

Boitatá

revista

REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504

NÚMERO 23 (JAN-JUL) 2017

POÉTICAS ORAIS, POPULARES, INDÍGENAS, PERIFÉRICAS E DE GÊNERO
RELAÇÕES COM AS PERSPECTIVAS PÓS E DECOLONIAIS/
POÉTICAS AFRICANAS E NEGRAS



Organização

Dra. Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)

Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)

Edição

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)

Dr. Frederico Fernandes (UEL)

Editoria assistente e revisão

Dra. Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)

Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

Revista Boitatá é uma publicação semestral, de acesso livre, do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL)

GT LITERATURA ORAL E POPULAR

BIÊNIO 2016/2018

COORDENADORA

Profa. Dra. Mauren Pavão Przybylski
Universidade do Estado da Bahia
maurenpavão@gmail.com

VICE-COORDENADOR:

Profa. Dra. Edil Silva Costa
Universidade do Estado da Bahia
escosta@uneb.br

SECRETÁRIA:

Dra. Vanusa Mascarenhas Santos
Universidade do Estado da Bahia
van_masc@yahoo.com.br



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504

NÚMERO 23 (JAN-JUL) 2017

POÉTICAS ORAIS, POPULARES, INDÍGENAS, PERIFÉRICAS E DE GÊNERO
RELAÇÕES COM AS PERSPECTIVAS PÓS E DECOLONIAIS/
POÉTICAS AFRICANAS E NEGRAS



EXPEDIENTE

EDIÇÃO

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

EDITORIA ASSISTENTE

Dra. Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)
Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)

ORGANIZAÇÃO

Dra. Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)
Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)

COMISSÃO EDITORIAL

Dra. Alai Garcia Diniz
Universidade Latino Americana/Universidade Federal de Santa Catarina

Dra. Anna Christina Bentes
Universidade Estadual de Campinas

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Áurea Rita de Ávila Lima Ferreira
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Cláudia Neiva de Mattos
Universidade Federal Fluminense

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dra. Eliana Mara de Freitas Chiossi
Universidade Federal da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Ivete Walty
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Dr. J. J. Dias Marques
Universidade do Algarve (Portugal)

Dra. Jorge Carlos Guerrero
University of Ottawa (Canada)

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

Dr. Luiz Roberto Cairo
Universidade Estadual Paulista (Assis)

Dra. Maria das Dores Capitão Vigário Marchi
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Josebel Akel Fares
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dr. Mário Cezar Silva Leite
Universidade Federal de Mato Grosso

Dr. Piers Armstrong
University of California (Estados Unidos)

Dr. Sílvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera
Universidade Estadual de Londrina

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Alessandra Bittencourt Flach
Faculdade Porto-Alegrense

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva
Universidade do Estado da Bahia

Andréa Betânia da Silva
Universidade do Estado da Bahia

Cristina Mielczarski dos Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Cláudia Neiva de Mattos
Universidade Federal Fluminense

Dejair Dionisio
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Edil Silva Costa
Universidade do Estado da Bahia

Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Laura Regina dos Santos Dela Valle
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Luciana Hartmann
Universidade de Brasília

Luciana Coronel
Universidade Federal do Rio Grande

Mara Regina Pacheco
Universidade Estadual de Londrina

Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina

Marcelo Rodrigues Jardim
Secretaria de Estado da Educação do Paraná

Mauren Pavão Przybylski
Universidade do Estado da Bahia

Sônia Aparecida Vido Pascolati
Universidade Estadual de Londrina

Vera Lúcia Cardoso Medeiros
Universidade Federal do Pampa

CRÉDITOS DA IMAGEM DE CAPA

Título: Sinfonia da mata

Autor: Jesus Artero, artista pesquisador da cultura e da língua iorubá

Edição de Laura Regina dos Santos Dela Valle

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B685 Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL [recurso eletrônico] / Universidade Estadual de Londrina - n. 23 (jan/jul. 2017) - . – Dados eletrônicos. Londrina: UEL, ANPOLL, 2017.

Semestral

Requisitos do sistema: Adobe Reader.

