na escola contribuíram com os professores (as), gestores (as) e a equipe pedagógica na desconstrução das "verdades" existentes na sociedade brasileira sobre os (as) negros (as), a África e a cultura afrobrasileira, de modo a tornar a sala de aula e a escola espaços pluricultural, portanto, de inclusão. O curso também contribuiu para que os (as) professores (as) reconheçam os (as) negros (as) como sujeitos da sua própria história, e aprendam a respeitar suas formas de pensar, conceber a realidade e seu jeito de ser, rompendo assim com as imagens negativas que foram construídas pela história oficia. Outro aspecto importante proporcionado aos professores (as) foi à reorganização do sistema pedagógico escolar, de modo a alterar o Projeto Político Pedagógico direcionando objetivos e procedimentos para o combate ao racismo e a valorização das histórias e culturas das populações negras; e assim auxiliou-os a desconstruir as concepções pedagógicas com relação à história e a cultura afrobrasileira e africana, quebrando preconceitos e superando a falta de compromisso com a causa da população negra. Proporcionando aos (as) professores (as), gestores (as) e equipe pedagógica da educação básica estabelecer a integração entre a teoria e as práticas pedagógicas, de modo a que os conteúdos de história e cultura afrobrasileira e africana possam ser incluídos no currículo escolar.

Considerações Finais

A inclusão dos conteúdos pertinentes a história da África, cultura afrobrasileira e africana na escola, assim como a implementação de políticas afirmativas para as populações negras nos Brasil se faz extremamente necessário. Haja vista, o longo processo de exclusão e descaso do estado brasileiro frente a essa população desde o pós-abolição, isso vem possibilitando o não acesso a educação e aos espaços de saber e de poder na sociedade brasileira. Isso está constatado através de inúmeras pesquisas cientificas desenvolvidas por historiadores, sociólogos, antropólogos entre outros.

Para tanto é necessário afirmar que é papel das escolas, das universidades, do estado e da sociedade criarem mecanismos para que as pessoas negras sejam socialmente inseridas de forma justa e igualitária. Nesse sentido o curso de extensão Cidadania e Identidades Negras na Escola está cumprindo o seu papel social de forma inovadora para a implementação da lei 10.639/003 e para a promoção da igualdade e etnicorracial na rede municipal de ensino de Alagoa Grande contribuindo dessa forma com a superação do racismo.

Referências

CONCEIÇÃO, A.S. e SOUZA, J.S. Fontes e perspectivas para o ensino de História da África e Cultura Afrobrasileira Governador Mangabeira-BA. I n: **Anais do III Encontro Estadual de História, Poder, Cultura e Diversidade - ST 01. História e Cultura Afro-brasileira a contribuição das populações de matriz africana no Brasil**. CAETITÉ: UNEB, 2007.

CAVALLEIRO, Eliane (Org.) **Racismo e Anti-racismo na educação:** repesando nossa escola. São Paulo: Sumus, 2001.

CHAGAS, Waldeci F. Cultura afrobrasileira na Escola: a obrigatoriedade da lei e o compromisso político. In. SANTOS, Martinho Guedes dos. (Org.) **História Ensinada**: linguagens e abordagens para a sala de aula. João Pessoa: Idéia, 2008.

CHAGAS, Waldeci F. Formação Docente e Cultura afro-brasileira. In. SILVA, André Luiz da S. et al. (Org.) **Educação das relações Etnicorraciais. Cadernos Negros**: África e africanidades. . Revista África e Africanidades - Ano I - n. 3 - Nov. 2008. Disponível em: <www.africaeafricanidades.com>. Acesso em: 20 outubro,2011.

Diretoria de Estudos Sociais. **Desigualdades raciais, racismo e políticas publicas:** 120 anos após a abolição. Brasília: IPEA, 2008.

Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana.** Brasília: SECAD/MEC, 2009.

Ministério da Educação**. Plano Nacional das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Etnicorraciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana**. Brasília: SECAD/MEC, 2009.

LIMA, Ana Paula B. d. et al. **A Lei Federal 10.639/ 003 e o combate ao racismo:** ação docente e promoção de justiça e igualdade na escola. Disponível em : <www.utp.br/Cadernos_de.../15_a_**lei_federal**_1063903_cp7.pdf>

Acesso em: 20 outub. 2011.

FERNANDES, Ricardo Oriá. **Ensino de história e diversidade cultural:** desafios e possibilidades. Campinas: Cedes, 2005.

REIS, J.J. Aprender a Raça. In. **Revista Veja**. São Paulo: Abril editora, 1993.

SILVA, Ana Célia. A desconstrução da discriminação no livro didático. In: MUNANAGA, Kabengele (Org). **Superando o Racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SERRANO, Carlos e WALDMAN, Maurício. **Memória d África:** a temática africana em sala de aula**.** São Paulo: Cortez, 2007.

O sétimo juramento: feitiçaria e magia na narrativa de Paulina Chiziane

Sávio Roberto Fonseca de Freitas[248]

Resumo

O objetivo de nosso estudo é analisar a narrativa *O sétimo juramento* (2000), terceiro romance da escritora moçambicana Paulina Chiziane numa perspectiva de interpretação que privilegia a discussão sobre a condição religiosa em Moçambique. O personagem do referido romance, David, movido pelas tensões pós-coloniais em relação às tradições moçambicanas e à modernidade vinda com a industrialização portuguesa, vive situações que o faz recorrer à quimbanda, culto de origem *bantu* onde rituais de magia negra e feitiçaria são freqüentes. Nesse sentido, a inserção do tema da religiosidade tribal moçambicana no romance de Paulina Chizane torna-se um fato que possibilita afirmar que a referida escritora se utiliza da referida temática para, através da literatura, registrar e dar visibilidade a uma tradição religiosa que antes da colonização portuguesa era preservada apenas pela oralidade. Assim, o romance moçambicano, além de ser espaço ficcional para especulações do imaginário, também se torna lugar para exibição de contornos identitários que evidenciam traços da moçambicanidade contemporânea e legitimam a escritura literária moçambicana dos escritores que fazem parte da fase pós-colonial da literatura moçambicana.

Palavras chave: Paulina Chiziane, Narrativa, Feitiçaria, Magia.

Paulina Chiziane é uma escritora moçambicana que faz parte de fase pós-independência da literatura moçambicana. Atualmente, possui cinco romances publicados e foi a primeira mulher moçambicana a escrever um romance. O discurso narrativo de Paulina Chiziane é embalado pelas performances das contadoras de estórias moçambicanas e possui um lirismo romântico que funciona com um bom atrativo para os seus leitores.

A produção literária de Paulina Chiziane coteja a mulher e sua relação com vários temas que se voltam para a questão do entendimento do processo identitário moçambicano: guerra, fome, religião, casamento, amor, sexo, entre outros temas que servem de contorno para a discussão sobre a moçambicanidade em Moçambique. Logo, em suas narrativas, Paulina Chiziane dá visibilidade ao universo feminino moçambicano no intuito de

[248] Professor de Teoria e Crítica Literárias na UFRPE/UAST. Doutorando em Literatura e Cultura no PPGL da UFPB, sob a orientação da Prof.Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira.

divulgar os costumes, as lendas e as perspectivas de comunidades de mulheres que, durante muito tempo, foram e ainda são reprimidas nas sociedades tradicionais moçambicanas.

Em entrevista à Manuela de Sousa (2006)[249], Paulina Chiziane é argüida sobre a questão da repressão das mulheres moçambicanas e um fato interessante é observado na resposta da escritora:

> ...não podemos olhar o país como um todo nesta matéria. Temos as regiões do sul e do centro, que são regiões patriarcais por excelência. O norte já tem características bem diferentes. É uma região matriarcal, onde as mulheres têm outras liberdades. Acho que Gaza, província de onde sou oriunda, é a região mais machista de Moçambique. Uma mulher além de cozinhar e lavar, para servir uma refeição ao marido tem que fazê-lo de joelhos. Quando o marido a chama, ela não pode responder de pé. Tem que largar tudo que está a fazer, chegar diante do marido e dizer "estou aqui". Há pouco tempo um jornalista denunciou um professor de Gaza. Nas aulas, quando fazia perguntas, os rapazes respondiam de pé, mas obrigava as meninas a responderem de joelhos. Quando as alunas iam ao quadro, tinham que caminhar de joelhos e só quando lá chegavam é que se punham de pé. O professor foi criticado e prometeu mudar, mas para a comunidade, ele estava a agir corretamente.

O mapeamento que Chiziane faz de Moçambique de acordo com os valores sociais vigentes no norte, centro e sul do país, faz-nos entender que a escritora em suas obras, ao mesmo tempo que mostra as idiossincrasias e as particularidades de uma tradição na qual as mulheres são menos privilegiadas, também critica o público feminino que ainda alimenta o sistema patriarcal, levando-as a entender que mesmo a sociedade punindo-as por conta de suas lutas por mudança, elas são seres humanos que trazem seqüelas de uma longa história de sofrimento por conta da sujeição feminina ao masculino, e nem por isso estas mulheres deixam de cumprir os rituais de uma tradição que se ensina em suas tribos, principalmente no que diz respeito ao aspecto

[249] Entrevista disponível em < www.ccpm.pt/paulina.htm>. Acesso em <11 de outubro de 2006>.

religioso, dado que denota uma freqüente oscilação valorativa na escrita de Paulina Chiziane.

> Cerca de 50% da população[250] seguem crenças tradicionais, 31% são católicos e 13% são muçulmanos. As populações tribais mantêm sua tradição animista, mas há também inúmeros adeptos do islamismo, talvez a primeira religião exógena a penetrar o território. Entre os cristãos, a maioria é formada por católicos, seguidos por anglicanos e metodistas. (RAMALHO: 2006, p. 3)

Em todos os romances de Chiziane, encontramos passagens que tematizam as incompatibilidades entre as crenças religiosas de Moçambique, o que permite uma percepção de dois mundos: o contemporâneo, feito de realidades novas, e o que vem do passado, de uma tradição que se baseia em crenças tradicionais. Os dados fornecidos por Christina Ramalho, no fragmento acima, deixam claro que a metade da população moçambicana segue as crenças tradicionais que têm deuses africanos como heróis de um plano divino que ajudam os mortais a se livrarem dos conflitos vividos em sua existência terrena. As crenças tradicionais alimentam uma liturgia de entendimento da origem do povo africano:

> O mundo das origens é um mundo impregnado de determinações e que sugere proibições como garantia de continuidade sem oposição. É um mundo pleno de divindades presidindo todos os fenômenos naturais possíveis. Essas divindades recebem nomes diversos para serem devidamente chamadas e aclamadas mediante ritos específicos. Seus domínios estão nas águas purificadoras e fecundas, nas fontes, nas matas, nos ventos e nos furacões, nas tempestades e nos trovões, na terra natal, no nascimento, na vida e em suas principais transformações. Os yorubás denominam essas divindades de *Òrìsà*; os jejes, de *Vodun;* e os angola/congo, de *Nkinse*. Os mitos não criam esses deuses, revelam-nos juntamente com seus desejos e vontades.É essa função dominadora dos mitos que fixam modelos quase humanos às divindades, estabelecendo desejos e determinando arquétipos a seus seguidores. (BENISTE:2006, p.29)

[250] Estes dados se referem à população moçambicana atual.

O Sétimo Juramento (2000), terceiro romance de Paulina Chiziane, traz um narrador que focaliza sua narração em um personagem, David, empresário bem sucedido que vê sua vida desmoronar por conta de um débito religioso com a tradição dos ancestrais de sua família. Os conflitos da tradição problematizam a evolução do homem moderno neste romance. A narrativa nos sugere a um mundo de feitiços, de magias, de sonhos e pesadelos, de luz e trevas, de contrastes e contradições, em que as forças do bem e do mal travam uma luta contínua. A realidade do dia a dia é permanentemente questionada pelos valores das crenças tradicionais.

Enilce Rocha (2009, p. 45-53) nos mostra que neste romance, Paulina Chiziane narra o desequilíbrio cultural da coletividade moçambicana. A ensaísta, tomando por base o delírio verbal *coutumier* em Edouard Glissant, desenvolve uma análise do referido romance, constatando que David, protagonista da narrativa em tela, apresenta uma personalidade que compromete seu comportamento social e familiar ao ponto dos valores sociais serem invertidos pela ordem de sua ambição.

No âmbito familiar, David mantém uma relação com a esposa e os filhos que se estrutura na raiva, no distanciamento e na ausência da paternidade, comportamento que se justifica pelo caos trazido pela industrialização na sociedade moçambicana. No âmbito profissional, David, por ser diretor geral de uma empresa, possui uma conduta ambiciosa que o faz recorrer à magia negra para se livrar da luta contra os seus operários, fato que registra uma tensão entre as crenças populares moçambicanas e a religiosidade católica deixada pelos colonizadores. Neste romance, Paulina Chiziane explora bem o uso da feitiçaria na sociedade moçambicana contemporânea.

> David entrega o corpo, a consciência, a alma. E sente que recebe tudo. O poder, a riqueza, a longa vida. Esta mulher não é Vênus nem Afrodite porque é negra e quente. Está nas mãos de Erzulie, a deusa dos mil maridos.Está nas mãos de Oshum, deusa do amor e do ouro. Está com Esu, divindade umas vezes homem, outras vezes mulher, o mais poderoso dos deuses da África, munido de forças do bem e do mal. (CHIZIANE: 2000, p.109).

Nesta passagem do romance, David passa por um banho de sangue com o intuito de se livrar das mazelas que o assolam em sua vida profissional. A necessidade de estar de corpo e alma limpos no espaço profissional demonstra que a recorrência às crenças tradicionais deixa de ser uma procura de rituais para a purificação do espírito e se torna um mercado de intenções diante do poder de determinadas entidades. Percebemos no fragmento acima a presença de dois orixás muito poderosos no panteão africano. Oxum, deusa da riqueza e da fertilidade; e Exu, mensageiro dos deuses e orixá muito perigoso por suas oscilações de temperamento que o fazem ora ser bom ora ser mal. No inicio do fragmento o verbo *receber* tem função semântica muito pontual, pois o que acontece neste ritual de sacrifício é uma troca: David dá a vida do animal e quer receber em troca poder, riqueza e longa vida, desejos de um indivíduo que já possui um discurso bem marcado pelo capitalismo trazido pelos portugueses.

A ambição de David vai assumindo proporções elevadas no romance e chega o momento que Makhuzulu Mamba, um famoso curandeiro, é procurado pelo então protagonista de narrativa que vai revelar a David o seu destino e obrigá-lo a cumprir o sétimo juramento. Mas, para cumprir o sétimo juramento é preciso que nós saibamos quais eram os outros seis já cumpridos:

> Fiz o juramento do baptismo, juramento da bandeira, matrimônio,jurei servir a revolução e lutar pela independência, jurei servir a nação no dia de minha graduação, jurei competência na tomada de posse como diretor da empresa. (CHIZIANE: 2000, p.152).

Nota-se que os juramentos feitos por David não revelam o mistério da necessidade de um sétimo juramento, mas o numeral seis revela a condição em que se encontra o referido personagem, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2006: p.809-810) seis é um numero que sugere muitas

interpretações, como: o número da prova entre o bem e o mal, do pecado, da besta, do estado divinizado, da criação da existência, o escudo de Davi, da prosperidade, dos gêmeos; ou seja, a simbologia do número seis marca a ambivalência e ambiguidade do personagem David.

Se observamos os juramentos feitos por David, vamos perceber que o batismo, o matrimônio e a noção de competência são segmentos que marcam a assimilação portuguesa por parte do personagem; já a bandeira, a luta pela independência e a servidão à nação marcam os traços da moçambicanidade no discurso do referido personagem. O sétimo juramento exige de David um preço mais alto, pois a esta altura da narrativa o mesmo já se encontra envolto de um necessidade de poder que extrapola os limites de sua real situação, ou seja, a obediência aos princípios e valores do sistema é pouco: sacrifícios de sangue familiar é a exigência. David, então, dispõe-se a tal exigência dos deuses:

> Eu juro, sim. Matarei a minha mãe, meus filhos, e todos aqueles a quem amo, se esse for o desejo dos deuses. Hei-de transformar o seu sangue em ouro, para que a riqueza corra as mãos dos deuses como as águas do rio. (CHIZIANE: 2000, p.167).

Movido pela ambição de um poder supremo sobre a sociedade industrializada na qual está inserido, David recorre às crenças tradicionais não para preservá-las enquanto tradição dos povos de sua aldeia, mas para aproveitar o lado mal da magia negra em prol do seu egocentrismo materialista. Como bem enfatiza Inocência Mata (2001: p.189) o poder se insere em um universo onde as benesses têm um preço. No fragmento acima, percebemos que a noção de valor está invertida, pois a vida das pessoas a quem se deve amar vale como moeda de sangue para o pacto feito por David com os deuses africanos. Só que este preço foi cobrado pelos deuses por conta de um débito com os espíritos ancestrais da família de David. Esquecer a tradição de seu povo também se configura como uma dívida a pagar, como bem esclarece a mãe de David a sua esposa, Vera:

> De vingança com os espíritos. David, o teu marido, era prometido. A sua morte significava o fim da geração e do nome da família, era o último filho que restava. Era importante preservar a sua vida. O pai foi sacrificado no lugar do filho. Foi uma morte misteriosa, mágica.(CHIZIANE: 2000, p.196).

Neste momento da narrativa quando Vera, esposa de David, começa a acreditar na força dos espíritos ancestrais, começa então uma batalha espiritual para que a família de David seja protegida e absorvida do débito ambicioso com os deuses africanos que já possui um saldo devedor deste os ancestrais de David, que paga o preço de sua ambição com a próprio sangue.

Muitas peripécias movidas pelas questões religiosas acontecem neste romance. Ainda há muito o que se analisar sobre as crenças tradicionais moçambicanas na narrativa de Paulina Chiziane. Com esta primeira análise de *O sétimo Juramento*, podemos observar que a inserção do tema da religiosidade tribal moçambicana no romance de Paulina Chizane torna-se um fato que possibilita afirmar que a referida escritora se utiliza desta temática para, através da literatura, registrar e dar visibilidade a uma tradição religiosa que antes da colonização portuguesa era preservada apenas pela oralidade. Assim, o romance moçambicano, além de ser espaço ficcional para especulações do imaginário, também se torna lugar para exibição de contornos identitários que evidenciam traços da moçambicanidade contemporânea e legitimam a escritura literária moçambicana dos escritores que fazem parte da fase pós-colonial da literatura moçambicana.

REFERÊNCIAS

BENISTE, José. *Mitos Yorubás*: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CHIZIANE, Paulina. *O sétimo Juramento.* Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GUERREIRO, Manuela Sousa. Paulina Chiziane: a escrita no feminino. Disponível em <www.ccpm.pt/ paulina.htm>. Acesso em 11 de Outubro de 2006.

MATA, Inocência. *O sétimo juramento, de Paulina Chiziane:*uma alegoria sobre o preço do poder. Belo Horizonte: Scripta, v.4, n.8, 2001, p.187-191.

RAMALHO, Christina. *Balada de amor ao vento:* representações do universo familiar moçambicano.Disponível em <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/ramal.rtf> Acesso em 11 de outubro de 2006.

O Discurso da Mulher Negra Brasileira no Século XXI - O caso de Miriam Alves e Esmeralda Ribeiro

Severino Lepê Correia

Resumo: No discurso da mulher no século XXI há uma marca geradora de especificidades que revelam as contribuições dos movimentos que buscam a visibilidade e a audibilidade femininas. Se com a mulher de um modo geral o cenário da cultura mantém um diálogo profícuo, com a mulher negra resta um longo caminho a percorrer. Neste sentido, a escrita de Miriam Alves como a de Esmeralda Ribeiro é uma luta contra o conservadorismo de relações preconceituosas e discriminadoras, que nada devem às cenas descritas por estudiosos da colonização. O grito constante dessas escritoras negras ressoa através de seus textos, instrumentos de reflexão mantidas pelo grupos sociais negros, evidenciando, assim, a perspectiva elitista que preside os meios culturais no país sem, no entanto, abandonar a resistência, nem a maneira negra de viver.
Palavras-chaves: Imaginário, resistência, mulher negra, ancestralidade, literatura.

INTRODUÇÃO

Diferente da mulher dos séculos XIX e XX, o discurso da mulher no século XXI está marcado por especificidades que revelam as contribuições dos movimentos em prol da visibilidade e da audibilidade femininas. Se com a mulher de um modo geral o cenário da cultura mantém um diálogo profícuo, com a mulher negra resta um longo caminho a percorrer. Considerando as ponderações de HOFBAUER (2006, 173) existia no Brasil colonial uma inferioridade da “raça”, superável pelo concurso de elementos como a salubridade e a religião cristãs. Tal perspectiva, entretanto, malogrou na sua nascente, gerando um novo tipo humano, o mestiço que, ao invés de solidarizar-se com o negro, seu ancestral, tornou-se mais um inimigo, para além dos valores da sociedade branqueada. Neste sentido, a escrita de Miriam Alves como a de Esmeralda Ribeiro retratam o conservadorismo de relações preconceituosas e discriminadoras, que nada devem às cenas descritas por estudiosos da colonização. O grito abafado dessas escritoras negras ressoa através de instrumentos de divulgação (editoras etc) mantidas pelo grupos sociais negros, evidenciando, assim, a perspectiva elitista que preside os meios culturais no país.

A importância da temática reside em podermos mostrar a maneira competente de como está sendo utilizada a força e profundidade desta forma de retratar as vivências que é a literatura, por escritoras negras contemporâneas, re-atualizando a palavra de seus precursores, ao mesmo tempo buscando uma nova linguagem que possa melhor singularizar suas maneiras de pensar a realidade.