Modo de acesso: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br>>

Texto em português e espanhol

ISSN: 1980-4504

1. Literatura em língua portuguesa - oral 2. Poéticas orais, populares, indígenas, periféricas e de gênero 3. Literatura e Cultura africana I. Santos, Cristina Mielczarski dos. II. Dela Valle, Laura Regina dos Santos. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Título: Boitatá : Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística - ANPOLL

CDU 82

Índice para o catálogo sistemático:

- | | |
|---|---------------|
| 1. Literatura portuguesa – literatura popular, tradicional e oral | 869.0-91 |
| 2. Literatura africana de expressão portuguesa | 869.0(6) |
| 3. Cultura Afro-brasileira – História | 39(6+81)(091) |

Catalogação na fonte: Bibliotecário Alexsander Borges Ribeiro – CRB 10/1932

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Cristina Mielczarski dos Santos e Laura Regina dos Santos Dela Valle.....8

SEÇÃO TEMÁTICA

HISTÓRIA CURTA, MEMÓRIA LONGA: REPRESENTAÇÕES DA PROTAGONISTA NEGRA EM TRÊS ROMANCES HISTÓRICOS HISPANO-AMERICANOS

Liliam Ramos da Silva12

TRADUZINDO LÍNGUA-CULTURA: O CASO DE *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO* DE MIA COUTO

Ana Helena Rossi Marília e Evelin Monteiro Moreira.....30

MULHERES DE TIZANGARA, UMA QUESTÃO DE GÊNERO: ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*, DE MIA COUTO

Evillyn Kjellin.....43

“PELO TELEFONE” E A TRAJETÓRIA DO SAMBA ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Gabriel Caio Correa Borges.....58

“EU TENHO UMA CIDADE NOS OLHOS”: *ESCREVIVÊNCIA* E MEMÓRIA NA POESIA DO MARROQUINO TAHAR BEN JELLOUN

Israel Victor de Melo.....74

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO ELEMENTO DE RESISTÊNCIA EM COMUNIDADES QUILOMBOLAS

Leandro Haerter, Hélcio Fernandes Barbosa Júnior e Denise Marcos Bussoletti.....89

INSUBMISSÃO E RESISTÊNCIA NO CONTO *ISALTINA CAMPO BELO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Luciana Marquesini Mongim..... 103

GNOSEOLOGIAS DO SUL: PODER-SABER-SER EM *PONCIÁ VICÊNCIO*

Maiane Pires Tigre e Inara de Oliveira Rodrigues.....115

**O BRADO DE OXUM: POSSIBILIDADES E CONTRADIÇÕES PARA A INSCRIÇÃO
POLÍTICA DA ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Rafaela Kelsen Dias.....130

**“BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR”: POESIA E PERFORMANCE DE RICARDO
ALEIXO**

Telma Scherer.....144

SEÇÃO LIVRE

**OS CAMINHOS DE RASTILHO: EXPRESSÕES DA LITERATURA ORAL NA
FRONTEIRA SUL-RIOGRANDENSE**

Geice Peres Nunes.....164

**A EXPERIÊNCIA COM A LITERATURA DE CORDEL COMO ATIVIDADE DE
ESTÍMULO À LEITURA NO AMBIENTE ESCOLAR**

Jean Pereira Corrêa.....179

ADIVINHAÇÃO: BRINCAR DE DIZER (E DE SABER)

Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira.....195

POESIA PERIFÉRICA DE AUTORIA FEMININA COMO RUPTURA E RESISTÊNCIA

Pilar Lago-Lousa e Flávio Pereira Camargo.....207

RESENHA

ESSA MATINTA PERERA COSTUMA VIRAR BICHO

Fernando Alves da Silva Júnior.....224

ENTREVISTA NARRATIVA

**KIDZUNDZU – INCIDÊNCIA OCIDENTALIZANTE SOBRE PRÁTICAS DE ENSINO
EM MOÇAMBIQUE**

Ridalvo Félix Araújo e Kenneth Ernesto Langa.....230

APRESENTAÇÃO

Em Fanon, o termo “Negro” advém mais de um mecanismo de atribuição do que de autodesignação. Eu não sou negro, declara Fanon, nem sou um negro. Negro não é nem o meu nome nem apelido, e menos ainda a minha essência e identidade. Sou um ser humano, e isso basta.

Achille Mbembe

Como salientamos em nota de esclarecimento, em virtude do expressivo e qualificado número de artigos recebido para a chamada do número 22 da revista Boitatá (julho/dezembro de 2016), dedicado a “Poéticas orais, populares, indígenas, periféricas e de gênero: relações com as perspectivas pós e decoloniais”, os editores optaram por realizar uma divisão nos textos. O **volume 22**, já disponível, teve como foco do Dossiê **as poéticas indígenas**, e o **número 23**, de 2017/1, tem como tema do Dossiê **as poéticas africanas e negras**.