Nossa finalidade é penetrar nessa zona de contato "racial", étnico-cultural e nacional, para melhor compreendermos como essas vozes subalternas conseguem sobreviver, em face da existência da coerção, desigualdades e conflitos, escutando e inscrevendo a resistência através da palavra.

"Investindo contra várias formas de silenciamento, as mulheres negras continuam buscando se fazerem ouvir na sociedade brasileira, conservadora de um imaginário contra o negro"(EVARISTO, 2005, p. 204) e, principalmente, contra a mulher.

> "Assenhorando-se da "pena", objeto representativo do poder falo-
> cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus
> literário brasileiro imagens de uma auto-apresentação. Surge a fala
> de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido."*
> *(EVARISTO, 2005, p. 205).*

Deste modo, Esmeralda Ribeiro presenteia os leitores com um conto que extrapola o limite da ousadia; atitude legitimada pela devoção de leitora que se arvora em ser co-autora. Fazendo uso de um termo usado por Arnaldo Xavier, pode-se dizer que a audácia de Esmeralda aparece imbuída de uma atitude "Xangótica", que lhe permite montar o palco da ancestralidade evocando sua avó, Olívia, e prestar uma homenagem ao seu ídolo: o espírito inquieto chamado Afonso Henriques de Lima Barreto, raiz da arte literária moderna brasileira. A autora incorpora a personagem Clara dos Anjos, para enfrentar, em nome das companheiras violentadas, o ideal de brancura do sistema, no início do século XX, executando um movimento catártico libertador,

> fui interpelada por uma senhora gorda. Parecia com Cassi Jones. (...) Disse coisas horríveis do tipo: "Você é a quinta negra que meu filho deflorou e também não vai ficar com ele." (...) cuspiu em mim e eu também cuspi nela. Odiei aquela mulher e seu querido filho (RIBEIRO, 1998, p. 70-71).

Que negra, jovem, na primeira década do século passado ousaria olhar de frente uma senhora branca, e ainda devolver-lhe uma bela "cusparada"?

Sabendo que era próprio de Lima Barreto denunciar os desmandos sociais e a violência sofrida pelos que não podiam se defender, a personagem e a escritora, que se torna íntima do autor, como se para ganhar sua confiança e dizer o que ele não podia dizer: - "Não iria deixar por menos. Então fui ao mercado e comprei uma faca" (RIBEIRO, p. 71).

Numa espécie de continuação, do romance, Esmeralda vinga ou lava a alma de seu escritor amado e a honra de suas companheiras caladas pelo sistema machista-patriarcal, matando o até então impune deflorador de jovens negras. Através da pena[Ψ] de Esmeralda Ribeiro, Clara dos Anjos personagem de Lima Barreto e da própria contista, cobra a dívida ao sedutor Cassi Jones, fazendo cair a seus pés o sistema social, sua arrogância e crueldade.

Portanto, ao comprar a faca no mercado, a neta de dona Olívia, como representante dos porões da sociedade, tem na mão também seu cetro. Esmeralda nesse momento, através de sua personagem empodera seu povo, colocando-lhe nas mãos um símbolo fálico: a faca

> Mergulhando num acesso de loucura, destrói a representação de poder do sistema social, fazendo Jones cair a seus pés esfaqueado, utilizando do mesmo modo, o prazer e destruição que podem estar contidos num símbolo.

Esmeralda é perspicaz e incansável, multiplicando sua própria tarefa de desfazer e refazer a cena: com criatividade, muita independência e sem descaracterizar o trabalho de Lima Barreto, Esmeralda Ribeiro chama pra si sem arrogância, a responsabilidade de dar continuidade à luta de um dos nossos mais briosos antepassados escritores, sem querer assumir o lugar que a ele cabe. Assume a voz feminista sem panfletarismo, dignifica a denúncia sem cair no lugar comum, assumindo a cadeira e a máquina. Esmeralda faz

[Ψ] Pena – caneta, com a qual , até os anos 1960 do século passado, se escrevia, após mergulhá-la no tinteiro. (N.A)

valer a tradição africana: - um antepassado só morre quando não deixa nem um descendente fértil, para exercer a tarefa de cultuá-lo.

Outra preciosidade desta escrita feminina é o conto “Alice Está Morta”, da escritora Miriam Alves. A escritora traz o quotidiano de um casal cercado de conflitos existenciais, sexuais, carências, pobreza e “liméricos”[Ψ] porres etílicos. No conto, são convocados elementos da cultura Yorubana: deuses, símbolos e, respectivamente, a comunicação e a ancestralidade , tendo a morte como pano de fundo para reintegrar as rupturas e finalizar com uma grande oferenda e o sacrifício da relação.

Alice era uma mulher aparentemente normal, movida a “grandes porres de esperanças que a deixavam aturdida quando a bebedeira passava” (ALVES, 1998).

Quem seria Alice, e o que estaria expressando enquanto significante ?

O cenário é composto de duas pessoas sobrevivendo no mesmo cômodo juntando “a fome com a vontade de comer” num ritual de dependência, cultuando um ao outro, criando um mundo a parte! Mesmo assim, “Alice resmungava e choramingava, parecendo querer de volta a vida.” (ALVES, 1998, p. 132).

O que se evidencia é uma grande evocação da autora à memória étnica de seu povo; a instalação de uma peleja entre a teimosia do subalternizado, querendo infiltrar sua memória para problematizar o discurso da memória oficial de supremacia há muito estabelecida, a fim de interpretá-lo e transformá-lo. É, apesar de tudo, um diálogo de tradições: “Alice Está Morta”, de Miriam Alves, e os clássicos *Alice no País das Maravilhas* e *Alice do outro lado do espelho*, de Lewis Carroll. Pode-se inferir que há uma grande luta do centro com a periferia, como se cada um lutasse por suas diferenças.

As duas Alices

Elas possuem várias coisas em comum: a solidão, o sonhar, e as fantasias. Os contrastes estão na infância feliz no campo, da Alice inglesa,

[Ψ] Uma vez que se diz “*porres* homéricos” se referindo ao Grego Homero, estamos nos referindo ao brasileiro Lima Barreto, como forma de,também, evidenciá-lo.

versus, a penúria adulta de morar num fundo de quintal, como espaço de resto, numa cidade inchada - da Alice negra.

A menina inglesa: filha de um diretor de universidade, personagem principal das histórias escritas por um amigo de seu pai.

A mulher brasileira: sem história, sem infância, só um amigo e a escrita de seus pés cambaleantes no minúsculo quintal.

Uma, descende da época de formação do maior império colonial, depois de Roma (Inglaterra-1838); a outra, nessa mesma época seus ancestrais tinham ainda que viver cinqüenta anos até a tão sonhada, e não de todo consumada, abolição.

O que busca Miriam Alves?

Provavelmente, a re-nomeação do mundo – característica maior da literatura negra - numa tentativa de criar-se a si mesma, apropriando-se do contrato estabelecido por quem criou a **Negra** razão pela qual durante todo o conto, a narradora aparece na primeira pessoa.

Outro dado importante é que, no conto, Alice, é a única que tem nome. Como nomear equivale a tomar posse do que foi nomeado" (BERND, 1988, p. 20), visibilizando suas impressões acerca do mundo circundante, a autora assume legitimar sua feição de sujeita da enunciação: durante todo conto a narradora está na primeira pessoa, além de travestida, para melhor didatizar sobre quem é quem em determinados afazeres dos *ritos ancestrais.*

O que faz então o casal?

É bem possível que esteja reescrevendo a tradição, traduzindo a cultura e problematizando os esconderijos do discurso oficial através das rotas, raízes e origens esfaceladas, tentando fechar uma chaga**.**

Como se estivessem onde tudo esbarra numa fronteira que exige construções, os personagens de Miriam nos conduzem através de vivências míticas e memórias, por onde transitam os tentáculos do sagrado, no sonho, nos delírios, na diversão, em busca da circularidade que une no universo as idéias, os seres, a vida, a morte e o renascer como eternos parceiros.

Vinham de uma festa: "Olhei seu rosto. Unia-se a seu semblante o negror enluarado da noite. [...] Agora ela estava leve, como um bebê, em meus braços" (ALVES, p. 131-132), tal qual o bebê que a duquesa do *Pais das*

Maravilhas "começou a acalentar [...], cantando-lhe uma canção de ninar e dando-lhe um chacoalhão no final de cada verso"(CARROLL, 1988, p.54).

A caminhada continuava em busca de algo que se enunciava estranho. Quando isso acontece, talvez seja o sinal de que não há mais retorno. Sendo assim, o jeito é apelar. Devolvê-la ao renascimento através do rito ancestral. "Alice agora gritava. Solucei com ela. Ergui-a ao céu. Depois para o fim da rua. Ofereci-a a Exu" (ALVES, 1998, p.133).

Por que a Esu?

Ele é quem primeiro recebe a oferenda a fim de transportá-la ao seu destino. Como elemento dinâmico e de individualização, [...] não é apenas o transportador de oferendas [...] é o intérprete e o lingüista do sistema" (SANTOS, 1976, p. 165)

Portanto, eu "sacudi-a para a direita e para a esquerda de meu corpo. Saudei Omulu (sic). Entre soluços, atirei-a ribanceira abaixo. Era segunda-feira. Ela se calou. Fim" (ALVES, 1998, p. 133).

Miriam Alves faz uma narrativa com conhecimento de causa, por isso, monta no lombo das imagens, entra por várias portas e depois convoca Omulu, o grande Senhor e Filho da terra para receber sua produção. E uma vez que "Alice Está Morta", ninguém melhor para acolhê-la nos braços.

A escrita intelectual dessas mulheres refletem um desejo de desenvolver um espírito de independência na gestão da própria vida. Suas palavras tantas vezes silenciadas revelam uma tomada de consciência profunda do mundo globalizado em que vivem. Seus textos representam o poder de desestabilizar verdades ancestrais (antigas) acenando para um futuro onde a ordem estabelecida não será a mesma.

É assim que Esmeralda Ribeiro "atualizando" a escrita de Lima Barreto, traz a tona a questão da violência contra a mulher negra e o descaso da sociedade branqueada revelando a inadequação do tratamento dispensado a Cassi Jones, nos dias atuais, quando ainda vítima de processos discriminatórios a mulher negra já tem um espaço, embora tímido, para protestar. O caráter circular e aberto das narrativas permite uma leitura atualizada, onde nem sempre as soluções se coadunam ao texto de base. O mesmo ocorre com Miriam Alves que relendo o clássico de Lewis Karol, constrói uma Alice que exigia de volta suas alegrias e suas "crenças

desmentidas". Ao contrário da Rainha Preta, de Carroll (1988, p. 131) que ao ser acusada de causar balbúrdia em sua coroação, foi sacudida "para frente e para trás, (por Alice irada) não opôs qualquer resistência".

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam, in: *Cadernos Negros: Os Melhores Contos,* (Org) Quilombhoje, SP:Quilombhoje, 1998.

BERND, Zilá, *Introdução à Literatura Negra,* São Paulo: Brasiliense, 1988.

CARROLL, Lewis, *Alice no País das Maravilhas,* São Paulo:Scipione,1988.

---------- *Alice do Outro lado do Espelho,* São Paulo: Scipione, 1991

SANTOS, J. Elbein dos, *Os Nagô e a Morte,* , Petrópolis: Vozes, 1976.

MEMÓRIAS E REMANESCENTES QUILOMBOLAS: UMA ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA E IDENTITÁRIA

Silvano Fidelis de Lira[251]
Maria Lindací Gomes de Souza[252]

Resumo

Este trabalho é um recorte de um projeto maior *"Nos territórios de remanescentes quilombolas, redes que tecem a cidadania cultural: territorialidade, educação, migração e narrativas de vida"* coordenado pela Profª. Drª. Maria Lindaci Gomes de Souza, que conta com o financiamento do Programa de Incentivo à Pós-Graduação e Pesquisa (PROPESQ) e da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). A pesquisa está em fase de andamento, na qual se estuda os teóricos que discutem a questão da ressemantização do contexto de quilombo na contemporaneidade. Tendo em vista que estamos privilegiando as narrativas dos idosos, através da memória individual buscamos estabeleceu um diálogo via história de vida. Sustentando dentro dos marcos da história oral, dentre as categorias que subsidiarão a pesquisa, destacamos inicialmente a identidade e a memória dos remanescentes quilombolas. O *locus* de pesquisa são as comunidades remanescentes quilombolas da Paraíba, especificamente a Comunidade do Grilo, Caiana dos Crioulos e Caiana dos Matias. Devido a sua fase inicial, este trabalho analisa através de pesquisa bibliográfica as concepções histográficas acerca dos quilombos e as tessituras discursivas que os formaram, de forma que sejam abordadas visões sobre o tema, buscando perceber o discurso da historiografia a respeito das comunidades remanescentes de quilombos e seus membros. Em um segundo momentos abordaremos através da bibliografia e das memórias individuais a identidade quilombola.

Palavras Chave: Memórias; Remanescentes Quilombolas.

MEMORIES AND REMAINNG QUILOMBOLA: HISTORICAL ANALYSIS AND INDNTITY

Abstract

This paper is an excerpt of a larger project, Cultural Practices, Memory and the Art of Inventing Lifeline: (re) writing the Songs, Holidays and Healing Practices in Three Communities Blacks Paraíba, coordinated by Prof. Dr. Lindaci Maria Gomes de Souza,

[251] Graduando do Curso de Licenciatura Plena em História Pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisador do PROPESQ/CNPq. Membro do Grupo de Pesquisa de História e Cultura Afro-Brasileira e do Núcleo de História e Afro-Brasileiros e Indígenas (NEAB-í). E-mail. silvanohistoria@hotmail.com

[252] Doutora em Educação pela UFRN. Professora do Departamento de História da Universidade Estadual da Paraiba (UEPB). Pesquisadora do PROPESQ/CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa de História e Cultura Afro-Brasileira e do Núcleo de História e Afro-Brasileiros e Indígenas (NEAB-í). E-mail. mlgsouza26@hotmail.com

who has the financing Incentive Program Post-Graduate Studies and Research (Propesq) and the State University of Paraíba (UEPB). A search is under way, where one studies theorists who discuss the issue of resemantization the context of the contemporary maroon. Given that we are privileging the narratives of the elderly through the individual memory seek a dialogue via life history. Arguing within the frameworks of oral history, among the categories that will subsidize the research, initially highlight the identity and memory of afro-descendents. The locus of research are the remaining communities of Maroons Paraíba, specifically the Community of Cricket, the Creoles and Caiana Caiana of Matthias. Because of its initial phase, this work examines literature through the concepts histographic about quilombos and weaving discourse that made them, so they are dealt with views on the subject, trying to discern the discourse of historiography about the remnants of Quilombo communities and its members. In a second time through the literature and discuss individual memories of Maroon identity.

Keywords: Memories; quilombo remnant.

"Glória a todas as lutas inglórias. Que através de nossa história. Não esquecemos jamais."

(***O mestre-sala dos mares***. João Bosco e Aldir Bilac)

O que pretendemos neste trabalho é analisar através da memória dos remanescentes quilombolas e da historiografia como a identidade quilombola e a própria concepção de quilombo foi e está sendo formada, tanto no discurso popular como no discurso historiográfico. A para que a partir disso passaremos a pensar a sua formação conceitual e identitária das comunidades remanescentes de quilombos. A pesquisa está firmada na pesquisa bibliográfica e nas memórias individuais e coletivas dos membros das comunidades quilombolas do interior da Paraíba.

A escravidão no Brasil tem inicio no século XVI, quando os nativos começam a serem arregimentados para o trabalho servil aos portugueses, muitos fatores contribuíram para que a mão de oba indígena fosse substituída pela do africano, entre eles a ação dos missionários jesuítas. Os colonizadores queriam aqui montar uma unidade produtiva, mas não queriam trabalhar, preferiram exportar a mão de obra de origem africana, através do mais nefasto comércio, o comércio humano.

> Nesse contexto de organização das atividades produtivas, o trabalho escravo africano, que foi introduzido na colônia portuguesa, deve ser entendido a

> partir de vários aspectos diferenciados, entretanto complementares: a lucratividade do tráfico, comandado pelo capital mercantil. (SÁ. 2009)

O negro arrancado de sua terra pela "migração involuntária" estaria condenado à escravidão e ao distanciamento de sua terra e de sua cultura, cabia-lhe agora inventar formas de sobreviver, enquanto homem e cultura, a fuga torna-se uma forma de negar o regime a que fora submetido, extraído de sua terra, este perderia sua identidade, seu referencial afetivo com o mundo.

Segundo GOULART (1972) a fuga dos escravos se dá por vários motivos, porém o principal deles seria a revolta pessoal ou coletiva com os maus tratos a que eram expostos nas duras, as longas jornadas de trabalho e a condição social a que estavam submetidos. A revolta e desejo de liberdade tendia a crescer a cada vez que estes escravos uma vez fugidos eram capturados pelos temidos capitães do mato, esses caçadores de gente (op. cit. p. 69), homens que não mediam esforços para prenderem e castigarem estes "negros rebeldes". Porém, ao desejo de liberdade não era ofuscado, e nem muito menos esquecido, ao contrário, era alimentado cotidianamente.

O desejo de libertar-se crescia mais e mais, numa sociedade escravista. Enfrentava-se constantemente uma busca de liberdade marcada antes de tudo pela incerteza, mas que culminariam com a formação de comunidades negras, portadores de uma identidade híbrida, - o quilombo - mista de culturas e costumes advindos das três grandes matrizes étnicas que formaram a sociedade brasileira; o negro, o índio e o europeu (RIBEIRO. 2006). É preciso enfatizar que o quilombo é formado não apenas por negros, eles eram constituídos por todos que fugiam dos domínios senhoriais e almejavam reconstruir a vida em liberdade. Esta longa e difícil trajetória seria para alguns historiadores uma expressão de conquista da liberdade, a quilombagem é uma expressão da liberdade construída nesses moldes. Para LIMA (2006);

> Com o passar do tempo [...] novas possibilidades de se alcançar a liberdade começaram a se delinear no horizonte, e os escravos procuraram agarrá-las com unhas e dentes [...] Apesar dos riscos e dificuldades que tinham que enfrentar – uma batalha que, a priori, não se tinha certeza de vitória ou derrota [...]. (p. 134).

O escravo fugido poderia forjar inúmeras formas de se esquivar da volta ao cativeiro. Trata-se de um conjunto de táticas elaboradas (CERTEAU. 2007), ações onde existem possibilidades de ganho. Muitos escravos se faziam passar por negros livres, quando sabiam desempenhar funções como marceneiros, funileiros, etc. acabavam reconstruindo suas vidas no trabalho das cidades. No caso das mulheres, passariam a serem amas de leite, boleiras, quituteiras ou engomadeiras, só quando tinham sorte acabavam "amigadas" com estrangeiros ricos, geralmente portugueses ou franceses, nem sempre isso aconteceu, o cotidiano desses negros "disfarçados de livres" poderia ter gosto de mel ou de fel, poderiam mudar de vida ou passarem a serem indigentes marginalizados nos centros urbanos. Esta questão foi trabalhada por Gilberto Freyre (1998) em seu livro: *"Sobrados e Mocambos".* O que não tinham sucesso na reinventarão da vida continuariam fugindo em para os quilombos. Os quilombos tornam-se organizações que se constituíram como uma das expressões do desejo de liberdade e com o tempo assumiram feições organizacionais que levaram em conta os fatores geográficos, ecológicos e o campo de forças sociais próprios ao momento da insubordinação e ocupação do território. Não se tratava de uma decisão aleatória ou intempestiva de "fugir para o mato" e isolar-se, trata-se de uma elaboração de liberdade, um desejo alimentado e planejado.

Quando novamente aprisionado e reconduzido ao cativeiro já sabia qual seria a sua condenação, "açoites, tronco, ferro em brasa, colares de ferro..." e em casos extremos mutilação corporal e a morte – o que pouco acontecia, tendo em vista que a morte de um negro seria caracterizado como um terrível prejuízo econômico do senhor – , uma condenação pública, onde todos os outros irmãos de cor pudessem testemunhar e sentir a dor a que porventura fugissem também seria submetidos. Um espetáculo montado onde todos estavam perante o *"tinir de ferros... estalar de açoite.../Legiões de homens negros como a noite,/Horrendos a dançar..."* (ALVES. 2010. p.221) É neste contexto que nasce os sonhos de liberdade, um sonho alimentado pela dor do cativeiro e o desejo de constituir uma nova identidade, em uma terra distante e completamente diferente da terra mãe, a África. O quilombo surge com a "sagrada" missão de ser um território de liberdade, são tantos palmares no Brasil.

Uma dos nomes mais importantes entre os pesquisadores sobre a identidade e os múltiplos conceitos dados as comunidades remanescentes de quilombos no Brasil é a antropóloga Ilka Boaventura Leite, a mesma trabalha em diversos textos temática, sobretudo em seu texto as *"Os Quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas"* (2000) trabalha-se a formação dos conceitos referentes aos quilombos e dos quilombolas. Leite, ao se referir à preocupação de estudar o quilombo na atualidade e a construção do quilombo e do quilombola nos alerta para questões pertinentes.

> [...] o quilombo como forma de organização, de luta, de espaço conquistado e mantido através de gerações. O quilombo, então, na atualidade, significa para esta parcela da sociedade brasileira sobretudo um direito a ser reconhecido e não propriamente e apenas um passado a ser rememorado. Inaugura uma espécie de demanda, ou uma nova pauta na politica nacional: ***afro-descendentes, partidos políticos, cientistas e militantes são chamados a definir o que vem a ser o quilombo e quem são os quilombolas***. (grifos nossos)

Quanto aos conceitos de quilombos consagrados pela história e pela sociologia cabe serem ressaltados alguns. Em 1740 o conselho Ultramarino Português estabeleceu que seria um quilombo seria "toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles" (Conselho Ultramarino Português Apud, LEITE. p. 336), a definição estabelece que um quilombo seria toda a habitação de negros fugidos que haviam ou não estabelecido uma fixação com a terra, mesmo sem "ranchos" e "pilões" marcas da um grupo humano sedentário estes formavam o quilombo que nos discursos populares seriam ajuntamentos de negros desordeiros e perturbadores da ordem pública. Outra definição para o quilombo é a de Ney Lopes, uma visão diferente que mostra que o sentido do termo apenas foi ressignificando no Brasil, originalmente de origem africana o quilombo seria aqui uma releitura de origem banta. "quilombo é um conceito próprio dos africanos bantos que vem sendo modificando através dos séculos (...)" (LOPES, Apud Leite. p. 336). O último conceito de quilombo trabalhado por Leite é o de Kabengele Munanga, que em sua análise faz um esforço tentando estabelecer uma relação entre o quilombo,

concebido no Brasil com a África. Ele afirma que o quilombo presente no Brasil "é, sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstituído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura politica na qual se encontravam todos os oprimidos." (MUNANGA, Apud, LEITE. p. 336).

É mais correto falar conceitos do que em um conceito único ao se falar de quilombos e comunidades remanescentes quilombolas, sua conceituação e normatização se dão no contexto de formação, território de lutas e conquistas e que vem se modificando dentro de uma realidade historicamente e sociologicamente construída, uma questão que advém da luta diante das injustiças raciais a que os quilombolas foram submetidos no Brasil, como por exemplo marginalização do samba, da capoeira e dos cultos africanos durante os primeiros anos do Regime Republicano. Segundo LEITE (2000);

> O resgate do termo "quilombo" como um conceito socioantropológico, não exclusivamente histórico, proporciona o aparecimento de novos atores sociais ampliando e renovando os modos de ver e viver a identidade negra; ao mesmo tempo, permite o diálogo com outras etnicidades e lutas sociais, como a dos diversos povos indígenas no Brasil. Vem evidenciar o aspecto militante e de não acomodação, contrariando os estereótipos correntes de conformismo, sujeição, embranquecimento, malandragem e corrupção que fundamentam as falsas noções de "democracia racial" vigentes no país desde a Primeira República (1889-1930). (p, 348)

Hoje no Brasil ser remanescente quilombola é uma categoria jurídica, sendo assegurados direitos estes garantidos pela Constituição de 1988, documento fruto da mobilização de movimentos sociais durante a elaboração da carta, quando se refere às terras dos descendentes de ex-escravos o documento diz em sua redação que: "*Art 68. Aos remanescentes das comunidades de quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecido a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos".*

Estas comunidades preservam costumes, e são marcadas por permanências e rupturas, em sua grande maioria se encontram distantes das cidades em vivem da agricultura e pecuária. Preservando costumes de seus antepassados, como, as brincadeiras infantis, as festas de santos e as práticas

de curas, que se manifestam, sobretudo nas rezadeiras e das mulheres e homens que fazem remédios, as comunidades remanescentes de quilombos tem uma coisa em comum às outras, elas:

> se caracterizam como remanescentes quilombolas por consistirem em grupos que desenvolvem práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução nos seus modos de vida característicos e na consolidação de um território próprio (SILVA e SILVA. 2011)

Nosso *locus* de pesquisa são as comunidades remanescentes quilombolas do interior Paraíba, especificamente a Comunidade do Grilo, Caiana dos Crioulos e Caiana dos Matias. Comunidades onde é desenvolvido o nosso projeto que tem por titulo *Práticas Culturais, Memória e a Arte de Inventar o Cotidiano: (re) escrevendo as Cantigas, Festas e Práticas de Cura em Três Comunidades Afro-descendentes Paraibanas.* Nessas comunidades são realizadas visitas onde acontecem entrevistas orais para que possamos escrever através das memórias individuais e coletivas a vida da comunidade e de seus morados, a memória é dessa forma o nosso instrumento do trabalho. HALBAWACHS (1990) nos ajuda a situar a aventura pessoal da memória, a sucessão de eventos individuais na qual resultam mudanças que se produzem em nossas relações com os grupos, essa memória ela passa por teias de relações pessoais entre os grupos sociais, ela se mistura com outras narrativas e tem uma grande dinamicidade, ela é como entendeu Halbawachs, ele acredita que a memória e o ato de lembrar estão intimamente associados ao grupo, por esta via a memória passa a ser coletiva, uma imagem construída através daquilo que nos é disposto. Em nossa pesquisa é preciso evocar as memórias, para entendermos o que faz com que determinados costumes e práticas continuam se perpetuando nas comunidades e quais as mudanças que lhe foram incorporadas com o tempo, por isso partilhamos das concepções acerca da memória propostas por Maurice Halbawachs:

> Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras. [...] Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. (op. cit. p. 25)

A memória é acionada de acordo com nossa vontade, e trás consigo outras que muitas vezes negligenciamos, a memória é uma força da subjetividade humana que permanece muitas vezes oculta até que a evoquemos. Segundo BOSI (1994);

> Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (p. 47)

Nem sempre a memória lembra, muitas vezes há um deslocamento de sua função, a mesma também pode está a serviço do *"silêncio e do esquecimento"* (POLLAK. 1989) constituindo-se em uma forma de negação ou não aceitação de um passado que se pretende esquecer. As memórias individuais e coletivas dos moradores das comunidades remanescentes de quilombos se constituem como uma das únicas formas de preservar a História local e do grupo, portanto a realização de entrevistas orais temáticas e de vida são as formas mais eficazes de trabalhar com essas populações. Tendo em vista as suas peculiaridades, portanto antes de iniciar as entrevistas o projeto propõe que os pesquisadores visitem as famílias das comunidades e na medida do possível construam laços de afetividade com os moradores, observem os ambientes e se façam parte de um ambiente comum. Segundo POLLAK (1992) a memória também é herdada, ou seja, traz em si uma carga geracional ou hereditária;

> A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de luta política. A

> memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. (p, 4)

Para compreendermos os principais conceitos e métodos da História Oral (HO) utilizamos (HOLANDA E MEIHY. 2007) A *história oral de vida* pretende uma entrevista sem mediações, aonde o narrador automaticamente vai construindo a narrativa de sua vida, passando por caminhos dirigidos pela subjetividade pessoal, neste caso o narrador construí a sua autobiografia, que no tratamento da entrevista será analisada e visitada pelo pesquisador que extrairá dali pontos pertinentes a sua pesquisa, uma das vantagens das entrevistas orais de vida é o fato de que muitas vezes o narrador fala aquilo que nem vinha a mente do pesquisador, mas se mostra como um novo caminho da pesquisa. A *história oral temática* é pré-concebida pelo pesquisador, estabelecendo pontos que norteiam a pesquisa, sendo mais objetiva no que pretende-se pesquisar, este tipo de entrevistas são geralmente direcionadas pela utilização de questionários específicos, este se torna uma peça fundamental para a aquisição de detalhes objetivos sobre o tema, direcionando os rumos da pesquisa. A história oral temática tem pontos positivos e negativos, por um lado esta se propõe mais objetiva quanto ao tema, por outro lado ela inibe a fala do depoente, deixando por vezes lacunas nas entrevistas feitas. Nosso projeto aborda as duas formas de entrevistas orais, tendo em vista que trata-se de uma pesquisa ampla, que busca conhecer várias facetas presentes nas vidas dos quilombolas. As entrevistas serão gravadas e transcritas para posterior análise. As mesmas exigem do pesquisador um tratamento especial e serem tratadas como documentos, tornando-se segundo a atuação do pesquisador em parte integrante da pesquisa. “A História se utiliza de documentos, transformados em fontes pelo pesquisador.” (LUCA e PINSKY. 2009).

Histórias que contam Histórias. Esta é na grande maioria das vezes a realidade constatada nas primeiras pesquisas realizadas em Caiana dos Matias em Alagoa Grande – PB. As narrativas, principalmente as dos idosos se estabelecem a partir de um referencial, o pai, a mãe, a comunidade ou uma

prática cultural, memórias que sempre evocam outras memórias, parece que a memória é um rizoma, onde surgem vários outros brotos, onde uma dá origem a outras e assim por diante. Os descendentes de escravo buscam na memória e nas histórias de seus antepassados, uma forma de perpetuar através das gerações a sua identidade cultural. A oralidade parece ter para as comunidades remanescentes quilombolas a mesma importância que tinha para as antigas sociedades africanas. Onde a tradição oral, a relação entre o homem e apalavra dita se dá de forma intensa e a fala é um dom, traço presente também nos na cultura africana onde os *griots*, - contadores de histórias – que tinham a função de contar histórias e animar a todos com seus cantos, embora não fossem portadores da verdade legitima desempenhavam papel importante na tradição oral. (MATTOS. 2008). O dito, através da fala assume assim uma forma de comunicação em sociedades ou grupos que não dominam a escrita, esta que por vezes se quer detentora da história e das verdades absolutas.

As identidades constituem uma marca essencial do ser humano. Identifica, caracteriza e muitas vezes definem o sujeito, e estão em uma construção constante, elas são ponto de encontro entre a cultura, os valores e a sociedade como um todos, variam de pessoa para pessoa, muda e muitas vezes nem acompanhamos a mudança de nossas próprias identidades. De acordo com (HALL. 2001) a identidade "é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento". A respeito da questão da formação da identidade e da memória Michel Pollack propõe que:

> A memória é um elemento constituinte do sentimento de liberdade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (1992, p. 2004).

Na construção da identidade quilombola podemos perceber particularidades que nos falam muito, como por exemplo, a territorialidade e o apego a determinadas crenças e costumes. Sabemos que, os descendentes de quilombo, possuem práticas culturais e concepções próprias, do seu cotidiano

social, culturalmente distintas das que vigoram as áreas urbanas, neste sentido há uma visão de mundo que faz parte do universo mítico, aos quais incorporam em seu cotidiano saberes e costumes que resistem, formando a sua identidade quilombola. No que se refere à identidade negra esta constituí de acordo com o contexto social. A identidade negra, segundo (GOMES, apud AQUINO e WANDERLEY. 2009);

> se refere a um modo de ser no mundo e com os outros, estando ligada aos planos cultural, sociopolítico e histórico. Em relação a identidade negra, podemos pensa-la como uma construção social, histórica, cultural e plural que um grupo etnicoracial tem sobre si mesmos a partir da relação com o outro.

As identidades dos membros das comunidades remanescentes de quilombos estão intimamente ligadas a relação que os mesmos estabelecem com a terra, e a comunidade. Muitas vezes essa identidade passa pela negação, fruto do tratamento que os negros e afrodescentes receberam historicamente no Brasil, desde os tempos coloniais até a atualidade, em uma sociedade marcada pelos preconceitos aguçados, ou velados e que se manifestam desde a mídia até a escola. O mito da nação sem preconceitos já mais existe. Por este motivo muitas pessoas de origem africana não reconhecem e acabam negando a sua negritude, pois não desejam serem tidas com a mesma identidade que marcou a história e a trajetória do negro no Brasil e no mundo. Ser negro trata-se hoje e uma opção politica e de militância, quando assumimos a identidade nega, assumimos também a tarefa de transformar a sociedade, e conhecer e levar ao conhecimento da sociedade mais da história e das culturas de origem africana.

Considerações Finais:

Mesmo sendo um projeto em fase de inicio e que a muito por se fazer, já podemos colher excelentes resultados, a exemplo disso podemos dizer que as pesquisas bibliográficas e as primeiras visitas as comunidades nos levam a perceber o quão importante de faz a sua realização, descortinando novas possibilidades de estudos das comunidades quilombolas. Analisar as

comunidades e a construção de suas identidades através da memória da historiografia é percorrer um trajeto caminhado por muitos pesquisadores e entender que se trata de um tema que nunca irá se exaurir, tendo em vista que estas comunidades estão centradas em identidades culturais, essas por sua vez mudam, sofrem processos de transformação, mas em hipótese alguma se extinguem.

A nossa pesquisa fundamentada nos marcos teóricos da História Oral, esta vem proporcionar ao projeto a coleta e o tratamento de depoimentos que subsidiarão a pesquisa, e assim fundamentar teoricamente os temas trabalhados, de forma que possamos passar a entender as práticas culturais das comunidades remanescentes de quilombos envolvidas em nosso projeto.

O projeto tem um objetivo e não se limita em apenas colher informações e estudos em grupos fechados. Mas objetiva desenvolver ações que realmente venham a contribuir com a comunidade, sejam nas questões jurídicas – reconhecimento das áreas territoriais dos quilombolas – ou ações educativas para a comunidade realizadas nas escolas locais, e elaboração de materiais que também venham atender as necessidades de alunos e professores da zona urbana. Dessa forma objetivamos ao longo do tempo promover um intercâmbio de saberes, de forma que haja a ser estabelecida uma integração entre o saber acadêmico e o saber dos remanescentes quilombolas.

REFERÊNCIAS

ALVES. Castro. **Espumas flutuantes e outros poemas**. São Paulo: ática, 2010.

AQUINO. Mirian de Albuquerque e WANDERLEY. Alba Calado. **A construção da identidade afrobrasileira em histórias de vida, lutas e resistências.** In. Saeculum – Revista de História [21]; João Pessoa, jul./dez. 2009. (p. 181-193).

BOSI. Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. – 3 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CERTEAU. Michel de. **A Invenção do cotidiano:** 1. Artes de Fazer. – Petrópolis, RJ. 2007.

FREYRE. Gilberto. **Sobrados e mocambos:** introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil. – 10 ed. – Rio de Janeiro: Record, 1998.

GOULART. Jose Alipio. **Da fuga ao suicídio:** aspectos da rebeldia dos escravos no Brasil. – Rio de Janeiro: Conquista, 1972.

HALBWACHS. Maurice. **A Memória coletiva.** – São Paulo: Vértice, 1990.

HALL. Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEIITE. Ilka Boaventura. **Os Quilombos no Brasil:** questões conceituais e normativas. Etnográfica. Vol. IV (2), 2000. pp. 333-354.

LIMA. Luciano Mendonça de. **Derramando susto:** os escravos e o Quebra Quilos em Campina Grande. – Campina Grande: EDUFCG, 2006.

LUCA. Tania Regina de. e PINSKY. Carla Bassanezi (orgs.). **O Historiador e suas fontes**. – São Paulo: Contexto, 2009.

MEIHY. José Carlos Sebe B. e HOLANDA. Fabíola. **História oral:** como fazer, como pensar. – São Paulo: Contexto, 2007.

POLLAK. Michel**.** Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3. 1989 p. 3-15.

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

RIBEIRO. Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. – São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SÁ. Ariane Norma de Menezes. **Escravos, livres e insurgentes:** Paraíba, 1850-1888. – 2 ed. – João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

COMO UMA ONDA NO MAR: SIMBOLOGIA DAS ÁGUAS EM JORGE BARBOSA

Stélio Torquato Lima[253]

Resumo

Neste trabalho, analisamos alguns dos principais significados da metáfora das águas explorados pelo cabo-verdiano Jorge Barbosa (1902-1971), uma das figuras centrais do movimento da Claridade. Acompanhando como o autor dialoga com as sucessivas fases da literatura em seu país, demonstramos como o tratamento da metáfora das águas vai sendo trabalhado pelo poeta com o fim de dar resposta às demandas existenciais de cada contexto sócio-histórico de seu país. Nessa perspectiva, mostramos como o tratamento inicialmente amigável com a figura do mar vai aos poucos incorporando um discurso mais incisivo, até uma percepção do oceano como uma prisão intransponível que sufoca. A poesia então se evidencia como uma saída, um "navegar abismos a barquinhos de papel", embora dê a quem milita com a palavra poética a percepção que não há isolamento maior do que a do próprio poeta, cuja sensibilidade da retina lhe faz "andar solitário entre a gente".

Palavras-chave: Mar – Metáfora – Jorge Barbosa

1 Introdução

O emprego de metáforas que exploram a simbologia das águas é tão antiga quanto polissêmica. Jorge Luís Borges (1899-1986), em uma das seis palestras proferidas entre 1967 e 1968 em Harvard, incluiu uma associação

[253] Stélio Torquato Lima (e-mail: profstelio@ufc.br) possui graduação em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (1994), mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2000) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2008). É professor adjunto de Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa na Universidade Federal do Ceará. Atua principalmente nos seguintes temas: Literatura Popular, Memórias e Identidades. É escritor, com publicações na área da Literatura de Cordel.

envolvendo a figura das águas como um dos “modelos surrados de metáforas” (BORGES, 2000, p. 32). Trata-se da recorrência à imagem do rio como figuração do fluir do tempo e, por conseguinte, da existência humana.

A analogia, presente na máxima de Hieráclito de Éfeso que afirma que “ninguém toma banho duas vezes no mesmo rio”, pode ser igualmente observada, como argumenta Borges, nos seguintes versos do poeta espanhol Jorge Manrique (1440-1479):

Nuestras vidas son los ríos

que van a dar en la mar

qu’es el morir;

alí van los señoríos

derechos a se acabar

e consumir...

Com Borges, reitera-se a afirmação de que a figura das águas se configura como uma das imagens mais exploradas pelos escritores ao longo dos tempos, engendrando um amplo leque de simbologias. Esse rol de analogias possíveis envolvendo a imagem dos rios, mares, etc. decorre, logicamente, dos vários atributos que as águas detêm, muitos dos quais são descritos pela socióloga Simone Maldonado em *Mestres e mares* (1994), a saber: a indivisibilidade, a extensão, a imprevisibilidade, a mutabilidade, a condição de ser a um só tempo um meio que oferece o alimento e que também pode ser tornar o túmulo do pescador, etc.

Na obra *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 15) informam que “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de

regenerescência". É a partir desses temas que os escritores foram desenvolvendo uma extensa teia de significados da figura em foco.

É a partir das várias analogias que a metáfora das águas faculta, que este trabalho é desenvolvido com o fim de demonstrar como o cabo-verdiano Jorge Barbosa (1902-1971) fez da exploração da simbologia das águas a metáfora por excelência para dar representação às singularidades de seu povo e do contexto sócio-histórico de seu país.

Nessa perspectiva, visando uma melhor exposição das várias analogias exploradas por Jorge Barbosa em relação à metáfora das águas, essas simbologias são descritas a seguir em blocos temáticos e em uma disposição que demonstra como o autor ajustou esse tratamento da metáfora das águas às sucessivas fases da literatura de seu país. Assim, mostramos a seguir como as imagens do mar na poética jorgiana estabelecem um diálogo entre essas imagens e o movimento interno da literatura cabo-verdiana que foi acompanhado atentamente pelo referido escritor.

2 A Centralidade da Metáfora das Águas na Poética de Jorge Barbosa

Em um filme norte-americano de 1991, cujo título é *Sarah, plain and tall* (em português é simplesmente *Sarah*), há uma interessante passagem que envolve a figura do mar. Protagonizado por Gleen Close, o filme conta a ousadia de uma mulher do Maine que responde a um anúncio de jornal escrito por um fazendeiro do distante Kansas. Recentemente viúvo, o fazendeiro busca uma mãe para seus dois filhos pequenos. Sem conhecer nada do candidato a esposo, Sarah viaja vários quilômetros, não tardando a se frustrar diante da rudeza do homem. Disposta a voltar para casa, Sarah se comove com uma frase do pequeno filho do fazendeiro, que a certa altura, lamentando a perda da mãe postiça, diz para a irmã: *Sarah nos trouxe o mar*.

A frase ganha um notável significado ao lembrarmos que o Kansas se localiza no meio-oeste americano, a milhares de quilômetros do mar. Dessa forma, tanto as histórias que Sarah conta como o repertório lexical de termos ligados ao mar que ela traz em sua fala, alimenta a imaginação dos meninos perdidos nos confins do Kansas. A fala do menino, assim, reporta-se não apenas ao mar enquanto extensão de água, mas temos aqui o mar como sinônimo de fantasia, de aventura, de encantamento e de beleza.

O vínculo entre o repertório lexical da personagem aludida e seu lugar de origem nos remete a um célebre dicurso de Amílcar Cabral, líder do PAIGC, partido que encabeçou a luta pela independência de Guiné-Bissau e de Cabo-Verde. Nesse discurso, Amílcar Cabral fala sobre a necessidade de os guineenses continuarem a utilizar a língua portuguesa como língua oficial após a independência de seus países. A certa altura de sua fala, Amílcar Cabral (Apud LARANJEIRA, 1995) faz alusão à influência do meio sobre o léxico de uma língua, argumentando que

> como a língua depende do ambiente em que se vive, cada povo criou a sua própria língua.
>
> Se repararmos, por exemplo, na gente que vive perto do mar, a sua língua tem muita coisa relacionada com o mar, quem vive no mato, a sua língua tem muita coisa relacionada com as florestas. Um povo que vive no mato, por exemplo, não sabe dizer bote, não conhece o bote, não vive no mar. Por exemplo, na língua de certos povos da Europa, as coisas do mar, da navegação, dizem-se como em português, porque os portugueses viviam junto do mar.