Neste número, a **Revista Boitatá**, enfocou as poéticas africanas e negras reunindo dez artigos; além disso, destacamos também a seção livre, uma resenha e uma entrevista narrativa. Enfatizou-se por intermédio dos artigos recebidos a Literatura Hispano-americana (Isabel Allende, Susana Cabrera e Luz Argentina Chiriboga), a Moçambicana (em dois livros de Mia Couto), a do Marrocos (representada por Tahar Bem Jelloune) e a Brasileira (na voz engajada de Conceição Evaristo), concretizando mediante essas obras e escritores um pequeno mosaico das poéticas negras.

Abrindo a seção temática temos o artigo “História curta, memória longa: representações da protagonista negra em três romances históricos hispano-americanos”, de **Lilium Ramos da Silva**, que destaca a figura da mulher negra como personagem literária no romance histórico hispano-americano nas seguintes obras: *La isla bajo el mar*, de (2009, Caribe), *Las esclavas del rincón*, de (2001, região platina) e *Jonatás y Manuela*, de Luz Argentina Chiriboga (1994, pacífico andino).

Na sequência, o artigo “Traduzindo língua-cultura: o caso de *Veneno de Deus, remédios do Diabo* em Mia Couto”, de **Ana Helena Rossi e Marília Evelin Monteiro Moreira**, discute a questão da tradução, afirmando que ela deverá ter como objetivo principal transmitir a carga cultural constante na linguagem contida no texto que será traduzido.

Em “Mulheres de Tizangara, uma questão de gênero: análise das personagens femininas em *O último voo do flamingo*, de Mia Couto”, **Evillyn Kjellin** reflete sobre as questões relativas ao gênero por meio das personagens femininas miacoutianas, as quais desempenham um importante papel na narrativa. Cada uma delas guarda sua singularidade e de alguma forma permite fazer uma analogia a figuras não fictícias, pois trazem consigo muito da história de seu país.

No artigo “*Pelo telefone* e a trajetória do samba entre a tradição e a modernidade”, **Gabriel Caio Correa Borges** analisa a obra *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida; para tanto investiga as raízes do gênero samba, que possui como uma de suas características a resistência.

A literatura do Marrocos presentifica-se no artigo “Eu tenho uma cidade nos olhos: Escrivência e memória na poesia do marroquino Tahar Ben Jelloun”. **Israel Victor de Melo** reforça em seu texto a posição do escritor que, por meio de sua obra defende uma ideologia de tolerância, respeitando a multiplicidade cultural e, deste modo, propondo uma leitura mais cuidadosa de sua nação.

No artigo “A contação de histórias como elemento de resistência em comunidades quilombolas”, por intermédio da observação da realidade de comunidades quilombolas do Sul do Rio Grande do Sul, os autores **Leandro Haerter, Hélcio Fernandes Barbosa Júnior e Denise Marcos Bussolletti** observaram que o processo de contação de histórias nessas comunidades configura-se como uma prática cotidiana que contribui para a preservação, transmissão e ressignificação de saberes e experiências.

Dando continuidade, temos três artigos baseados em duas obras da escritora Conceição Evaristo, a saber: *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) e *Ponciá Vicêncio* (2003). **Luciana Marquesini Mongim** foca sua análise no conto “Isaltina Campo Belo”, no artigo “Insubmissão e resistência no conto *Isaltina Campo Belo*, de Conceição Evaristo”, ressaltando em sua análise o processo de (re)constituição identitária, no qual diversas formas de dominação e violência corporificam-se. Também traz à luz a enunciação de discursos minoritários que desconstruem a ideia de homogeneidade, pois são produzidos a partir de lugares de fala subalternizados.

Maiane Pires Tigre e Inara de Oliveira Rodrigues, no artigo “Gnoseologias do Sul: poder-saber-ser em Ponciá Vicêncio”, refletem sobre os processos de fratura identitária e resistência constantes nas trajetórias das personagens, que denunciam as mazelas sociais decorrentes dos processos de colonização e de escravidão vivenciados no país.