A imagem presente nesse trecho da fala de Amílcar Cabral ganha ainda maior relevo diante do fato de que as ex-colônias de Portugal na África (Angola, Moçambique, Cabo-Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe) são todas naçoes com grandes extensões de litoral marítimo. Daí o predomínio da imagem do mar (e, por extensão, das águas) na literatura desses países. Em autores como o guineense Antonio Baticã Ferreira, por exemplo, o mar é a metáfora perfeita da memória que transita entre o passado e o presente (como

o ir-e-vir das ondas) ou ainda da inconstância anímica, marcada pela contínua flutuação de sentimentos do eu-lírico.

Tamanha é a importância que a figura do mar detém na literatura produzida nas ex-colônias portuguesas da África, que em países insulares como São Tomé e Príncipe e em Cabo Verde essa metáfora chega a marcar um ciclo temático, que pode ser descrito como poesia insular.

A poesia insular, assim denominada a obra poética que investe na figura da ilha como representação do sentimento de isolamento e da solidão do ilhéu e, ainda mais especificamente, ao sentimento de desajustamento por parte do poeta em relação ao seu entorno, encontra no são-tomense Francisco José Tenreiro (1921-1963), autor de *Ilha do nome santo* (1942), e no cabo-verdiano Jorge Barbosa (1902-1971) duas figuras modelares.

No tocante, em específico, à produção poética de Jorge Barbosa, Pires Laranjeira (1995, p. 193) informa que

> Em sua [de Jorge Barbosa] obra poética, existe um núcleo fundador de uma estética poética, derivado do relacionamento do sujeito com o espaço – a ilha. Dessa relação, resulta aquilo que podemos denominar de insularidade, isto é, o sentimento de solidão, de nostalgia, que o ilhéu experimenta face ao isolamento e aos limites da fronteira líquida que o separam do resto do mundo, criando-lhe um estado de ansiedade que o leva a sonhar com outros horizontes para lá do mar. Insularidade que é, antes de mais nada, cabo-verdiana e que, desse modo, se particulariza.O factor geográfico do Arquipélago constituído por dez ilhas relativamente pequenas, juntamente com os condicionamentos climáticos, marcam a sentimentalidade e a maneira de estar do mundo.

De fato, a exploração literária da figura da ilha representa uma das constantes da produção poética de Jorge Barbosa. Nessa perspectiva, as referências ao mar e a conversão deste em metáfora são operações recorrentes no interior dessa poesia.

Indício da centralidade que a figura do mar detém no âmbito da poesia de Jorge Barbosa diz respeito ao número de títulos de poemas que se referem ao mar ou a elementos ligados ao mar. Na antologia de poemas do autor publicada pela Imprensa Nacional de Lisboa, em 2002, por exemplo, nada menos que 19 títulos de poemas aludem ao universo marinho/marítimo: "Ilhas" (p. 37), "O mar" (p. 47), "Ilha" (p. 56), "Poema do mar" (p. 72), "O rapaz do leme" (p. 76), "Baía" (p. 84), "Paquete" (p. 88), "Alfândega" (p. 106), "Serei marinheiro" (p. 117), "Navio" (p. 124), "Navegação" (p. 127), "As ilhas e amplidão" (p. 180), "As carregadeiras de peixe" (p. 212), "Pescadores da ilha do Sal" (p. 232), "Peixes" (p. 236), "Os faroleiros" (p. 243), "Meninas portuárias" (p. 254), "As ondas" (p. 328), "Relato da nau" (p. 420). E para além dos títulos, os conteúdos dos poemas que compõem os livros *Arquipélago* e *Caderno de um Ilhéu* são predominantemente ligados ao mar.

3 As (Boas) Águas na Fase Hesperitana e Claridosa

Costuma-se dividir a produção poética de Jorge Barbosa em três fases: a pré-claridosa, a claridosa e a pós-claridosa. Na primeira dessas fases situa-se a poesia do autor em um período que se convencionou chamar de "Hesperitano", período da literatura cabo-verdiana compreendido entre 1926 e 1935. Nesse período, ocorre a assunção do mito hisperitano ou arsinário, sendo Cabo-Verde identificado com as antigas ilhas arsinárias, citadas na obra do historiador, geógrafo e filósofo grego Estrabão (63 a.C. – 24 d.C.). Ou seja, Cabo Verde seria parte da Atlântida, o lendário continente afundado no mar.

Fazendo alusão ao mito, Jorge Barbosa mostrará o mar como um demolidor da obra humana e, mais especificamente, do continente atlântico:

> Destroços de que continente,
>
> de que cataclismos,

de que sismos,

de que mistérios?...

("Panorama", In: BARBOSA, 2002, p. 35).

Passada a fase hisperitana, a poesia de Jorge Barbosa se alinhará ao espírito do movimento Claridoso, do qual foi um dos líderes. Jorge Barbosa se preocupará em mostrar a ligação estreita de sua terra com a sua gente. Trata-se de uma simbiose que, como explica Elsa Rodrigues dos Santos (1989, p. 84), retrata "o percurso iniciático do Homem no encontro com a sua Identidade, através da introspecção e do conhecimento real dos espaços e dos agentes físicos e humanos que o rodeiam. Descobre-se a terra, como percurso cognitivo do próprio homem".

Na intimidade entre mar e gente, há espaço, por exemplo, para a retomada da imagem construída por Fernando Pessoa no poema "Mar português": muito do sal do oceano é fruto das lágrimas derramadas no momento das despedidas no porto:

O Mar!
pondo rezas nos lábios,
(...)
O Mar!
a esperança na carta de longe
que talvez não chegue mais!...
("Poema do mar", In: BARBOSA, 2002, p. 72).

Também:

Quando eu puser os pés no vapor que me levará,
(...)

Levarei as minhas lágrimas comigo

mas ninguém as verá

porque as deixarei cair pelo caminho

dentro do mar ("Emigrante", In: BARBOSA, 2002, p. 103).

Por outro lado, buscando tecer a cartografia espiritual de Cabo-Verde, a recorrência à metáfora das águas em Jorge Barbosa se voltará para a representação da galeria de pessoas que compõem a geografia humana de seu país, ganhando relevo uma série de personagens ligados ao universo marítimo: o pescador, a vendedora de peixes, o caçador de baleias, o descarregador de navios, etc.

Cruzaste Mares
na aventura da pesca da baleia,
nessas viagens para a América
de onde às vezes os navios não voltam mais.
(“Irmão”, In: BARBOSA, 2002, p. 61).

Na ligação íntima entre o ambiente e o povo cabo-verdiano, o mar ganha o ritmo do molejo da mulher cabo-verdiana, que segue no compasso candente da morna, canção típica do país:

Morenas a dançar
no corpo sensual das raparigas
        nas cantigas,
na dispneia das ondas bravas
morrendo no areal,
        no rolar
das ondas mansas e langues.
(“Ilhas”, In: BARBOSA, 2002, p. 38).

Também:

A Morna...

parece que é o eco em tua alma

da voz do Mar

e da nostalgia das terras mais ao longe

que o Mar te convida

(“Irmão”, In: BARBOSA, 2002, p. 62).

E ainda:

O Mar!
dentro de nós todos,
no canto da Morna,
no corpo das raparigas morenas,
nas coxas ágeis das pretas
(“Poema do mar”, In: BARBOSA, 2002, p. 73).

No embalo da musicalidade cabo-verdiana, o próprio mar se faz cantor:

Esta nossa
fininha melancolia
que vem não sei de onde.
Um pouco talvez
das horas solitárias
passando sobre a ilha
ou da música
do mar defronte
entoando
uma canção rumorosa
musicada com os ecos do mundo.
(“Momento”, In: BARBOSA, 2002, p. 103).

Nessas duas primeiras fases, observa-se a persistência de um discurso menos contundente, menos aliado a um compromisso de crítica social. Nesse movimento, o mar se revela como um amigo dadivoso, através de quem chegam muitas dádivas ao eu-lírico. De um lado, são presentes que o mar oferece para a amada do poeta, como nos versos a seguir:

Apanhei uma concha

pequenina e translúcida

que as ondas trouxeram

para o cimo da praia,

uma concha que veio

do fundo do mar

– para Você.

(“Madrigal”, In: BARBOSA, 2002, p. 142).

É também pelo mar que chegam, bela boca dos que voltam a Cabo-Verde, as notícias de longe. Esse quadro, a propósito, traz à lembrança a figura de um dos tipos de narradores prototípicos descritos por Walter Benjamim (Cf. BENJAMIN, 1994): a figura do marinheiro, que traz para sua aldeia histórias de outras terras:

O Mar!
Saudades dos velhos marinheiros contando histórias de
[tempos passados,
Histórias da baleia que uma vez virou canoa...
de bebedeiras, de rixas, de mulheres,
nos portos estrangeiros... (“Poema do mar”, In: BARBOSA, 2002, p. 73).

Também:

Nos intervalos curtos do regresso
contar-vos-ei tudo que eu vi:
a Sereia de cabelos de ouro
o lugre assombrado
sem vivalma a bordo
que navega ao crepúsculo
em certas paragens
dos mares do sul.

Mas ninguém acreditará
nas minhas histórias.
(“Serei marinheiro”, In: BARBOSA, 2002, p. 118).

Nesse contexto, o estrangeiro que chega é saudado como amigo. Não há alusões aqui ao forasteiro nefasto que vem a Cabo-Verde apenas para pilhar ou para oprimir. É antes alguém que traz a notícia de longe, que sacia a curiosidade com histórias de terras distantes. Por isso, fica a saudade quando o barco parte e a vida volta ao seu ritmo habitual:

Quando o barco alemão vem à ilha carregar sal

há um sobressalto íntimo de contentamento

na gente que fica a ver de terra.

(...)

Compram-se a bordo novidades

ouvem-se notícias de longe...

(...)

O barco parte depois

e a Povoação resignada

retoma a monotonia habitual...

(“Ilha”, In: BARBOSA, 2002, p. 56-7).

A despeito dessa visão idílica do mar, já se observa na poesia claridosa de Jorge Barbosa uma clara mudança. Como veremos a seguir, sentindo-se de alguma forma seduzido pela linha do horizonte, o eu-lírico passa a enxergar no mar um caminho que o leva para um novo mundo.

4 As Águas como Caminho para a Evasão

Ainda durante a fase claridosa, Jorge Barbosa apresenta uma mudança no tratamento da relação do eu-lírico com o mar que o cerca. Em uma nova fase do movimento Claridoso, mais afinado com os pressupostos do Neo-

realismo português, Jorge Barbosa introduz um nota de denúncia social: o oceano, antes mostrado como porta de entrada para o estrangeiro amigável, agora é mostrado também como meio de ingresso no país do estrangeiro de má índole, explorador do corpo das meninas do cais:

> praias abertas
> às brisas marinhas;
> (...)
> aonde aportaram
> caravelas,
> onde saltaram
> marinheiros queimados,
> corsários
> escravos, aventureiros,
> condenados, escravos, negreiros,
> donatários das Ilhas,
> Capitães-Mores...
> (“Panorama”, In: BARBOSA, 2002, p. 36).

Também:

> Todos passaram
> – Chineses, Negros, Americanos, Holandeses –
> Todos passaram
> e deixaram,
> por acaso,
> a sua raça no ventre das meretrizes do porto...
> (“Ilhas”, In: BARBOSA, 2002, p. 37).

E ainda:

Era a primeira vez
que vinha
dançar
à marinhagem dos vapores
aquela preta infantil.

Seu corpo nu
grácil
que não chegou ainda
à adolescência
estremece
num ritmo
bárbaro
e quente
aos olhares
daquela gente
estrangeira.
(“Prostíbulo”, In: BARBOSA, 2002, p. 80).

Por outro lado, diante da degradação social, da fome gerada pelas secas intermináveis e pela opressão do colonizador, o mar passa então a ser mostrado como uma saída em potencial, enchendo a poesia de Jorge Barbosa de uma inclinação para o evasionismo que tanto seria bastante criticado pelas gerações posteriores à Claridade:

– Ai a cinta do mar

que detém ímpetos

ao nosso arrebatamento

e insinua

horizontes para lá

do nosso isolamento!

(“O mar”, In: BARBOSA, 2002, p. 47).

Também:

O Mar!
dentro de nós todos,
(...)
no desejo da viagem que fica em sonhos de muita gente!

Este convite de toda a hora
que o Mar nos faz para a evasão!
Este desespero de querer partir
e ter que ficar!

(“Poema do mar”, In: BARBOSA, 2002, p. 73).

Dando ouvidos ao canto das sereias, que atraem os homens para o alto-mar, o eu-lírico não hesita em traçar seus planos de viagem:

Serei marinheiro.

Navegarei

nos rumos longínquos

de todos os mares.
(“Serei marinheiro”, In: BARBOSA, 2002, p. 103).

Penetrando o imaginário dos cabo-verdianos, o desejo de evasão domina até mesmo os sonhos infantis:

Maninho
volta-se e dorme
no colchão de saco vazio
sobre a terra batida.

Ao lado no chão dormindo também
O naviozinho de lata
Que fez com as suas mãos...
(“Canção de embalar”, In: BARBOSA, 2002, p. 70).

É nesse contexto que a linha do horizonte se evidencia como metáfora do desejo, do devaneio e mesmo da utopia. A linha imaginária, aparente fronteira entre os céus e a terra ganha uma dimensão metafísica, como a terceira margem do rio rosiano:

Para lá da encosta.

E o caminho ao sol
é pedregoso e longo.

Mais acolá.

E a jornada não acaba
nunca mais acaba.

Não é aqui ainda.

É mais além

além

da árvore ao longe.

É mais além. (“Jornada”, In: BARBOSA, 2002, p. 120).

O desejo de partir, no entanto, se dissolve diante de um obstáculo intransponível: a fronteira líquida, que impede o poeta de escapar. Assim, como veremos a seguir, o mar passa a ser descrito como uma prisão inescapável.

5 O Mar como Prisão: uma Estética da Insularidade

O tema da ilha é quase sempre explorado pelos escritores como metáfora do isolamento e da solidão. Não distante desse clichê, um ainda claridoso Jorge Barbosa irá descrever o mar como algo que ao mesmo tempo em que “nos dilata sonhos” também nos “sufoca desejos” (“O mar”, In: BARBOSA, 2002, p. 47). Vários poemas do autor reiteram essa ideia, sendo exemplos:

O Mar!
cercando
prendendo as nossa Ilhas!
(“Poema do mar”, In: BARBOSA, 2002, p. 72).

Também:

As pessoas que passam no vapor

levarão um sentimento de pena

da ilha prisioneira do mar

(“Paquete”, In: BARBOSA, 2002, p. 88).

E ainda:

Pobre de mim que fiquei detido também
na Ilha tão desolada rodeada do mar!...
(“Prisão”, In: BARBOSA, 2002, p. 89).

Sem conseguir escapar, o eu-lírico encontra na poesia um meio de sublimar a impossibilidade de vencer as distâncias físicas. Trata-se de uma disposição mental que, de alguma forma, se associa à ideia presente na máxima rosiana de que “todo abismo é navegável a barquinhos de papel”:

Nas longas noutes da ilha
quando escrevo os meus versos
e sinto o rumor do mar
e do mundo ao longe,
desenho então irresistivelmente
um pequeno navio
na folha de papel, como se fosse
outro poema também,
o mais nostálgico de todos...
(“Navio”, In: BARBOSA, 2002, p. 124).

Também:

À noute quando escrevo
tenho fantasias
que não chego a escrever
nem conto a ninguém.

Esta, por exemplo,
de ver um paquete
no meu cinzeiro
de feitio oblongo!
(“Cinzeiro”, In: BARBOSA, 2002, p. 125).

No entanto, sem superar o desejo de querer ir, o eu-lírico, assim, lamentará eternamente a viagem sonhada mas nunca feita:

Vejo às vezes os barcos passando...

E fico por instantes
construindo
fantasiando
cidades
terras distantes
que apenas sei existirem
por aquilo que se diz...

Fico mais triste pensando
nessa Viagem que não fiz...
(“Nostalgia”, In: BARBOSA, 2002, p. 55).

Também:

Pequeno navio que nunca partiu

Que nunca partirá!

(“Navio”, In: BARBOSA, 2002, p. 124).

E ainda:

Capitão dos mares!

foi só na imaginação que o fui...

Nem viagens

nem naufrágios

nem essas

mulheres que há

nos cais acenando.

Capitão dos mares!

Nem sabia navegação.

Sabia somente

que atrás dos horizontes

o mundo continua.

(“Navegação”, In: BARBOSA, 2002, p. 127).

Então, já se afastando do cabo-verdianismo característico do programa estético da Claridade, Jorge Barbosa imprime um espírito mais universalista à sua poesia. Nesse movimento, a nota metalinguística se insinua em sua poética, fazendo da reflexão sobre a poesia um objeto recorrente de sua escrita. É então que a descrição do sentimento de isolamento do ilhéu passa a ser substituída pela ênfase em uma dor ainda mais profunda: a sensação de intensa solidão do poeta:

porque a pequena mala do emigrante que fui,
com os meus poemas – os meus sonhos! –
ficou esquecida como cousa inútil,
não sei em que parte do mundo!
(“Emigrante”, In: BARBOSA, 2002, p. 120).

Também:

Porque o meu caminho é um outro, mais duro e mais longo.
(“Não era para mim”, In: BARBOSA, 2002, p. 147).

E ainda:

O Poeta ouviu a voz da Sereia que ninguém ainda tinha ouvido
e descobriu a verdadeira cor do mar
em que ninguém tinha ainda reparado.
Depois escreveu o mais lírico dos poemas
e todos disseram para ridicularizar o poeta
que o poeta era um louco.
(“O poeta”, In: BARBOSA, 2002, p. 149).

Porto de chegada de seu movimento poético, Jorge Barbosa pode enfim externar o grau máximo do sentimento de quem habita uma ilha: a solidão que nasce do exílio na retina, e não na pele, como se refere Bosi (BOSI, 1995, p. 266) em relação a Lima Barreto. É na forma própria de olhar para o mundo que o poeta se vê a “andar solitário entre a gente”, pois sua sensibilidade diante das coisas do mundo o leva a ser visto como um estranho pelas pessoas de seu entorno, torna-o um outsider, um desajustado social.

6 Considerações Finais

O cabo-verdiano Jorge Barbosa (1902-1971), uma das figuras centrais do movimento da Claridade, desempenhou papel de relevo na sedimentação da literatura em seu país. Sua produção poética, longeva e marcadamente telúrica, encerra uma tentativa de dar visibilidade às angústias e aos anseios mais profundos de seu povo. Nesse processo, o escritor enxerga no isolamento geográfico de seu país uma barreira que projeta na alma de sua gente um profundo sentimento de solidão.

É nessa perspectiva que apontamos em nosso trabalho alguns dos principais significados do mar na poética do referido escritor, buscando demonstrar como a exploração dessa figura como *leitmotiv* pelo escritor tem como principal objetivo reforçar as seguintes ideias: a) a condição do cabo-verdiano como um ilhéu, como alguém isolado do mundo pelas fronteiras líquidas; b) num sentido mais profundo, a condição do poeta como um outsider, como um desajustado social que experimenta um isolamento mais angustiante que o de natureza física: a solidão anímica, de fundo existencial.

Referências

BARBOSA, Jorge. *Obra poética*. Org. Arnaldo França e Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002. (Escritores dos Países de Língua Portuguesa, 29).

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 8. ed.. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

JORDAN, Gleen. Sarah, plain and tall. EUA, Hallmark Hall of Fame, 1991. 98'; color.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MALDONADO, Simone. *Mestres e mares*: espaço e indivisão na pesca marítima. 2. ed. São Paulo, Annablume, 1994.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos. As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana. Lisboa: Caminho, 1989.

BATICUM TAMBOR – BATICUM GRIOTS: MARACATUS PSICODÉLICOS

Tânia Lima[254]

Resumo

No canto afro-brasileiro das culturas híbridas, analisa-se o maracatu psicodélico a partir da estética da crioulização, de Glissant. À procura dos vestígios do canto afro-brasileiro, ampliaremos o campo de análise a partir da batida sincopada da música "Azougue". Seguiremos a partitura dos tambores em travessia com o imaginário da cultura africana: Tum-Tum-Tum tem baticum. Atabaques afros, Tum-tum-tum batidas de alfaias. Trovas de tambores silenciosos. Tum-tum-tum - TUM-TUM-TUM tem tamboril. Tum-tum-tum-tum voa livre meu tamborzim. TUM-TUM-TUM abre a roda de coco. Tum-tum-tum bate-bate em coro o tambor. Orquestra de maracatus, ei maracá, ei maracá, maracá-tu, maracatus, maracá-eu, maracás de Naná. Tum-tum-tum bateu. TUM-TUM-TUM-TUM batidas de Nanã Buruquê. Tum-tum-tum bateu meu tambor. TUM-TUM-TUM. Baticum do tambor feito de rios e fios. Orquestra de blues. Serenata de Jazz. Baticuns do candomblé. Tum-tum-tum, filhos dos Orixás. Exu das encruzilhadas TUM-TUM-TUM. "Baticum tambor". Trovoadas de Iansã. Tum-tum-tum canto de Oxalá. Tum-tum-tum-tum. Filhos de Gandhy. Baticum de búzios. Tum-tum-tum, filhas de Oxum. Tum-tum-tum Oxumaré afrociberdélico. Batida do afoxé. Tum-tum-tum!!! Ei maracá, maracatu, nos maracás de Naná, tem-tem-tem! Tem que ter tambor na batida do maracatu. Tum-tum-tum! Ei Maracá, Ei maracá! Maracatu Atômico. Psicodélico. Tum-tum-tum! Nação Zumbi. TUM-TUM-TUM-TUM! Tambores de Minas no baticum de alfaias. Partituras afro-ameríndias debaixo dos caboclos de lança. Tum-tum-tum! Batidas de reis tem-tem-tem. Leoas e caboclinhos. Baticum de matracas tem-tem-tem! TUM-TUM-TUM! Tambores crioulos Tum-tum-tum! Soltam-se as alfaias: Tum-tum-tum! Hoje tem Baticum: Tum-Tum-tum! Batida de maracatu: Tum-tum-tum!!