No artigo “O brado de Oxum: possibilidades e contradições para a inscrição política da escrita de Conceição Evaristo”, **Rafaela Kelsen Dias** questiona o papel dicotômico exercido pelo intelectual/militante afrodescendente no espaço da Academia.

Telma Scherer, em seu artigo intitulado “‘Boca também toca tambor’: Poesia e performance de Ricardo Aleixo”, aborda o modo como os poemas desse autor trazem à tona a herança da tradição oral (especialmente afro-brasileira) e suas relações com referências dadaístas, também presentes.

Na **seção livre** apresentamos quatro artigos, sendo o primeiro deles “Os caminhos de rastilho: expressões da Literatura Oral na fronteira sul-riograndense” de **Geice Peres Nunes**, que busca compreender o imaginário fronteiriço como matéria relevante no que tange tanto ao patrimônio cultural, quanto ao ponto de vista acadêmico, debruçando-se sobre as cidades de Jaguarão e Rio Branco como espaços socioculturais abundantes de narrativas orais.

Já o artigo “A experiência com a Literatura de Cordel como atividade de estímulo à leitura no ambiente escolar”, de **Jean Pereira Corrêa**, versa sobre a contribuição da literatura de cordel como recurso didático no ambiente educacional, em especial nas atividades de leitura para o desenvolvimento do hábito de ler, e conseqüentemente, para a formação de leitores críticos.

Ainda, **Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira**, em “Adivinhação: brincar de dizer (e de saber)”, discute o uso da adivinha por um contador de histórias e por alunos, em sala de aula, considerando não só o aspecto lúdico da atividade, mas também a possibilidade de, por meio do texto da adivinha, refletir costumes do passado da comunidade a que pertencem os integrantes dessas performances.

E, para encerrar a seção, temos uma discussão sobre a autoria feminina presente na literatura marginal-periférica, com o artigo “Poesia periférica de autoria feminina como ruptura e resistência”, de **Pilar Lago-Lousa e Flávio Pereira Camargo**, que aborda a necessidade de fundar a autorrepresentação de mulheres duplamente marginalizadas, tanto pela questão geográfica quanto pela questão de gênero.

Ao final, apresentamos a resenha “Essa Matinta Perera costuma virar bicho”, de **Fernando Alves da Silva Júnior**, sobre o livro de Josebel Akel Fares, *Um Memorial das Matintas Amazônicas*.

Fechamos o número com o ensaio narrativo “Kidzundzu – A incidência ocidentalizante sobre práticas tradicionais de ensino em Moçambique”, de **Ridalvo Félix Araújo e Kenneth**

Ernesto Langa, que incorpora uma textualidade híbrida na Revista. O texto apresenta uma interação dialógica entre o então doutorando em Letras Ridalvo (da Universidade Federal de Minas Gerais) e o rapper Kenneth, ocorrida por ocasião de estudos de Doutorado Sanduíche em Maputo, capital de Moçambique. O tom de fala e o viés narrativo que perpassam as memórias do jovem moçambicano não invalidam a intenção argumentativa e reflexiva que trava um ácido debate acerca das instituições escolares do país, ainda presas às heranças coloniais por meio de práticas que ignoram as inteligências, corporeidades e conhecimentos legados pelas milenares culturas nativas. A escrita colaborativa enseja aproximar continentes e povos que enfrentam, na contemporaneidade, a urgência de resistir às novas formas de segregação e desumanização urdidas pelos agentes neocoloniais, sejam eles as “elites predadoras” locais, sejam eles os tentáculos difusos das grandes corporações internacionais em busca incessante de mercados e mercadorias.

Em consonância com as propostas combativas reivindicadas pelas poéticas representadas no conjunto de artigos recebidos, convidamos Jesus Artero, artista pesquisador da cultura e da língua iorubá, para ilustrar a capa da Revista Boitatá. Esperamos que o colorido vibrante da sua sinfonia, entranhado na espiritualidade e no imaginário dos negros e negras brasileiros, faça brotar as raízes e palavras silenciadas na história nacional.

As Organizadoras

HISTÓRIA CURTA, MEMÓRIA LONGA¹: REPRESENTAÇÕES DA PROTAGONISTA NEGRA EM TRÊS ROMANCES HISTÓRICOS HISPANO-AMERICANOS

Lilium Ramos da Silva *

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo destacar a figura da mulher negra como personagem literária no romance histórico hispano-americano e recontar sua(s) história(s) de escravidão a partir de seu lugar de enunciação. As obras analisadas, romances históricos escritos por mulheres cujas protagonistas são negras, foram escolhidas por sua capacidade de representação regional nas Américas: *La isla bajo el mar*, de Isabel Allende (2009, Caribe), *Las esclavas del rincón*, de Susana Cabrera (2001, região platina) e *Jonatás y Manuela*, de Luz Argentina Chiriboga (1994, pacífico andino). A reflexão utiliza a teoria de Gérard Bouchard (2009) sobre a construção de uma memória longa para as comunidades americanas que possuem uma história recente e propõe que as escritoras, ao retrarem o percurso da mulher negra que erige sua memória a partir dos rastros, atuam na emergência das marcas, dos vestígios culturais afrodescendentes, preenchendo, dessa forma, os vazios da História oficial. Sua atuação como mediadoras culturais resultará em uma produção literária transculturada responsável pela ressignificação das histórias da escravidão.

Palavras-chave: Romance histórico afrohispanoamericano. Protagonistas negras. Vestígios memoriais. Isabel Allende. Susana Cabrera. Luz Argentina Chiriboga.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo destacar la figura de la mujer negra como personaje literario en la novela histórica hispanoamericana y de recontar su(s) historia(s) de esclavitud desde su lugar de enunciación. Las obras analizadas, novelas históricas escritas por mujeres cuyas protagonistas son negras, se eligieron por su capacidad de representación regional en las Américas: en *La isla bajo el mar*, de Isabel Allende (2009, Caribe), *Las esclavas del rincón*, de Susana Cabrera (2001, región platina) y *Jonatás y Manuela*, de Luz Argentina Chiriboga (1994, pacífico andino). La reflexión utiliza la teoría de Gérard Bouchard (2009) sobre la construcción de una memoria larga para las comunidades americanas que poseen una historia reciente y propone que las escritoras, al retrazar el recorrido de la mujer negra que erige su memoria a partir de los rastros, actúan en la emergencia de las huellas, de los vestígios culturales afrodescendentes, rellenando, de esta forma, los vacíos de la Historia oficial. Su actuación como mediadoras culturales resultará en una producción literaria transculturada responsable por la ressignificación de las historias de la esclavitud.

Palabras-clave: Novela histórica afrohispanoamericana. Protagonistas negras. Vestígios memoriales. Isabel Allende. Susana Cabrera. Luz Argentina Chiriboga.

* Profa. Dra. Lilium Ramos da Silva (UFRGS) - Professora de literatura hispano-americana no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenadora do projeto **Vozes negras no romance hispano-americano**. E-mail: lilium.ramos@ufrgs.br

¹ Termo utilizado pelo pesquisador canadense Gérard Bouchard ao se referir sobre a memória longa das nações americanas no texto *Jogos e nós de memória: a invenção da memória longa nas nações do Novo Mundo*, 2009.

Abuelito
Gramillero
díselo, díselo tú
a este muchacho americano
como era el Bantú

(Virginia Brindis de Salas, 1908-1958)

Preliminares

As décadas finais do século XX foram frutíferas no avanço dos estudos da cultura afrodescendente nas Américas e é notório que este é um campo que tende a aumentar cada vez mais devido ao crescente número de publicações, congressos, simpósios, encontros, etc. dedicados à leitura e discussão de obras literárias cujo contexto resgata a(s) história(s) da escravidão no continente e a(s) transforma(m) em motivo de luta contra a opressão, a discriminação e o racismo que, infelizmente, ocorrem até os dias de hoje. Além do tema da cor da pele, a presença da mulher negra nesse contexto também é discutida.

Para melhor compreensão das teorias utilizadas nesta pesquisa, é importante esclarecer algumas propostas. Começaremos pela definição do objeto de estudo. Quando nos referimos à literatura negra ou literatura afrodescendente, seguimos as premissas do grupo de pesquisa **Hibridação Literária nas Américas**, que propõe, segundo Bernd (2013), uma articulação entre textos dada por uma maneira negra de ver e de sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado pelo desejo de resgatar uma memória negra esquecida, o que pode ocorrer por meio do nível de escolha lexical, dos símbolos utilizados ou da construção do imaginário. A/O negra/o aparece como sujeito de enunciação, como o porta-voz da comunidade a qual pertence, independentemente da cor da pele dos escritores. Termos como afroamericano, afrodescendente (com as regionalidades/nacionalidades incorporadas como afrocaribenho, afrouruguaio, etc.), além do próprio *negro* serão empregados na tentativa de dar conta deste sujeito silenciado que consegue ultrapassar os limites impostos pelos colonizadores e deixar suas marcas na cultura americana em geral.