TUM

TUM

TU

!!

Palavras Chave: Maracatu, Canclini, Cultura Afro-brasileira

[254] Professora do Departamento de Letras UFRN.

Baticuns Tambor Baticuns Griots – Maracatu Psicodélico

Ao utilizar o chapéu tosco, os óculos de todos os tipos, os tênis e bermudas coloridas, o visual performático o caboclo de lança um diálogo incisivo com o ritual do Maracatu Rural. A musicalidade é extensão dos ritmos do maracatu rural, e não seguem esses ritmos à risca, embrulha, mistura, desdobra suas batidas em uma marcação de improvisos.

Reconhecidos apenas pela mídia local, "no limiar dos anos 80 e 90", os grupos de maracatuzeiro passaram a ganhar maior evidência graças ao trabalho de mestre Salu. É certo que, pela expansão das batidas do maracatu atômico, de Jorge Mautner. esses folguedos passaram a receber novas referências e mestre-cerimônias mundo afora. Contudo, é sempre bom lembrar que essa manifestação cultural vem de muito longe.

Em verdade, a composição cultural do Maracatu Rural não é tão simples quanto parece. Esse fenômeno, culturalmente, é simbolizado pelo desfile de uma corte real, baianas, caboclos de pena [tuxaus], caboclos de lança além dos personagens *catirina, mateus, cavalo-marinho,* caçador de bastião *e* a burrinha que fazem parte de uma fusão com outros folguedos, como: bumba-meu-boi, pastoril, folia de reisado, caboclinhos, a embolada, o aboio. Esses folguedos também estão interligados, desde o princípio, a uma teia de sincretismo com os mitos africanos, ameríndios, europeus, cristãos, árabes. No festejo do maracatu, há um sincronismo que religa a umbanda ao catolicismo, o candomblé aos mitos e folguedos da cultura popular, como, o cavalo-marinho que, em suas encenações na Zona da Mata Norte de Pernambuco, teatraliza poesia em sincronia musical com o som da rabeca, a *rabeb* vinda com os Árabes. O som da rabeca prenuncia, para o cavalo-marinho, os versos de improvisos, seguidos por um tipo de dança meio sincopada.

O Maracatu Rural [255] traz um diálogo profundo como figura principal dos

[255] O surgimento do Maracatu Rural situa-se ainda sobre hipótese e discordância, sem data aproximativa, alguns cogitam que pelo século XVIII, outros pelo século XIX e XX. O Maracatu de Baque Solto ou Rural passa a se situar pelo morro de Casa Amarela ainda pela década de 30 devido à migração dos bóias-frias para a capital de Pernambuco. No entanto, sofreu resistência por parte da Federação Carnavalesca que somente reconhecia o Maracatu de Baque Virado como modelo único de maracatu. Até a década de 30, a palavra maracatu era tida como sinônimo de baque virado. O baque virado ou maracatu nação tem sua origem ligada ao século XVIII e está inserido na zona urbana da cidade do

"Caboclos de Lança". Esses "lanceiros" da Zona da Mata têm a mesma representatividade popular do personagem *Mateus* do bumba meu boi. Referenciado como interligado aos antigos quilombolas, os caboclos lanceiros trazem um surrão nas costas – uma espécie de armação com chocalho – e carregam também uma lança adornada com fitas coloridas. Esses caboclos de lança e maracatu talvez sejam descendentes dos quilombolas existentes no século passado nas proximidades de Goiana [PE].

Vê-se com isso que os 'Caboclos de Lança' aparecem, geralmente, vestindo uma indumentária valiosa em formato de bata, bordada com um tipo de pontilhado figurativo, seguindo um mosaico de linhas abstratas, tudo feito à mão e coberto com lantejoulas. Geralmente, as mulheres quando em processo de menstruação ficam impossibilitadas de participar do cortejo. Comentam que para conseguir carregar a indumetária que pesa em média trinta quilos, os Caboclos de Lança realizam um verdadeiro ritual de purificação dos brincantes. Para receber as entidades espirituais, os Caboclos de Lança fazem abstinência sexual, tomam banhos de ervas, bebem azougue, uma bebida feita com cachaça e pólvora. No sincretismo afro-descendente, esses lanceiros de Ogum são, no catolicismo, os guerreiros de São Jorge. O caráter espiritual desse 'samba de matuto' também dialoga com um tipo de símbolo bastante utilizado pelos catimbozeiros que é a calunga - a bruxinha - ou a 'boneca vudu'.

A expressão vudu remete ao termo *voodoo* ligado à origem da teatralidade dos rituais afro-americanos e também formas musicais do jazz. Os praticantes do *voodoo* desembarcaram na América em navios negreiros provenientes da África, do Haiti e da Martinica. Mas a prática do *voodoo* não era legalizada na América por ser reconhecida como magia negra e assim ficou, por muito tempo, impedida de desembarcar nas cidades americanas. É certo que o que caracteriza o *voodoo* é o ato da possessão. Nesse tipo de ritual, a força espiritual se manifesta como um ritual de feitiço e a forma como se realiza indica um grau teatral ritualístico. O ritual do *vodoo,* de

---

Recife. A origem desse tipo de mararatu remonta "ao Auto dos Congos, misto de ato religioso e encenação dramática que ocorria diante das igrejas às quais os escravos podiam ter acesso na cidade" [QUEIROZ, 2002: 62]. Mas também estão diretamente ligados "às nações africanas que mantiveram no Recife culto ao candomblé e em sua origem à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, esses maracatus eram aceitos pela comunidade carnavalesca e estimulados pelos folcloristas" [VICENTE, 2005: 33-34].

alguma forma, está ligado ao ritual do caboclo de lança para receber o samba de maracatu com uma flor dentro da boca: a comadre fulozinha.

No samba de maracatu, os Oguns de Lança trazem os resquícios ainda dos repentistas medievos: o romance de improviso das emboladas, dos aboios. Os aboios são cantos de trabalhos rurais, principalmente da região Norte, Nordeste, sertão de Minas Gerais. O canto dos aboios, ao varrer o gado para o pasto, improvisa verdadeiros 'mantras' rítmicos e melódicos sobre notas de vogais como: Á á, á,á, à [vá], Ê ê ê ê [boi], Ô, ô, ô. Esses sons de improvisos servirão para que a ladainha na voz do cancioneiro popular receba a toada do pastoril. "O aboio praticado no Nordeste brasileiro também vai encontrar suas origens na tradição oral dos povos árabes" [QUEIROZ, 2002:59].

Os versos repentistas dos emboladores e aboios servirão para a prática de improviso dos maracatuzeiros. A toada de improviso é declamada pelo mestre do maracatu durante a apresentação do folguedo. Os versos de improvisos são anunciados pelo silvo de um apito realizado pelo mestre do maracatu que, após a performance das palavras de improvisos, é correspondido pela batucada dos tambores de maracatus. É pelo baque dos instrumentos que se dá a marcação da dama-de-buquê, tuxaus, lanceiros e caboclinhos. Depois da marcação do ritmo sambador, um silvo breve novamente aparece e tudo recomeça no ritual do cortejo: "Na base do improviso, cada mestre em seu tom, quem quiser que leve uma pisa de rima" [AMORIM, 2000:83].

Todas essas improvisações dos maracatuzeiros, geralmente, são feitas na forma de versos de agradecimento pela acolhida anfitriã da cidade que recebe o folguedo ou mesmo como gesto de gratidão pelos organizadores do evento ou para celebrar as qualidades do próprio maracatuzeiro. "No período que antecede o carnaval, os mestres se encontram em sambadas para afinar o improviso, realizando desafios. As partes dos versos são repetidas por algumas baianas com voz aguda" [VICENTE, 2005:28].

O Maracatu de Baque Solto ou Rural traz um figurino ostentoso que durante décadas acolheu transformações importantes. Essas mudanças estão relacionadas às transformações advindas com a tecnologia. A década de 1980 ainda estava pelo meio, quando se trocaram as miçangas, o vidrilho pesado e caro pelas lantejoulas, que além de mais econômicas, levam menos tempo

para costurar. Por outro lado, as batas de dois metros aumentaram consideravelmente de tamanho, saltando para cinco metros. Entre algumas modificações, a mudança de alguns símbolos se deu de forma imposta pela Federação Carnavalesca. Um exemplo é a introdução da 'corte real' no Maracatu Rural que, apesar da resistência por parte dos maracatuzeiros, passou a predominar no final da segunda metade do século XX.

Quando se analisaram as transformações ocorridas no Maracatu de Baque Solto, vimos que, em pouco tempo, o caboclo de lança substituiu o chapéu de palha do *Mateus* por uma vasta cabeleira colorida de celofane que de longe lembram as palmas do canavial. Durante o período do carnaval, saem no meio da multidão estendendo a mão, pedindo uma espécie de auxílio, para ajudar nas despesas de um figurino que chega a custar em média três mil reais. Em busca de algum tipo de reconhecimento, os desfiles de maracatus tornaram-se, com o decorrer dos tempos, um grande espetáculo de cores e mutações. "A cultura urbana exigiu uma revisão do espaço da mulher no Maracatu, inserindo-a principalmente na corte e no baianal, papel antes ocupado por homens que usavam saias" [VICENTE, 2005: 32-33]. Um pouco parecido ao maracatu cearense no qual são os homens que se vestem de baianas e pintam o rosto e o corpo com uma tinta de cor preta. O mascarar-se de preto para dançar o maracatu altera a voz dos brincantes. Teatralmente, a máscara modifica o tom da voz e tudo vira "Criolização", lembrando aqui de E. Glissant.

Na ancestralidade afro-descendente, a máscara traz a missão de deformar a voz uma vez que exerce a função de dissimular a expressão da personalidade e, conseqüentemente, da sonoridade da voz. "Tocar o instrumento é de uma certa forma vestir a primeira máscara" [CALADO, 1990: 53]. Cada instrumento exerce um papel que se assemelha ao do ser mascarado. A máscara, assim como a roupa colorida, o chapéu de coco, o tênis, o gesto dos maracatuzeiros faz parte da *performance* de Chico Science. Esse poeta, ao unir o corpo à cenografia, mistura os gestos aos instrumentos musicais e acaba por registrar outros elementos que fazem parte da Cena Mangue: as caretas, o tique gozador, o cavanhaque, a alegria brincalhona, a voz negra com tonalidade grave do mangue. Em Science, voz e corpo estão interligados a uma *performance*, a um musical de palavras e maracatus.

A atitude de poeta *performance* está bem próxima da representação de um *jazzman* que agrega ornamentos, mas também ousadia para ultrapassar a voz do passado. Chico Science anuncia, com delírio, novos caminhos para a música brasileira, mas é a partir de uma antropofagia cultural com os adereços musicais norte-americanos e com a carnavalização medieval que harmoniza os ritmos populares para integrar a roupagem da música mangue. Nessa mistura sincrética os sons derivados do jazz, como o blues, as roda de samba, o soul são carnavalizados pela turma do Mangueboys.

O *bluesman* surgiu depois da abolição da escravatura com a melancolia dos negros solitários nos guetos ralos. *O blues* e o jazz é um fenômeno coletivo; mas é também uma grave reflexão sobre a condição de abandono do indivíduo negro vagando sem rumo pelas ruas. E isso acontece devido à própria condição de miséria em que foram deixados os negros durante e depois da abolição da escravatura. No *blues* rural cantavam os *bluesman* com seus banjos ou violão para uma platéia miúda enquanto no *blues* clássicos predominava o canto da mulher afro-americana como Bessie Smith uma espécie de Clementina de Jesus, que trabalhava de dia como doméstica e à noite era acompanhada por uma faustosa voz rouca, entre percussões e violões afinados. Smith era capaz de fazer mover platéias bem maiores e serviu, mais à frente, para influenciar outras grandes cantoras de blues como: a lendária Janis Joplin, Nina Simone ou mesmo a gaita de blues de Angela Roro, do lamento in frevo de Gal Costa, à voz rubra de Cássia Eller à toada de sons em Daúde, Virgínia Rodrigues, ao samba *pop* de Martinália às fusões experimentais de *funk com play back* de Sandra de Sá, da 'macumba-tecno' da maranhense Rita Ribeiro ao rock-funk em Fernadinha Abreu ou mesmo ao rap de Criolo e Emicida revolucionando o som das margens de nossa contemporaneidade, desafia-se o choro dos contentes na canção: "Não Existe Amor em SP".

Considerado por muitos como manifestação cultural em transição, o blues serviu de base para esse teatro popular da música negra que é o jazz ou mesmo para a pintura do *minstrel.* Se "não havia jazz na África, muito menos seria possível o surgimento dessa música nos EUA, sem a participação essencial do negro" [CALADO, 1990: 65], o jazz nasce da dança, do *swing*, que é tão sensual quanto à 'ingenuidade alegre' do manguebeat. O som do mangue

agrega notas de *jazz-blues-soul* principalmente nas baladas de cunho mais romântico.

O Movimento Mangue exalta o sopro de um tambor de um maracatuzeiro, mas principalmente, de uma brincadeira levada a sério. Quando se pensa no *minstrel* jazzista, com sua tez pintada de preto, imitando os trejeitos musicais dos negros norte-americanos, vem sempre à tona a figura de um Chico Science – uma espécie de cantor-espetáculo do Movimento Mangue. Como um verdadeiro *minstrel* da época contemporânea, Science preparou e propagou o terreiro musical da cena Mangue versificando maracatus.

Em Pernambuco, os maracatus são variantes das Cambindas[256]; atualmente, os homossexuais também se incorporaram a novos papéis femininos tanto na ala das baianas quanto na ala da corte. Uma outra mudança registrada na contemporaneidade diz respeito à apresentação do verso improvisado: "atualmente, os integrantes dançam ao som da orquestra e param quando os instrumentos se calam para ouvir os improvisos, voltando a dançar em seguida" [VICENTE, 2005:32]. Antes, o ritual funcionava um pouco diferente, o mestre do maracatu introduzia os versos de improviso que eram respondidos pela ala das baianas e ou pelo bloco dos percussionistas. Devido ao próprio barulho do chocalho, o caboclo de lança não apenas cantava, mas também dançava com sua lança de fitas, seguindo a marcação da variedade de ritmos miscigenados, como samba, coco, frevo, baião.

Na modernidade de Chico Science: "fortalece-se a idéia de que o crescimento do maracatu é fruto de agentes exteriores, de uma política surgida apenas na década de 1990. Novamente, a história popular é contada lendariamente, sem história" [VICENTE, 2005:136]. Do final da década de 1980 à atualidade, os grupos de maracatuzeiro ganham novas visibilidades pelo apoio da mídia. Esse apoio da indústria midiática retira o maracatu da condição marginal e de exclusão e lança-o em outra realidade social, cultural e, principalmente, econômica. Com todas as modificações sofridas em virtude da tecnologia, o maracatu permuta-se, recria-se de forma sincrética, com outras linguagens como forma de firmar um pedaço da memória local da

[256] Cambindas, segundo Câmara Cascudo, é uma modalidade de ancestralidade africana em que, sob o acompanhamento de uma batucada de percursionista, os homens travestidos de baianas dançam e cantam com o rosto todo pintado.

'*manguetown*'. Isso, evidentemente, não lhe confere nenhum status hiperbólico, nenhuma vantagem quanto a sua função cultural, mas cria responsabilidades sociais frente aos que aqui estão e aos que virão um dia a nascer neste mundo.

Se na modernidade scienceana encontra-se o desenraizamento de homemangues percorrendo 'entre-lugares', em busca da terra prometida, é porque nesse contexto, a cultura popular ganha nova tradução, reinventando novas tradições pela via mangue. Somente por meio de uma visão idealizada pelo enfoque romântico-modernista é que se teve um olhar puro e ingênuo sobre a cultura popular do mangue. Em nossos dias, as distorções e contatos com a civilização moderna reciclam e transgridem a cultura popular e acendem o pensar de que nas fronteiras culturais nada está morto, parado no tempo. Em verdade, a coisa se dá entre misturas possíveis de mudanças e trocas.

> Se o asfalto é meu amigo.../ deixar que os fatos sejam fatos naturalmente/ sem que sejam forjados para acontecer/ deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente/ deixar que as coisas que lhe circundam/ estejam sempre inertes/ como móveis inofensivos/ para lhe servir quando for preciso/ e nunca lhe causar danos morais, físicos ou psicológicos [CSNZ, 1996].

É certo que não há uma cultura popular pura, e seria uma ingenuidade nossa acreditar nisso. Afinal, a cada dia as lições midiáticas de massificação cultural se acentuam. Mas se as mídias aceleram o processo massificação cultura, por outro lado, elas também acabam por levar dignidade a quem sobrevive da arte popular. A miséria que passava e passa o caboclo de lança agora pode ter outros caminhos. Muitos saíram da condição de anonimato para ganhar o mundo. E se isso é muito pouco para alguns, para outros chega a ser uma salvação. Tom Jobim é que costumava brincar dizendo em tom de bossa nova que a melhor saída para o músico brasileiro era o galeão.

Do mais simples artesão que expõe anualmente em feiras de artesanato ao mais simples folguedo popular, observam-se sérias transformações que se modificam para agradar a indústria do entretenimento. Nesse viés, é o mercado

quem legitima a cartilha dos enredos culturais. É certo que a cultura popular não está desaparecendo de nosso meio devido ao processo de modernização, como acreditam os mais barristas, pelo contrário, tem recebido mais evidência e reconhecimento ao recriar alternativas e espaços minoritários, ameaçados pela proposta globalizante.

Esse acelerado crescimento das culturas tradicionais se deve, também, ao aparecimento de um 'diálogo' mais dinâmico entre o discurso hegemônico e a reorganização social dos grupos marginalizados via Ongs. A cultura popular longe de uma tradição imutável, introduz, como invenção, expressões culturais em eterna mutação de valores. Na articulação dessas transformações, estão as diferenças culturais em verdadeira disputa por mais espaço e legitimidade na sociedade pós-moderna. Canclini [1998: 215] assinala que o crescimento da cultura popular emerge pelo fortalecimento dos laços híbridos entre as minorias étnicas e locais e também devido à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana. Na visão de Canclini, frente ao processo de modernização do mundo contemporâneo não é muito fácil identificar o que é mais hegemônico e o que é mais popular. Dependemos sempre de um olhar que perceba a natureza econômica e ideológica da produção cultural. Se, de um lado, existe um arsenal de pesquisas assinalando sobre os interesse intrínseco dos setores hegemônicos em facilitar ou estimular a onda de modernização, de outro lado, existe um certo folclore em torno da cultura popular que a condena a um atraso e a um bairrismo que se arraiga a tradições, muitas vezes, fechadas, levando-a a se manter ainda mais à margem do discurso dominador.

Ainda segundo Canclini (op. cit.), esse discurso legitima e limita a compreensão da cultura popular referenciada, em muitos casos, como subalterna e parada no tempo. É certo que, muitas vezes, exalta-se o popular como cristalizado ou como parte da memória ancestral da escravidão, como se as contradições que lhe deram origem ainda não marcassem as contradições sociais e a onda de racismo tão presente em nosso tempo. Ou, como se o simples fato de se valorizar as tradições populares "conseguisse apagar a desigualdade social e o espaço periférico ainda reservado ao folguedo e seus integrantes no cenário cultural e econômico" [VICENTE, 2005:137].

Do outro lado, observamos que a ecologia é uma teia interligada à

cultura dos povos. Quando se fala que idiomas inteiros estão morrendo e que as culturas ribeirinhas dos pescadores estão sendo apagada, estamos falando, também, de uma ecologia cultural. Na ecologia cultural, percebemos que o turismo cultural, nas proximidades do carnaval em Olinda, também revela seus processos ecológicos. Assim, quando vários grupos de turista resolvem aprender, rapidamente, a batida do maracatu com a finalidade exclusiva de sair no meio do cortejo dos blocos carnavalescos, cria-se, com isso, em fração de segundos novas alternativas de consumo para o turista. De certa forma, fazemos do cortejo dos maracatus um mero produto cultural para a indústria de entretenimento. No final do evento, entre uma sessão e outra de fotos, leva-se para casa o registro fotográfico de nossa memória ancestral enquanto o caboclo de lança retorna para sua vida no canavial, juntando os últimos trocados para reviver a próxima fantasia.

Todo esse processo da indústria cultural, em consonância com o ser contemporâneo, está em uma teia de sincretismo com os objetos mais artesanais do mangue, mas está também em uma relação direta com o hibridismo cultural, a cultura de massa, o turismo cultural e as alteridades em trânsitos. Nas esferas da globalização, nada está imune e tudo parece se permutar em encruzilhadas culturais via mídia. “Quem não tá na mídia/ tá na mirdica” [LIMA, 2001:68]. Nunca a mídia teve tanto poder para determinar os percuros do eco-histórico. Para Edward Said [2003:121], devemos culpar a nós mesmos, acima de tudo, porque nem nossas lideranças políticas nem nossos intelectuais muito menos o meio artístico parecem ter percebido de que até mesmo um levante “anticolonial corajoso não pode se explicar sozinho e o que nós e outros (árabes) consideramos como nosso direito de resistência pode ser apresentado pela máquina de propaganda Israel como terrorismo ou violência sem princípios”.

A cor local ganha nova margem frente à diversidade da cor global midiática. “No entanto, mesmo entre artistas, o que se deseja identificar como universal e regional pode ser bem diferente e até oposto” [VICENTE, 2005: 110]. Ao diminuirmos as distâncias ‘*locais*’ pelo vírus das janelas virtuais, homogeneizamos culturas inteiras em nome de um tipo de padronização das formas artísticas e tudo isso ocorre para se atender a demanda do público consumidor. Transformamos uma simples feira artesã em tenda de espetáculo

para o exótico ou para proporcionar *status* à 'rustiqueza'.

Esse tipo de produção mantém formas relativamente exclusivas graças à sobrevivência de oficinas artesanais, ou seja, de ilhas culturais e também de outras formas de recriação local como as músicas regionais e eventos de entretenimentos suburbanos. "No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores" [CANCLINI, 1998: 205].

"Se caminhássemos todos rumo ao 'todo-o-mundo com o mesmo passo, seria o regime militar, e o 'todo-o-mundo' seria uma uniformidade cansativa e tediante" [GLISSANT, 2005:165]. Temos responsabilidades novas que possibilitam exercícios novos ou 'novos paradigmas', que são novas maneiras de viver sincreticamente interligando-se a tudo e a todos como uma teia, um rizoma. Em verdade é preciso que haja mudanças, muitas vezes, entre avanços e retrocessos. Essas transformações, esses abalos sísmicos, as desarmonias e harmonias, são também importantes para se perceber o que se passa no corpo mundo e, principalmente, o que precisa ser revisado na humanidade, mas é também importante para se rever e perceber as diversas falas rítmicas presentes nos mangues-mundos.

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwane Anthony. **Na casa de meu pai – a África na filosofia da cultura.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas*:* estratégias para entrar na modernidade***.* São Paulo: EDUSP, 1998.

_____*.* **A globalização imaginada***.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos.** Rio de Janeiro: Chaos, 1994. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.

_____. **Afrociberdelia.** Rio de Janeiro: Chaos, 1996. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.

FANON, F. **Peles Negras, máscaras brancas**. Salvador:UFBA, 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, 1998.

_____. **Da diáspora – identidades culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LIMA, Tânia. **Uma introdução à poética dos mangues**. Tese de Doutorado. Recife: UFPE, 2007, 401 pág.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra Vol. I e II.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

MIGNOLO,Walter de. Novas **Reflexões sobre a ideia de América Latina: opção descolonial.** Caderno CRH, Salvador,v.21, n 53, pág 239-252, maio/agosto, 2008.

ORTIZ, Renato**. Mundialização da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Ritmo e poesia no nordeste brasileiro** - confluências da embolada e do rap. Salvador: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2002, 160 pag.

SAÍD, Edward W. **Cultura e política**. São Paulo: Bomtempo, 2003.

SANTIAGO, Silviano**. Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre a dependência cultural.** 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Para um novo senso comum**. C**rítica da razão indolente, contra o desperdício**. São Paulo: Cortez, 2002.

SAÚTE, Nelson (org). **As mãos dos pretos: antologia do conto moçambicano**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural – o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia**. Recife: Associação Reviva, 2005.

WALTER, Roland. **Narrative Identities (Inter) Cultural In Betweennes in the** Am*ericas*. New York/ Frankfurt: Peter Lang, 2003.

_____**. Literatura Comparada: Diversidade, Diferenças e Fronteiras de Identidades Culturais**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 7, (2005): 149-167.

_____**. Voicing Memory and History: Diaspora Consciousness in Contemporary Fiction by New World African Writers**. *Gragoatá* 19 (2005): 233-51.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz – a literatura medieval**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo***:* entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.

A REITERAÇÃO DA ORALIDADE ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL: UMA ANÁLISE DO FILME *KEITA! L'HERITAGE DU GRIOT*, DE DANY KOUYATÉ

Toni Edson Costa Santos[257]

Resumo

Através do conceito de reiteração de Paul Zumthor, a teoria sobre identidade de Suart Hall e dos estudos sobre a oralidade de Amadou Hampate Ba, realizo uma análise do filme estrelado pelo jéli Sotigui Kouyate que trata do choque entre uma cultura oral tradicional e uma cultura urbana moderna, quando um contador de histórias vai até uma cidade para informar um jovem sobre sua ancestralidade ligada a Sundiata, um dos mitos fundamentais do antigo Mali, e acredito que nessa passagem de uma cultura oral para um sistema audiovisual há uma visível transcontextualização, que pode nos fazer pensar no processo de aplicação da lei 11.645/08 no Brasil.

Palavras-chave: Griot – Cinema – Multiculturalismo

The reiteration of orally over audiovisual: a review of the film Keita! l'heritage du Griot, Dany Kouyate

Abstract

Through the concept of reiteration of Paul Zumthor, the theory about the identity of Stuart Hall, studies of oral Hampate Amadou Ba, conducted an analysis of the film starring jeli Sotigui Kouyate dealing with the clash between a traditional oral culture and urban culture modern, as a storyteller goes to a town to tell a young man about his ancestry linked to Sundiata, one of the founding myths of ancient Mali, and I believe that this passage in an oral culture to a visual system is a visible transcontextualization, which can make us think in the process of applying the law 11.645/08 in Brazil. Keywords: Griot - Film – Multiculturalism

[257] SANTOS, Toni Edson Costa. Toni Edson é ator negro sergipano que sobe aos palcos aos 11 anos de idade. Torna-se dramaturgo, diretor, compositor e ator de forma auto-didata e a partir de 1998 inicia sua formação através de cursos. Desde 1999 é contador de histórias e em 2006 passa a ser formador de contadores, tem sua pesquisa direcionada para contos africanos e contos populares do Brasil. É licenciado em Artes Cênicas (UDESC), mestre em Literatura Brasileira (UFSC) e em 2004, 2007, 2008 e 2009 foi professor universitário de Prática Teatral (UDESC). De 2009 a 2010 foi professor do curso de Artes Cênicas da UFSC. Ator profissional desde 2000, trabalhando com Teatro de Rua a partir de 2003, modalidade teatral em que concentra sua pesquisa de forma mais efetiva. Fez parte do grupo A de Teatro, que depois se torna Africatarina, compôs o quadro do grupo Cachola no Caixote e atualmente é membro fundador da Trupe Popular Parrua e do Grupo Iwá.

La reiteración de forma oral durante audiovisual: una revisión de la película Keita! l'heritage du Griot, Dany Kouyate

A través del concepto de reiteración de Paul Zumthor, la teoría sobre la identidad de Stuart Hall y los estudios de la vía oral de Amadou Hampate Ba, realizó un análisis de la película protagonizada por jeli Sotigui Kouyate tratar con el choque entre una cultura tradicional oral y la cultura urbana moderna, como un narrador va a un pueblo para decirle a un hombre joven sobre su ascendencia vinculada a Sundiata, uno de los mitos fundadores de la antigua Malí, y creo que este pasaje de una cultura oral a un sistema visual es un visible "transcontextualização", lo que puede nos hacen pensar en el proceso de aplicación de la ley 11.645/08 en Brasil.

Palabras clave: Griot - Cine – Multiculturalismo.

Die Wiederholung von oral über audiovisuelle Medien: a review of the film Keita! l'heritage du griot, Dany Kouyate

Durch das Konzept der Wiederholung Paul Zumthor, die Theorie über die Identität des Stuart Hall, Studien der mündlichen Amadou Hampate Ba, eine Analyse der Film mit jeli Sotigui Kouyate Umgang mit dem Konflikt zwischen einer traditionellen mündlichen Kultur und urbane Kultur modern, als Geschichtenerzähler geht um eine Stadt zu einem jungen Mann über seine Herkunft in Verbindung mit Sundiata, einem der Gründungsmythen der alten Mali sagen, und ich glaube, dass diese Passage in einer oralen Kultur, um eine visuelle System eine sichtbare transcontextualização ist, was machen uns in den Prozess der Anwendung des Gesetzes 11.645/08 in Brasilien denken.

Keywords: Griot - Film – Multikulturalismus

La réitération de vive voix au cours audiovisuel: une revue de la Keita : L'Héritage du Griot, Dany Kouyaté

Grâce à la notion de réitération de Paul Zumthor, la théorie sur l'identité de Stuart Hall et d'études de la orale Amadou Hampaté Ba, a effectué une analyse du film mettant en vedette jeli Sotigui Kouyaté traitant de l'affrontement entre une culture traditionnelle orale et la culture urbaine modernes, comme un conteur va à une ville pour raconter un jeune homme sur ses origines liées à Soundjata, l'un des mythes fondateurs de l'ancien Mali, et je crois que ce passage dans une culture orale à un système visuel est un visibles « transcontextualização » , qui peut nous faire réfléchir dans le processus d'application de la loi 11.645/08 au Brésil.

Mots-clés: Griot - Film - Multiculturalisme

SOBRE O TÍTULO E O OBJETO: COLOCANDO PINGOS NOS "IS"

A oralidade está sendo revalorizada. Numa época em que as informações circulam com uma velocidade alucinante e que o "novo" quase sempre é sinônimo de "descartável", há um movimento, em muitos países, para uma revisão dos conceitos acerca da potência da palavra falada, a importância de contar e ouvir, e a gama de relações que oradores e público podem estabelecer para o fortalecimento de suas identidades. Pesquisadores como Walter Benjamim, Paul Zumthor e Amadou Hampatê Ba, direcionam seus estudos para a valorização da experiência e, a busca por uma ancestralidade mais oral e a permanência de estruturas basicamente fundadas na oralidade como uma opção, e não uma falta de habilidade com a escrita. O pesquisador Stuart Hall provoca nossos conceitos de identidade e instiga uma reflexão acerca do que somos e podemos ser, se compreendidas as vicissitudes do poder e em que mãos ele se deposita. Paul Zumthor inclusive chama a atenção para o fato de que "não podemos duvidar que estamos no limiar de uma nova era da oralidade", distinta da oralidade tradicional, onde voz e corpo se unem para tentar recuperar o que o autor afirma ser o "homem concreto"(ZUMTHOR, 2007). No Brasil, Renato Ortiz se refere ao Candomblé, reiterando que muitos autores "insistem na oposição entre o saber escrito e o saber oral" e cita Juana Elbein para destacar que a "força sagrada, transmite-se de pessoa para pessoa, o que privilegia a comunicação face a face da memória africana"(ORTIZ, 2006). O que se discute aqui não é apenas a contraposição entre oral e escrito, mas que essa oralidade pressupõe um corpo e uma relação próxima. Neste sentido, seria possível que uma arte como o cinema pudesse se aproximar da oralidade respeitando o tempo da fala e criando uma obra estilisticamente próxima do ato de contar histórias? O cinema africano tem buscado um espaço para discutir a relação entre tradição e modernidade, de uma maneira geral. E tem conseguido levar para as telas, ainda num sentido de resistência aos conceitos "coloniais", um cinema em que a oralidade é tema, fundamento e expressão.

Uma figura, um tipo, emblemático nessa discussão sobre oralidade, identidade e poder, e que tem ocupado um lugar de destaque no cinema africano faz parte de castas em países da áfrica ocidental, é chamado em

bambara de jéli, em maninca de djéli e é mais conhecido no mundo inteiro como griot. Segundo Isaac Bernat: "O *griot* nasce *griot* e seu legado passa de pai para filho, um imenso rio de histórias, ditados e metáforas onde pode pescar aquilo que alimentará a consciência e o espírito de quem o procura" (BERNAT, 2008) O termo griot parece ter diversas origens, alguns dizem que vem do termo "guirilô", do francês, outros dizem que vem do termo "criado", do português[258]. Thomas Hale compreende e destaca essas possíveis origens e ainda possui uma teoria que relaciona a origem do termo griot com o Império de Gana, no século XI, em função de escravos de Gana levados para o Marrocos, sendo que alguns se destacavam, pelas suas qualidades verbais e musicais, que teriam sido chamados de "group of guineos" na Espanha, que teria derivado para "guiriots" e depois "griots"(HALE, 2007). Mas o professor Érico José Souza de Oliveira, apresentando a Etnocenologia como um "olhar sensível para a diversidade"(OLIVEIRA, 2007), aponta para a importância de adequar as terminologias ao contexto em que suas práticas culturais estão inseridas. Mas para falar do griot tradicional e evidenciar que esse estudo se debruça sobre a cultura subsaariana, o termo djéli me parece o mais apropriado. Isaac Bernart discorre sobre o conceito de djéli:

> "Os *griots* são chamados de *djeli*, que significa sangue em maninca. Uma das explicações para esta atribuição é que da mesma forma como o sangue circula pelo corpo humano, os *griots* circulam pelo corpo da sociedade podendo curá-la ou deixá-la doente, conforme atenuem ou aumentem os conflitos através da sua palavra. (BERNAT, 2008, 67)

Esse conceito de sangue que circula comunica-se com o processo que Paul Zumthor chama de reiteração e que acredito que seja o que faz o filme *Keita L´Heritage du Griot*.

> "Pode-se, na história de um texto poético, distinguir vários momentos: o momento de sua *formação*, depois, necessariamente (uma vez que esse texto, pelo menos de maneira virtual, destina-se a se tornar público), há a *transmissão*. Esta propicia a *recepção*. Depois ele se *conserva*,

[258] http://babathestoryteller.com/the-ancient-craft-of-jaliyaa/origin-of-the-word-griot/

> em consequência da outra característica própria do texto poético, desalienar-se no que se refere às limitações do tempo. Em seguida, teremos outras recepções, em número indefinido: eu as reúno sob o termo *reiteração.*" (ZUMTHOR, 2007)

O texto, poético, formado, é o o mito de Sundjata, transmitido e conservado durante séculos pelos griots, jeliw. Dani Kouyaté aproveita a recepção que teve da história e a coloca num outro canal de transmissão, atualizando seu contexto, num processo que permite outras recepções, conservações, leituras e transmissões, ou seja a reiteração, nesse caso guardando muito da tradição e alterando o suporte. Segundo Stuart Hall : "No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa no seu interior."(HALL, 2003). O autor de "Da Diáspora" ainda tece mais comentários sobre as intersecções que a cultura tradicional pode fazer com a modernidade:

> "A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera resistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional popular não tem posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da tradição não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adiquirir um novo significado e relevância. Com freqüência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram ou se cruzam." (HALL, 2003)

E lembrando também que praticamente toda manifestação através de histórias em África possui um cunho religioso. Segundo Gislayne Matos, "todas as tradições africanas têm uma visão religiosa do mundo". A autora afirma que "tudo está ligado tudo é solidário e o comportamento do homem em relação a si mesmo e ao mundo à sua volta (...) é regulado por rituais muito precisos, que podem variar de acordo com cada etnia ou região". (MATOS, 2005) Tendo noção de que o continente africano possui um leque cultural abrangente, e extremamente vasto, tenho fixado minha pesquisa em um tipo de contador de histórias africanos, o djeli. Renato Ortiz, destaca a importância da preservação

da memória coletiva por um grupo determinado, de modo que esse grupo "celebra sua revificação, e o mecanismo de conservação do grupo está estreitamente associado à preservação da memória"(ORTIZ, 2006). Tem havido muita discussão em relação à figura do djeli, pois na formação do Império do Mali, de onde surge o mito de Sundjata, toda família, principalmente os nobres, possuíam um djeli que guardava a memória da comunidade, mas atualmente esse tipo social tem ocupado outras funções, Sotigui Kouyaté fala de cerca de 40 tipos de djeli diferentes (KOUYATÉ, 2007). E para algumas pessoas, pesquisadores e até cineastas, muitos deles são confundidos com "bajuladores", ávidos por receber dinheiro para exaltar o ego de quem pagar. O termo "bajuladores" é utilizado por Mahomed Bamba um curso sobre o qual discorrerei brevemente. Paulo F. de Morais Farias, em seu artigo **Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel**, problematiza a figura do jeli, afirmando que para alguns interlocutores, esse tipo social é um mentiroso "uma categoria de gente ávida por dinheiro, que é capaz de dizer qualquer coisa, desde que lhe seja pago o preço" enquanto outros ainda afirmam que "não pode haver discurso mais verídico que o discurso do jeli" e que esse discurso não pode ser confundido com mentira ou lisonja, mas a busca pela beleza e verdade que todos possuem (FARIAS, 2004).

Sotigui Kouyaté, numa entrevista ao Festival de Palhaços "Anjos do Picadeiro" afirma que cada família tem o seu djeli[259], cada cidade tem um, há agremiações de djeliw e por vezes há batalhas entre os chefes da corporação, mas: "o Kouyaté nunca é chefe. Porque começou com a gente. Nós somos os árbitros" (KOUYATÉ, 2007)[260]. É preciso criar a aproximação do tema com muito cuidado para não repetir as posturas de "antiquários, românticos ou folcloristas", utilizando a terminologia de Renato Ortiz, pois em muitas das narrativas, é destacado o valor positivo da figura de djeli, sendo que muitas vezes essa pode ser a tentativa de inventar uma tradição, que talvez não possa ser encontrada nos dias atuais. "A 'tradição criada' confere a ilusão de

[259] Apesar da afirmação de Sotigui Kouyaté, temos mais notícias de jeliw de famílias reais, como afirma Camara Laye: *"as ordens do rei, as proclamações eram transmitidas por vozes humanas, segundo um costume multissecular. Os anunciadores públicos, isto é, os griôs constituíam naquela época, uma verdadeira classe. Eram eles que, pelo único trabalho da memória, detinham os costumes, as tradições e os princípios de governos dos reis. E cada família real tinha um griô a quem cabia a conservação da tradição".* LAYE, Camara. *Le Maître de la Parole: Kouma Lafôlo Kouma*. Paris: Plon, 1978, pág 12 Tradução de Mahomed Bamba,

[260] Entrevista de Sotigui Kouyaté para o Anjos do Picadeiro 6, 2007.

perenidade, reabilitando o nexo entre o presente e o pretérito reconstruído. Em nosso caso, deveríamos falar talvez da invenção do conceito de 'tradição'." (ORTIZ, 1979). Na entevista, Sotigui Kouyaté fala da figura do djeli, comparada ao nosso palhaço ou bufão, pois apesar de tratar de temas sérios, é preciso haver o alívio cômico, e como afirma Bakthin, o "riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os 'bobos' assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos"(BAKTHIN, 1987). O djeli assim, tem essa dupla função de transmitir e divertir e ainda em comparação ao bufão, eles continuam ocupando suas funções em todas as circunstâncias da vida, "numa fronteira entre a vida e a arte".

O djeli traz posturas éticas e ensinamentos presentes no modo de ser do povo islâmico encontrado em África. Os djeliw são membros de uma casta específica (as pessoas nascem djeli ou djelimuso), têm amplos poderes no que concerne ao uso da palavra e são profissionais contadores de histórias, havendo os djeliw músicos(compositores que cantam suas histórias acompanhados de instrumentos diversos); djeliw embaixadores (que intercedem em nobres famílias, sendo bastante gratificados por resolver ou evitar desavenças); e há os djeliw genealogistas, (poetas e historiadores que mapeiam com suas histórias a árvore genealógica de famílias importantes). Os três tipos têm bastante liberdade com a palavra e são dotados de prodigiosa memória. Apesar de haver bibliografia escassa, em português, sobre as figuras de contadores de histórias em África, no tocante à figura do djeli há acesso à bibliografia traduzida de boa qualidade, como comprovam os estudos de Amadou Hampaté Ba. Segundo Bâ, o griot é uma "corporação profissional compreendendo músicos, cantores e sábios genealogistas itinerantes ligados à famílias cuja história cantam e celebram. Podem também ser simples cortesãos (BÂ, 2003). Em relação à família Kouyaté, são conhecidos pelos trabalhos realizados junto ao diretor Peter Brook e algumas visitas ao Brasil pelo contador de histórias Sotigui Kouyaté[261] . O filme que abordo é falado em francês e bambara, ainda com legendas em inglês, o que é uma pena, pois acho que poderia servir como recurso para diversas escolas brasileiras.

[261] Sotigui Kouyaté faleceu em abril de 2010.

SOBRE O MITO SUNDJATA E O FILME *KEITA: L'HERITAGE DU GRIOT*

O filme *Keita: L'heritage du griot*, de Dani Kouyaté, filho de Sotigui, foi gravado em 1994. No filme, Sotigui Kouyaté faz o papel de jeliba (o grande griot), que depois de um sonho, sai de sua comunidade para ir até a cidade contar para um garoto que ele é descendente direto de Sundjata, o grande fundador do Império do Mali.

> "Já no primeiro take do filme a idéia da necessidade de se estabelecer uma conexão com as raízes se faz presente. Aparece o plano fechado dos pés do griot deitado numa rede seguido de um movimento lento e constante percorrendo o corpo até chegar à cabeça. Esta primeira imagem parece querer nos dizer que o ponto de partida não está no pensamento, no racional, mas sim na maneira como o homem se conecta com o mundo. Os pés nos levam, nos conduzem e nos sustentam. Logo mais adiante, estes mesmos pés conduzem o velho *griot* por uma longa caminhada ate chegar a Ouagadougou, cidade onde encontrará a família Keita. Porém, antes da viagem, através de um retorno ao século XIII, tempo do surgimento do Império Mandinga, somos lançados à raiz de tudo, por intermédio do mestre caçador, um ser atemporal, que percorrerá todo o filme, sempre anunciando as transições, através de profecias. É então este mestre caçador, detentor de um conhecimento secreto, que aparecerá para o velho *griot* em sonho. "(BERNAT, 2008)

Quando o garoto, o jovem Mabo, aparece pela primeira vez em cena, está lendo um livro de ciências em que conta que ele é descendente de macacos, chega o jeliba e pede para falar com seus pais. Depois que o jeliba informa suas intenções para os pais, começa a recontar para o garoto o mito de Sundjata e toda a história é permeada pela presença de jeliw que indicam caminhos e fazem profecias acerca da vida do grande rei. Numa dessa pofecias, feita pelo mestre caçador, o rei é aconselhado a se casar com uma mulher considerada muito feia, que lhe daria uma filho varão que conseguiria constituir um grande império. Pouco depois somos notificados de que um búfalo estava atormentando a vida da população e dois caçadores tentam capturar o animal, quando encontram uma senhora que afirma ser ela o animal

que procuravam e que diria como poderia ser capturada, desde que levassem sua filha para casar. Isaac Bernat, descreve assim o mito de Sunjata;

> “A história se passa no Mandê, no tempo em que Naré Maghan Konaté, seguidor de Maomé, reinava. O rei estava muito velho e não conseguia ter filhos com sua mulher. Ocorre que nesta mesma época um búfalo legendário assombrava a região; e apesar das inúmeras tentativas de capturá-lo, ele já tinha matado os caçadores mais corajosos. Na verdade, se tratava de uma velha mulher que para se vingar dos maus tratos e injustiças que havia sofrido na vida, se transformava num búfalo invulnerável a qualquer caçador. Então, dois jovens irmãos caçadores foram a sua procura, e a encontraram sob a forma humana. Como ela carregava uma pesada trouxa, os dois jovens lhe ofereceram ajuda. Sensibilizada por este gesto, a velha mulher em troca lhes revelou seu segredo e se deixou matar, após os caçadores terem lhe prometido se casar com Sogolon Koudouma, que seria seu duplo, esta também desprezada por sua deformidade e deficiência física. Sogolon também possuía os poderes da feitiçaria. Apavorados, os dois irmãos caçadores, Oulamba e Oulani, decidiram conduzir a jovem Sogolon ao rei Naré Maghan. Ao mesmo tempo, o rei para conseguir ter um herdeiro tinha sido aconselhado por um velho caçador, mestre em adivinhação, a se casar com uma mulher muito feia (...)Assim que os caçadores chegaram à corte com Sogolon, os adivinhos não tiveram nenhuma dificuldade para reconhecer em Sogolon, aquela que seria a futura mãe do homem que salvaria o Mandê nas batalhas que viriam pela frente. Assim foi feito, e então em 1202, o rei fecunda suas duas mulheres ao mesmo tempo. Da primeira nasceu Dankaran Toumam e de Sogolon nasceu Soundjata. Infelizmente, Soundjata nasce paraplégico. Os feiticeiros alegaram que seria preciso um tempo maior para que ele andasse, pois seu organismo precisava assimilar as forças dos animais que abrigava dentro de si: o búfalo, o leão e a pantera. Após a morte do pai, o irmão de Soundjata sobe ao trono (...) Num certo dia, Sogolon pede a primeira esposa do rei, folhas de baobá para preparar o tô, porém a esposa rival não as cede e debocha de Soundjata lhe dizendo que por ele ser paralítico não poderia subir na árvore. Então, neste dia Soundjata levantou e andou pela primeira vez aos dezessete anos, e em vez de colher as folhas arrancou a enorme árvore e a levou até a mãe. Este dia marca o início da sua ascensão e é cantado até hoje com muito orgulho pelos *griots* malincas. Após um período de exílio e quatro grandes batalhas, Soundjata unifica o império Mandê. Por considerar o hipopótamo um animal poderoso já que este consegue manter a mesma força na água e na terra, Soundjata resolve dar o nome do novo império, de Mali, que significa hipopótamo em maninca. Após proporcionar ao seu povo um período de tolerância religiosa e de paz, Soundjata morre em 1257. Neste mesmo ano o cometa Halley cruza o céu da terra. Dizem que Soundjata mergulhou no rio, reencarnando depois num hipopótamo.

O interessante é que enquanto o jeliba segue contando a história, o garoto busca repeti-la na escola e em pouco tempo o relato do contador se torna mais importante que todo o processo educacional. Como em muitos filmes africanos, há um embate entre a tradição e a modernidade, pois o pai do garoto foi iniciado por um jeli enquanto que sua mãe tinha uma cultura mais ocidentalizada. O jeliba traz seus costumes e prefere passar a maior parte do tempo do lado de fora da casa, numa rede que trouxe e entra apenas para comer, sendo que em vez de comer com talheres, prefere comer com as mãos. A história contada tem muitas lacunas, muitos segredos não ditos, o que vai criando um suspense que aumenta o interesse do garoto. O professor da escola tradicional vai até a casa e questiona o jeli sobre o que estava fazendo e numa das falas da personagem feita por Sotigui Kouyaté, jeliba afirma que estava contando que esse garoto descendia de um rei enquanto na escola ele aprendia ter vindo dos macacos.

Num trecho da narrativa, o jeliba vai contando o que acontece com a mãe de Sundjata, grávida, a cada mês, e quando chega no décimo, o jovem Mabo Keita questiona se não são 9 os meses de gestação. Durante todo o tempo, o jeliba faz uma crítica à educação tradicional, indicando ao garoto que independente do que já ouviu, na escola, que ouça com atenção o que fala o jeliba que, entre outras coisas, ressalta que Sundjata teve uma gestação de 18 meses. Esse fato pode ser associado, atualmente, ao conceito de extero-gestação, pesquisado por alguns médicos, como Harvey Karp em seu livro "**The Happiest Baby on the Block** ", em que se discute na medicina o fato de o ser humano ser um dos poucos mamíferos que ao sair do ventre materno, não consegue se locomover até o seu alimento. Esse fato requer um novo período de cuidado, fora da barriga, como uma outra gestação, que em alguns casos, quando começamos a andar, leva cerca de outros 9 meses. Melhor seria, dizem os médicos, que ficássemos em bolsas como os cangurus.

Quanto maior o contato entre o jeliba e o garoto, há mais intervenções do professor e a mãe de Mabo ameaça sair de casa. A situação vai ficando cada vez mais complicada até que, antes de toda a origem do nome Keita ser dita, antes de terminar de contar o mito, o Griot se sente na obrigação de partir, para evitar mais discórdia na família. Percebe-se entretanto, que o

garoto já tem outro humor e uma autoestima mais elevada. O mestre caçador, que visita o jeliba no sonho, retorna e conversa brevemente com o garoto e o jovem Mabo pede então que o caçador termine a história, mas ele diz que essa é uma função do jéli, e que não poderia contar.

> "O último *take* nos mostra Mabo em baixo do baobá (árvore sagrada e um dos símbolos da força de Soundjata Keita) olhando uma águia voando. É a mesma ave que o velho *griot* havia mostrado no começo da história para Mabo, dizendo que ele nunca estaria sozinho. A águia, totem dos Kouyaté é uma metáfora da continuidade, pois a palavra do velho *griot* seguirá seu curso através da curiosidade despertada em Mabo." (BERNAT, 2008)

O filme revela diferenças fundamentais entre o modo de ensino através da oralidade, que comove, provoca, faz refletir e o modo tradicional, por vezes engessado por uma disciplina rígida (no filme, quase militar), que enrijece o corpo e que pode ser encarada como uma relação em que apenas o professor é detentor de conhecimento. O filme também revela uma postura dos colonizadores europeus em tentar desvalorizar os contadores tradicionais de África, de diminuir a influência dos jeliw, para impedir que a população pensasse sobre seus problemas e buscasse alternativas de liberdade. Mesmo com a descolonização, esse aspecto ainda é um entrave na estrutura de muitos povos cuja cultura, primordialmente, foi baseada na oralidade e o cinema tem sido uma maneira de revalorizar esses mestres da oralidade.

SOBRE O MINICURSO E *LA GRIOTIQUE:* UM ENCONTRO CRUCIAL

Durante o II Colóquio Internacional de Culturas Africanas – "Griots", fiz um minicurso com o professor da UFBA Mahomed Bamba que falou sobre a teoria de *La griotique,* de Niango Porquet, da Costa do Marfim, onde ele foca a figura do griot da África Ocidental subsaariana e busca correspondentes em outras culturas africanas. Segundo ele, "la griotique" surge do teatro e da antropologia e seria a "expressão dramática na qual se integram de forma metódica e harmoniosa, a palavra, o canto, a mímica, a linguagem corporal, o

movimento, a literatura e a história"[262]. Dessa forma, toda cultura, africana ou não, pode ter representantes dessa vertente desde que trabalhe com a oralidade, seja artista polivalente reconhecido em sua comunidade e atue como uma espécie de preceptor/educador. É historicamente comprovado, todas as culturas possuem essa figura que transmite saberes oralmente, a questão é que a contemporaneidade não mais está acostumada a ouvir histórias, nossa cultura tem eliminado essa predisposição. Peter Burker destaca essa predisposição de povos mais antigos a lidar com os detentores do saber oral quando afirma: "A existência de 'pregadores artífices' na Inglaterra ou em Cévennes mostra que o povo simples podia estar tão atento à linguagem e ao estilo de encenação do pregador quanto à sua mensagem; na verdade, sua cultura predispunha-os a serem mais hábeis em apresentações orais, fosse de pregadores, contadores de estórias ou cantores de baladas do que nós atualmente." (BURKER, 1989).

O professor Mahomed Bamba fala que a figura do griot, pode surgir de muitas formas no cinema. O professor cita Cineastas – Griot : ele é griot, diretor que conduz ótica do filme, cineasta port-voz do seu povo; Griot-narrador: narrador onisciente, voz off, dá o ponto de partida, retorna em diferentes momentos para narrar transições; Griot-conferencista: comentava a vistas animadas, comentarista do filme que vem do cinema mudo; Griot-personagem (normalmante co-adjuvante no sistema dos personagens): possui funções e facetas diversas dentro da estrutura do filme.

Depois do curso, solicitei alguns outros filmes que o professor Mahomed citou no curso e pude observar muitas dessas classificações da figura do griot em filmes como: *Yandé Codou Séne – Diva Seéréer*, Documentário de Laurence Gavron Cun sobre uma importante jelimuso; *Sarraounia*, de Med-Hondo, sobre uma feiticeira guerreira responsável pela resistência à dominação francesa no Níger; e *Guimba*, de Sissoco, Cheick Oumar, ficção sobre um ditador e feiticeiro africano. No primeiro filme a função do griot é tema e se observa como Yandé Codou Sené foi uma conselheira importante e de que forma a tradição griótica é vista na atualidade. Em *Sarraunia* temos a figura do griot narrador, que surge posteriormente como personagem contando as

[262] Anotações minhas do curso de Mahomed Bamba

façanhas da feiticeira, além de um tutor que ensina para a protagonista as artes da guerra, não necessariamente um jeli, mas um conselheiro da rainha. Em *Guimba*, temos a figura do griot narrador, em off, a figura cômica do griot de Guimba, um "bajulador" que é muito covarde, num momento do filme surgem duas mulheres da tradição jelimuso, cantando as histórias de Guimba, e quando a comitiva de caçadores vem enfrentar o tirano, são acompanhados por alguns músicos contadores de histórias, jeliw.

Foi importante ver os filmes para entender melhor o curso e as possibilidades que o cinema tem aproveitado para utilizar o tempo da fala presente em muitas culturas africanas. Isaac Bernat, em sua tese sobre os encontros com Sotigui Kouyaté afirma: "Assim, o cinema surge na sua vida como uma poderosa ferramenta para transmitir a palavra e a imagem do *griot* e da cultura mandinga que o suporta.".

O filme *Keita: l'Heritage du Griot* possui as figuras do griot cineasta, já que o filme foi dirigido por Dani Kouyaté, e ainda possui o griot narrador, pois no início, num âmbito de sono em e muitas das transições, um jeli narra em off, além de Sotigui, que faz jeliba, ainda há outros griots personagens no decorrer da história. Além disso, considerando que a música do filme é assinada por Sotigui Kouyaté, temos ainda outra categoria, pois é um griot o responsável pela trilha sonora. Isaac Bernat fala de como esse filme consegue ser um elemento de resistência.

> "A possibilidade que o cinema tem de, através da imagem, contar aquilo que, com palavras, talvez não chegasse aos ouvidos de outras culturas amplia muito o alcance de temáticas fundamentais para a conscientização de problemas sociais e históricos, tanto por parte dos africanos como de outras sociedades.(...) O fato de filmes como *Keita L'heritage du griot* e *Sia ou le rêve du Python*, ambos de Dani Kouyaté, serem falados em bambara funciona como um fator de resistência cultural e de resgate da identidade africana, e ainda possibilita que o filme seja compreendido por aqueles que não falam o francês." (BERNAT, 2008)

Considero que esse colóquio em Natal, sobre culturas africanas, também tem sido um espaço de resistência e um encontro de importância enorme devido ao número de cruzamentos de informação que permitiu e pela

discussão de elementos que deveriam já constar no ensino em todos os níveis no Brasil. Destaco ainda o encontro feliz com o pesquisador Ricardo Ribeiro, que fez o mesmo curso que eu e demonstrou ser uma acadêmico generoso, conhecedor da cultura jeli e que em pouco tempo defenderia uma dissertação cercada de seriedade e poesia sobre jograis medievais e o griot, que tive a oportunidade, e prazer, de ler alguns meses depois do colóquio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirma Nestor Canclini, “identidade é uma construção que se narra” (CANCLINI 1995), e o filme parte dessa premissa para alicerçar essa construção paulatina de outro referencial. O conflito percebido no contexto do filme pode ser comparado às afirmações de Renato Ortiz quando diz que “Com o advento da sociedade urbano-industrial, a noção de pessoa já não mais s encontra centrada na tradição. Os laços de solidariedade se rompem.” (ORTIZ, 1994) O autor afirma que “o anonimato pulveriza as relações sociais existentes, deixando os indivíduos “soltos” na malha social” (ORTIZ, 1994). E lembra que a sociedade inventa novas instâncias para a integração de sua população, pois num mundo em que “o mercado torna-se uma das principais forças reguladoras, a tradição torna-se insuficiente para orientar a condutra” (ORTIZ, 1994).

A oralidade é um dos pilares do manancial cultural brasileiro e a influência dos povos indígenas e africanos é inconteste, e é notório que a elevação do saber escrito diante do saber oral, tem motivações políticas complexas. O próprio Amadou Hampatê Bá fala que a oralidade não pode ser vista como uma inabilidade com a escrita, mas como opção de alguns povos para concretizar a transmissão de seus saberes e a formação de seus indivíduos. Nesse caso, discutir oralidade no Brasil é também uma busca pela reafirmação de uma herança proveniente dos povos que formam o brasileiro, sobretudo os povos africanos. São muitas Áfricas, e a figura do griot, está muito presente em países da África Ocidental, como Níger, Mali, Burkina Faso, entre outros.

O filme que analiso permite lembrar que temos essas figuras, semelhantes ao jéli, na cultura brasileira, esses são os mestres da tradição, aqui chamados “griôs”. Além dos esforços da Ação Griô e das leis 10.639/2003 e 11.645/2008, ainda há muito a se fazer. O filme de Dani Kouyaté pode indicar um bom caminho para as questões entre tradicional e popular no Brasil, pois o que se espera das leis em questão é que se fortaleça a autoestima de crianças, adolescentes e adultos, afrodescendentes e indígenas, destacando personalidades positivas em nossa história. Durante muito tempo índios e negros no Brasil estiveram cercados de estereótipos, foram romantizados e sua história foi contada apenas sob o ponto de vista da dominação, e o filme Keita! demonstra que a modernidade pode estar a serviço da tradição para ampliar a consciência de que a oralidade precisa ser revalorizada para que fortaleçamos o nosso discurso, atentos ao fato de que possuímos um belo passado e ainda há muito ao se construir.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté. **Amkoullel, o menino fula**.São Paulo: Casa das Áfricas e Pallas Athenas, 2003.

BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais.** São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBOZA, Juliana Jardim. **vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra).** Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador**.** In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERNAT, Isaac Garson. O ofício do ator e a tradição do griot. In: RABETTI, Maria de Lourdes (org.). **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 56 a 58.

_____. **O olhar do griot sobre o ofício do ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté.** Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: 2008.

BORNHEIM, Gerd. **Teatro: a cena dividida.** Porto Alegre: L&PM, 1983.

BURKER, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995. Pág 139

FARIAS,Paulo F. de Morais. **Griots, louvação oral e noção de pessoa no Sahel**, São Paulo: Casa das Áfricas (PUC/USP), 2004

HALE, Thomas A. **Griots and Griotes: Masters of words and music.** Bloomington: Indiana University Press, 2007.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

LAYE, Camara. ***Le Maître de la Parole : Kouma Lafôlo Kouma*.** Paris: Plon, 1978

KARP, Harvey. **The Happiest Baby on the Block**. New York, .Bantam Dell, 2002.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias**: sua dimensão educativa na contemporaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____, SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias:** perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar**.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Românticos e folcloristas.** São Paulo: Olho d'Água, 1979

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994

OLIVEIRA, Érico José Souza. **A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de ouro (Condado- Pernambuco)**. Salvador: SESC Piedade, 2007.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre Ribeiro**. Busca de princípios para uma atuação a partir de estudos sobre os griots africanos e os jograis medievais europeus**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas da UNESP. São Paulo : 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** 2º ed. rev. e ampl. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007

9. SÍTIOS VISITADOS

http://babathestoryteller.com/the-ancient-craft-of-jaliyaa/origin-of-the-word-griot/

http://www.cultura.gov.br/culturaviva/projeto-de-lei-grio-nacional/

AS REPRESENTAÇÕES DA CULTURA AFROBRASILEIRA EM LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA

Waldeci Ferreira Chagas[263]

Resumo

Antes de ser um material didático cotidianamente utilizado pelos (as) professores (as) para ensinar os mais variados conhecimentos na escola da educação básica, o livro didático é produzido em determinada sociedade e tempo, portanto, não é detentor da verdade, mas de uma verdade, questionada ou não pelos (as) professores (as) e estudantes da educação básica. Nesse sentido é um produtor de discurso, cujos saberes produzidos se situam no campo da representação, visto ser elaborado a partir de um lugar social, político, e cultural, por isso, traz na essência uma carga ideológica que corresponde ou não ao universo cultural de quem o utiliza como meio de aquisição e transmissão do saber. Nessa perspectiva, neste trabalho analisamos as representações da cultura afrobrasileira em livros didáticos de História da educação básica, especificamente os utilizados pelos docentes do ensino fundamental II que atuam nas escolas da rede pública da cidade de Alagoa Grande. Tais livros foram publicados pós 2003, quando foi promulgada a lei 10.639/003 que obriga as escolas da educação básica a inserir os conteúdos de história e cultura afrobrasileira no currículo escolar. Por isso, problematizamo-lo: que representações da cultura afrobrasileira estão presentes? Elas reproduzem ou superam a idéia de inferioridade geralmente atribuída às práticas culturais das pessoas negras? Essas são algumas das questões que norteiam a nossa discussão e nos permitem percebermos ou não a aplicação da lei 10.639/003.

Palavras-chave: cultura afrobrasileira, livro didático, história

Introdução

Desde os anos 1960 o livro didático passou a ser considerado objeto de pesquisa nos vários campos da construção do conhecimento científico, sobretudo, nas áreas de ensino, a exemplo da pedagogia, história, sociologia, filosofia, literatura, e artes. A partir de então, as pesquisas passaram a contemplá-lo e várias temáticas, a exemplo do gênero, etnia, relações de poder e as políticas públicas de produção e distribuição se constituíram objetos de discussão e analise. Além destas temáticas, também são pertinentes as questões conceituais, como cultura, história, sociedade, política, e poder. As pesquisas têm demonstrado que o livro didático deixou de ser um mero recurso ou material didático do estudante e professor (a) da educação básica, e passou

[263] Integra o Departamento de História na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campus de Guarabira, onde leciona História da África e Educação das Relações Etnicorraciais. Integra a equipe do Núcleo de Estudos Afrobrasileiros e Indígenas (NEAB-I/UEPB).

a ser concebido pelos (as) pesquisadores (as) uma fonte relevante no campo da educação, principalmente entre os profissionais que discutem o ensino nos vários campos e a construção do saber.

Em virtude dessa condição, o livro didático não tem passado despercebido aos olhos de estudantes, professores (as) e pesquisadores (as). As críticas e impressões elaboradas por estes segmentos envolvidos no processo ensino-aprendizagem têm contribuído para melhorar a sua qualidade, tanto no que diz respeito à apresentação, quanto à abordagem dos conteúdos, a distribuição nas escolas e o acesso.

Antes de ser um material didático, o livro didático é detentor da verdade, mas de uma verdade que nem sempre correspondente com os valores de quem o utiliza. Nesse sentido se não for questionado torna-se instrumento de reprodução de valores e ideias. O conhecimento de que ele trata se situa no campo da representação, visto ser produzido a partir de um lugar social, político, e cultural, por isso, traz na essência uma carga ideológica que nem sempre corresponde ao universo cultural de quem o utiliza como meio de aquisição e transmissão do saber. Todavia, na maioria das escolas ele ainda é o único recurso didático utilizado por professores (as) e estudantes.

Logo, tomar o livro didático como fonte de pesquisa possibilita refletir sobre como o segmento intelectual de uma época representou os sujeitos, suas ações e práticas culturais, bem como os fatos em que os sujeitos sociais estiveram envolvidos nos diferentes tempos e espaços.

Desta feita, o livro didático é por excelência um agente cultural em potencial, visto que no imaginário de estudantes e professores (as) ainda é concebido como o detentor da verdade, ou de verdades. Pois é comum de um ano para outro o (a) professor (a) trocá-lo, sob o argumento de que um é melhor que o outro. Embora comumente professores (as) afirmem isso o que cada livro didático traz é uma abordagem diferente dos conteúdos, ou seja, como autores (as) representam os mesmos fatos e a partir de que perspectivas. Perceber esse aspecto é o que possibilita professores (as) escolherem o livro que eles julgam adequado à realidade dos estudantes com que lida cotidianamente. Comumente eles (as) os escolhem a partir da linguagem, e das abordagens com que tratam os conteúdos específicos das matérias que lecionam.

Neste texto nos atemos a analisar o livro didático de História adotado/escolhido pelos (as) professores (as) do ensino fundamental I e que integram a rede pública de ensino da cidade de Alagoa Grande – PB. O livro didático em questão é “História”, este é parte do “Projeto Buriti” e foi escrito por César da Costa Júnior, Thelma Cademartori Figueiredo de Oliveira, Vanessa Gregorut, Regina Maria de Oliveira Ribeiro e Murilo José de Resende. Tal obra foi publicada pela Editora Moderna em 2007. Trata-se de uma coleção voltada para o Ensino Fundamental I, o que os (as) professores (as) denominaram chamar ensino fundamental menor, e compreende o período escolar do 2º a 5º ano. Essa coleção de livro didático faz parte do catalogo do PNLD, foi analisada pela equipe da Secretaria Municipal de Educação de Alagoa Grande e recomendada aos docentes do ensino fundamental, eles a escolheram e utilizam em sala de aula para ensinar os conteúdos de História. Embora esta coleção de livro não trate diretamente da história e cultura afrobrasileira, cada exemplar ao longo das unidades trazem conteúdos referentes a tais conteúdos. A perspectiva é intercalá-los aos demais conteúdos e assim possibilitar estudantes e professores (as) compreenderem a África, os africanos e os afrobrasileiros integrados e partes da história da humanidade em diferentes tempos e espaços. Por isso, delimitamo-la objeto de nossa pesquisa e nos preocupamos em analisar as representações que traz da história e cultura afrobrasileira, no sentido de perceber se os conteúdos estão conforme obriga a lei 10.639/003.

O livro didático de História e a lei 10.639/003

Em janeiro de 2003, o governo brasileiro promulgou a lei 10.639/003, essa lei obriga as escolas da educação básica a inserir no seu currículo os conteúdos de história e cultura afrobrasileira e africana. Essa medida desde a sua determinação causou uma série de mudanças no sistema educacional brasileiro, sobretudo, porque levou as instituições de ensino e os profissionais nelas envolvidos a mudarem as suas práticas pedagógicas e posturas, de modo a atentar para a diversidade étnicorracial que caracteriza o Brasil na perspectiva de que a educação para a igualdade racial se torne realidade na escola.

A partir de então as Instituições de Educação Superior (IES), por excelência espaços de formação docentes tiveram que incluir nos projetos políticos pedagógicos dos cursos de licenciaturas alguns componentes curriculares que contemplem a história e cultura afrobrasileira e africana, e assim formar professores (as) capazes de trabalhar com tais conteúdos em sala de aula da educação básica.

Todavia, não foram apenas as IES e escolas da educação básica que tiveram que se adequar às determinações da lei 10.639/003, as editoras também, visto que são as responsáveis pela produção, publicação e divulgação dos livros didáticos comprados pelo governo brasileiro através do MEC (Ministério da Educação) e distribuídos nas escolas.

A partir de 2003, várias editoras lançaram no mercado editorial livros didáticos de História que passaram a contemplar os conteúdos de história e cultura afrobrasileira e africana. De certo modo, houve uma corrida acelerada das editoras para atender a demanda imposta pela lei 10.639/003, o que resultou em algumas produções didáticas nem sempre dignas de uso na sala de aula.

Paralelo, cresceram significativamente as pesquisas na área de ensino e livro didático. Trata-se de pesquisas que analisam diversas questões, entre elas as imagens e as abordagens acerca da história e cultura afrobrasileira e africana. Isso se deve ao fato de o racismo ser uma realidade na sala de aula, logo, ao trabalhar com os conteúdos de história e cultura afrobrasileira e africana, o (a) professor (a) colabora com a superação deste mal ainda presente na sociedade brasileira, sobretudo, na escola. Todavia, o livro didático nem sempre possui um conteúdo que perspective superá-lo. Por isso, é necessário que professores (as) releiam-no, e assim trabalhem os conteúdos de modo a colaborar com a superação do racismo, e não contribuam com a sua manutenção.

Na perspectiva de superar o racismo no livro didático, a partir de 2003, o MEC através do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) instituiu nos editais de aquisição de livros para compra e distribuição nas escolas públicas, à obrigatoriedade da temática étnicorracial como um requisito básico e determinante a aprovação do livro pela Câmara Setorial do Livro Didático, e Conselho Nacional de Educação. Fora determinado que depois de parecer

favorável destas instâncias o livro pode ser incluído no catalogo do PNLD e está apto a ser escolhido pelos (as) professores (as) e indicado a ser adquirido pelo gestor público, depois distribuído às escolas, de modo que os estudantes tenham acesso. Essa medida obrigou autores (as) e editores a se preocuparem com a questão etnicorracial e incluí-la nos materiais didáticos.

Representações da Cultura afrobrasileira em livros didáticos de História

Para analise das representações da cultura afrobrasileira nos livros didáticos são pertinentes às discussões de (BURKE, 2004), visto que este autor além de enfocar a imagem como categoria que dialoga com as representações; tratam-na como evidencia histórica, e a partir de então explora estereótipos e noções de desconformidade e gênero, auxiliando-nos a entender as promessas e os perigos de usar a evidencia visual na escrita da história, sem antes submetê-las ao crivo de uma minuciosa análise de seus conteúdos subjetivos.

Dessa forma as imagens não devem ser consideradas simples reflexões de suas épocas e lugares, mas extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas. “[...] imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidencia histórica. Elas registram atos de testemunho ocular”. (BURKE, 2004, p. 17). Perceber esta questão nos auxilia teoricamente, uma vez que a pesquisa sobre as representações da cultura afrobrasileira no livro didático de História (do 2º ao 5º ano), requer uma análise das ilustrações que trazem acerca das pessoas negras. Desta feita nos relacionamos com “à necessidade dos iconografistas de prestar atenção aos detalhes, não apenas para identificar artistas, mas também para identificar significados culturais” (BURKE, 2004, p. 49).

Outra contribuição que a leitura de (BURKE, 2004) nos proporcionou foi a de fornecer a compreensão sobre o estereótipo do outro pré-julgado para o bem ou para o mal segundo o nosso próprio olhar.

> Talvez seja por essa razão que os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão da auto-imagem do espectador. Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que ‘nós’ somos humanos ou civilizados, ao

> passo que 'eles' são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são freqüentemente comparados, não apenas em línguas européias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são transformados no 'Outro'. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo serem transformados em monstros (BURKE, 2004, p. 157).

Nesse sentido devemos perceber o seguinte, ainda que as respostas dos espectadores possam ser influenciadas ou manipuladas por meios textuais, os chamados "iconotextos" mais desinformam do que informam, numa tentativa de silenciar ou de tirar o foco. Assim "não é de admirar, pois, que os produtores de imagens tentem controlar as interpretações dadas aos seus artefatos pelo público, dando a eles chaves de diferentes espécies". Algumas destas tentativas de controle são pictóricas, elas ainda formulam dispositivos como, por exemplo, a ênfase dada a uma pessoa e não a outra por diferenças em tamanho ou cor [...] (BURKE, 2004, p. 231).

Portanto, a leitura de Burke é de fundamental importância, haja vista, o seu propósito de nos conscientizar de que,

> [...] imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas 'entrelinhas' e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando. Há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidencia de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades (BURKE, 2004, p. 18).

No campo de discussão das representações e imagens outra leitura relevante são as formulações de (CHARTIER, 1985), sobretudo, porque ele nos oferece subsídios suficientes a compreendermos as práticas que constroem o mundo como representação.

Ao recorrermos às considerações de (CHARTIER, 1985) e pensarmos a história e cultura afrobrasileira, percebemos na sociedade brasileira a existência de estereótipos sobre as suas diversas expressões, o que faz com que as pessoas demonstrem comportamentos de preconceito, excluindo-as da sua vivência cotidiana, por considerá-la menor, incivilizada e subalterna.

Num contraponto a essa realidade (CHARTIER, 1985) sabiamente afirma que há um movimento cultural, nem sempre visível aos olhos da sociedade que produz o que pode ou não colaborar com o que está dito, por isso merece ser lida, analisada e interpretada para que possamos perceber e compreender as representações produzidas sobre a cultura afrobrasileira.

Não esqueçamos que as culturas são móveis e como tais as representações decorrentes do universo cultural dos sujeitos também, por isso, trabalhar com representação incide no diálogo com a história cultural, uma vez que as representações que os diferentes sujeitos em determinados tempos e espaços construíram e ainda constroem sobre as mais diversas questões são passiveis de leitura e crítica. Todavia, nenhuma representação é inocente ou ingênua, nem tão pouco descomprometida ideologicamente com o poder ou contra ele.

Como bem sabemos, as construções sociais elaboradas sobre a cultura afrobrasileira nunca se distanciaram da ambição e domínio de configurá-la como contraponto da européia que se arrogava no papel de dominante.

A respeito dessa questão (CHARTIER, 1985) nos adverte com relação às práticas (eurocêntricas) que constroem o mundo como representação, "(...) assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico, de respeito e de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado (...)" (CHARTIER, 1985, p.22).

A obrigatoriedade de os livros didáticos trazerem os conteúdos de cultura afrobrasileira possibilitou as editoras lançarem no mercado editorial duas modalidades de coleções de livros, cujo propósito é atender a demanda imposta pela lei 10.639/003.

De certo modo a nova realidade dos livros didáticos reflete o modo como às editoras e por conseguintes os (as) autores (as) conceberam e estão concebendo a implementação dos conteúdos da cultura afrobrasileira no currículo da escola de educação básica.

Por sua vez tais produções didáticas têm influenciado os (as) professores (as) de História do Ensino Fundamental I e II, assim como os do Ensino Médio nas suas práticas cotidianas em sala de aula, a trabalharem com os conteúdos pertinentes a cultura afrobrasileira a partir de tais orientações.

A primeira modalidade de livro trata a cultura afrobrasileira, de modo direto e especifico como se essa cultura se constituísse em mais um componente na grade curricular da educação básica. Portanto, o livro parece se destinar a um componente curricular específico chamado Cultura Afrobrasileira ou História do negro no Brasil, quando de fato elas não existem.

Esse tipo de livro não se refere às outras histórias, mas unicamente a história da África, cultura afrobrasileira, ou história do negro no Brasil. No entanto, alguns a colocam de modo isolado, sem conexão com as outras histórias ou contextos.

Uma característica relevante desse tipo de livro é o fato de ele pensar as populações negras no Brasil ou os africanos como detentores de história, todavia o problema está em isolá-los, como se as populações negras no Brasil, os africanos e a cultura afrobrasileira tenham sido experiências singular com pouca ou nenhuma repercussão junto às outras culturas. Perdura a imagem de que a cultura afrobrasileira tem pouca ou nenhuma presença na cultura brasileira, uma vez que quando se refere aos elementos culturais das pessoas negras na formação do Brasil, afirmam que essas pessoas contribuíram com suas culturas e práticas, ao invés de afirmarem que elas estão presentes reinventando e inventando a cultura brasileira.

A segunda modalidade de livro trata a cultura afrobrasileira no contexto da história geral ou história do Brasil. Ou seja, à medida que trata do processo histórico pelo qual passou o Brasil e a humanidade passou e está passando insere os conteúdos da cultura afrobrasileira correspondente ao tempo e espaço histórico tratado.

Esse tipo de livro é uma evidencia de que a cultura afrobrasileira não deve ser tratada num componente curricular especifico, mas implementado no currículo escolar, como obriga a lei 10.639/003, o que incide no dialogo entre as áreas de conhecimento, sobretudo, as relacionadas às ciências humanas, a exemplo da história, artes, geografia, português, literatura e ensino religioso.

Esse tipo de livro ainda possibilita ao (a) professor (a) fazer conexão da cultura afrobrasileira com as outras culturas e histórias, assim como pensar os africanos e as populações negras no Brasil como detentores de história e cultura.

No entanto, alguns livros que fazem parte dessa modalidade não fogem a perspectiva eurocêntrica de história, uma vez que colocam a cultura afrobrasileira como um apêndice da cultura européia. Com isso acaba reproduzindo a imagem da cultura afrobrasileira como coadjuvante, uma prática menor, visto que é praticada e vivenciada por uma minoria de pessoas, que vivem nas comunidades quilombolas, comunidades de terreiros e bairros periféricos dos grandes centros urbanos do país. Trata-se de uma prática cultural singular das pessoas negras e não dos (as) brasileiros.

De certo modo, os dois tipos de livros didáticos chegam à escola e influenciam a prática docente no trato com a cultura afrobrasileira. Assim as experiências docentes com esse conteúdo em sala de aula, tende a tratá-lo a partir de duas vertentes. A primeira concebe a cultura afrobrasileira como mais um componente no currículo escolar, visto que dedicam uma hora/aula da carga horária total de História a trabalhar com esse conteúdo. A segunda experiência trabalha-a na relação com os demais conteúdos, e de modo articulado. Isso tanto é feito pelo professores (as) que valorizam o processo histórico, quanto pelos que trabalham com a metodologia da história temática.

No universo do livro didático de História e de como a cultura afrobrasileira é didaticamente tratada, a coleção de livro didático denominado “História”, integrante do Projeto Buriti, objeto de analise dessa pesquisa, se enquadra no que denominamos de segunda modalidade de livro didático, visto que não se trata de uma coleção especifica sobre a cultura afrobrasileira, história do negro no Brasil e nem história da África, mas os quatro exemplares que a compõem, ao longo das unidades temáticas trazem conteúdos pertinentes a essa cultura, os quais são dignos de análises, críticas e comentários.

Como se trata de quatro livros fizemos a analise, ainda que parcial, de alguns aspectos, o que corresponde aos quatro livros em geral, e neles atentamos para as representações que trazem sobre a cultura afrobrasileira.

Como não se trata de uma obra específica sobre a cultura afrobrasileira, ao longo dos quatro exemplares que compõem a coleção, tal temática não é posta diretamente, todavia é posta de modo implícito na discussão acerca da diversidade e modernidade. A imagem de modernidade é recorrente a toda coleção e está exposta desde a capa de cada exemplar, visto que se referem

ao espaço urbano, caracterizado pela arquitetura, equipamentos e serviços urbanos.

O livro do 2º ano tem a capa ilustrada por uma imagem de uma praça pública espaço de lazer das cidades modernas. Enquanto, o livro do 3º ano traz um trenzinho na estação, o do 4º ano a releitura da fachada do casario colonial no Pelourinho, na cidade do Salvador, Bahia, e o do 5º ano uma releitura do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Rio de Janeiro.

Além da ideia de modernidade, as imagens propõem uma viagem no tempo e atenta para a diversidade. Nessa ótica a cultura afrobrasileira está representada como uma prática não moderna. Afora isso é tratada de modo espacial, e pontual numa ou noutra unidade temática. Há determinadas unidades que tal conteúdo mereceria ser discutido, no entanto, não está presente. Um exemplo disso é a discussão sobre “família”. Não há imagem de famílias negras, apenas brancas, indígenas, e orientais. Tal imagem é extremamente contraditória a realidade brasileira, sobretudo, dos estudantes que acessam o livro, haja vista, milhares de famílias brasileiras serem formadas por pessoas negras.

Desta feita, a discussão acerca da diversidade se perde, quando um texto introdutório diz para os estudantes: “você vai perceber, com este livro, que a história é feita por todos nós, todos os dias...”. Porém as imagens não trazem traços e referências das pessoas negras, o que impossibilita os estudantes negros de se reconhecerem como construtores e partes da história de “todos”.

De certo modo o livro passa a imagem de que a vida das pessoas negras ao longo do tempo não mudou. A depender da capacidade do (a) professor, a imagem pode ser lida a contra pelo, e ser discutida, o porquê de a vida das pessoas negras pouco mudarem. Esse mesmo tipo de procedimento acontece com a representação da capoeira. Apesar de se tratar de uma expressão cultural dos brasileiros, é colocada como especifica das pessoas negras, por sua vez essa prática cultural não possui história.

A representação da “vida nos engenhos coloniais” faz referencia a cultura afrobrasileira e retrata a tradicional condição de escravizado a que as populações negras no Brasil foram submetidas. Nessa perspectiva a

representação da mulher negra a coloca como subserviente a mulher branca, visto que está sempre a servindo.

Mesmo que a pessoa negra seja representada na condição de escravizada é aprisionada e carregada pelo capitão do mato, que também é negro. Não se faz menção a resistência negra ao escravismo. No entanto, é pertinente colocar que essa condição está implícita e para que a resistência possa ser trabalhada será necessária que o (a) professor (a) faça uma leitura crítica e apurada da representação.

Considerações Finais

A existência da lei 10.639/003 não é a garantia de que os livros didáticos de História romperam a tradicional representação da cultura afrobrasileira, como sendo uma prática unicamente associada ao trabalho escravizado. Outra questão que ainda perdura é o fato de as representações sobre essa cultura serem postas, de modo descontextualizado do tempo e espaço, o que impede os estudantes de compreenderem que no Brasil não há uma única expressão cultural representativa das pessoas negras, mas existem várias manifestações que são dignas de notas e estão espalhadas Brasil afora.

Mesmo que o livro didático se disponha a trabalhar tal cultura de modo positivo, na perspectiva de superar o racismo, não rompe com o conceito de cultura afrobrasileira enquanto expressão artística, onde o corpo dar o tom da discussão, ao invés da mente. Assim as pessoas negras no Brasil não são concebidas como produtoras de conhecimentos científicos e tecnológicos que um dia mudaram a realidade social do país. Geralmente essa cultura é representada como a que contribuiu com o Brasil, mas tal contribuição se restringe ao trabalho físico e as expressões artísticas como a dança.

Nesse caso, se destacam a capoeira e o afoxé, e a Bahia é apontada como sendo o único estado brasileiro onde essa cultura existe. Assim não se refere à cultura afrobrasileira como uma prática inerente ao Brasil e aos brasileiros, mas restrita a cidade do São Salvador e a sua população eminentemente negra. Esse tipo de representação delimita espaços e pessoas praticantes da cultura afrobrasileira, e pouco colaboram para a superação da idéia de inferioridade dessa cultura, quando reproduz o discurso de que as

pessoas negras com suas práticas culturais contribuíram com a formação da cultura brasileira. Por outro lado, o livro não rompe com a compreensão do sujeito negro como culturalmente jocoso, trabalhador, esperto, divertido, e, por conseguinte exótico, pois soube como ninguém superar as adversidades da condição de escravizado a que fora submetido e manteve sua cultura viva. Esse aspecto, apesar de tentar inventar a ideia do negro como herói é perigoso, à medida que reforça a tese de que o Estado brasileiro não tem responsabilidade na melhoria da condição de vida das pessoas negras. Não negamos que as pessoas negras no Brasil tenham historicamente trilhado caminhos de inclusão social, e colocaram a cultura afrobrasileira na ordem do dia, mas ter feito esse percurso não exclui os governantes das suas responsabilidades e obrigações sociais. Por outro lado esse fazer histórico das populações negras não é concebido como práticas de resistência e de reinvenção, mas de adequação e aculturação.

Desta feita, o livro didático de História pode contribuir para a desconstrução das imagens dos sujeitos sociais representados, basta que professores (as) e estudantes o utilize a contra pelo, ou seja, se coloque na condição de leitor sujeito, façam a crítica ao conteúdo veiculado e a partir de então construam outras versões e interpretações, dos sujeitos nele representados.

Referências

ABREU, Martha, SOIHET, Rachel, e GONTIJO, Rebeca. (Orgs.) **Cultura política e leituras do passado**: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

BASTIDE, Roger. “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”. In: **Estudos Afrobrasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1985.

FARIA, Ana Lúcia G. de. **Ideologia no livro didático**. São Paulo: Cortez: 1989.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.) **Brasil afrobrasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica 2006.

FREITAS, Ivana Silva. **A cor da metáfora**: o racismo no livro didático de Língua Portuguesa. João Pessoa: UFPB, 2009. (Dissertação de Mestrado em Letras).

GARRIDO, Mirian Cristina de Moura. Lei 10.639 e programa nacional do livro didático: limites e possibilidades de incorporação/renovação de conteúdos dos livros didáticos do ensino médio pela perspectiva do edital de convocação do PNLD. IN: **Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO: Memória e Patrimônio**. Rio de Janeiro, 2010.

Ministério da Educação. **Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afrobrasileira e Africana**. Brasília: SECAD/MEC, 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.) **Cultura em movimento**: matrizes africanas e ativismo negro. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NEVES, Joana. “A questão do negro no Brasil e no ensino de História”. In: **Revista do CCHLA**. João Pessoa: Editora da UFPB, nº 03, novembro/1995.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A história da África nos bancos escolares: representações e imprecisões na literatura didática. IN: **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, ano 25, nº. 3, 2003.

RIBEIRO, Renilson Rosa. (org.) **O negro em Folhas brancas**. Campinas: Unicamp, 2002.

SILVA, Ana Célia. A desconstrução da discriminação no livro didático. In: MUNANAGA, Kabengele (Org). **Superando o Racismo na escola**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares (Org.). **Ética e cidadania nas escolas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2003.