Esta pesquisa toma como *corpus* de análise três narrativas históricas cujas protagonistas são mulheres negras no contexto da escravidão colonial hispano-americana. Existem registros históricos

sobre duas dessas mulheres, e a terceira é uma construção ficcional dentro de um contexto real de escravidão e revolta popular. As obras foram escolhidas por sua capacidade de representação regional nas Américas: *La isla bajo el mar* (2009), de Isabel Allende², contará a história da vida de escravizada de Zarité Sedella, personagem fictício, durante a revolução dos escravizados no Haiti (1791-1804), assim como sua transferência a Nova Orleans juntamente com seu dono após a expulsão dos franceses da ilha³. A segunda obra analisada é *Las esclavas del rincón* (2001), da uruguaia Susana Cabrera, que narra a história de uma condenação à forca de duas escravizadas, Petrona Encarnación e María Mariquita, por um crime aterrador na região do Rio da Prata: o assassinato brutal de sua ama, a espanhola Celedonia Wich de Salvañach, em 02 de junho de 1821, quando o Uruguai ainda fazia parte do Império do Brasil e localizava-se na região da Província Cisplatina. Por fim, representando a região do Pacífico Andino, apresentamos *Jonatás y Manuela* (1994) da equatoriana Luz Argentina Chiriboga, descrevendo, nessa obra, com sensibilidade e dignidade a vida de Jonatás/Nasakó Zansi, a escravizada que seria a companheira de vida de Manuela Saéñz, amante do Libertador das Américas, Simón Bolívar.

Teté, Mariquita e Jonatás são mulheres negras que, silenciadas e invisibilizadas durante a época colonial, relatam e têm relatadas suas histórias nas ficções pesquisadas. Elas reivindicam o ingresso do sujeito feminino na construção do imaginário nacional dos países mencionados nas narrativas por meio do resgate das memórias de mulheres escravizadas. Para Alves (2014), o impacto das memórias – traumáticas – da diáspora e do tráfico tendem a ocupar, com frequência, posição central na construção identitária recorrente nas literaturas afroamericanas; no entanto, não se deve esquecer o valor cognitivo da memória, que não pode ser considerada apenas como recordação, mas como produção de conhecimento. Para tanto, serão analisadas as estratégias utilizadas por/para as protagonistas ao construir uma *memória longa* (Gérard Bouchard) com base na recuperação dos rastros oriundos da cultura africana e ressignificados nas memórias múltiplas em circulação no contexto transculturado do continente.

² *A ilha sob o mar* (2011) em tradução brasileira. Das três obras analisadas, é a única que possui tradução no Brasil.

³ Para além do elemento de origem geográfica (ser ou não ser caribenho/a) e do elemento étnico (ser ou não ser negro/a), Allende constrói uma protagonista fictícia dentro do contexto histórico da escravidão e das fragilidades de ser mulher e negra nesse contexto. Não é pretensão da pesquisa classificar Isabel Allende como uma escritora caribenha ou afro-caribenha. A escolha da obra segue objetivo da pesquisa: analisar como as escritoras contemporâneas desenvolvem o protagonismo da mulher negra no romance histórico.

1 As marcas transculturais formadoras da memória afrohispanoamericana

Bernd (2011, p. 10) aponta que a investigação sobre a ficção de romances dos anos finais do século XX e começo do século XXI “é o lugar privilegiado de memória coletiva, permitindo a decodificação das escolhas que as comunidades novas das Américas fizeram e fazem com relação a suas ancestralidades”. Para a pesquisadora, o contexto cultural híbrido das Américas originou literaturas marcadas por mobilidades que ultrapassam fronteiras nacionais gerando, dessa forma, novos discursos transculturados, marcados por entrelaçamentos de vestígios culturais. A formação de uma literatura afrohispanoamericana⁴, portanto, apresentará temáticas afins como a importância da ancestralidade, a diáspora africana (e seus traumas como as capturas e a viagem no navio negreiro), a adaptação a um continente completamente estranho, a saudade da terra deixada para trás e os resgates culturais como formas de sobrevivência neste novo espaço formador de identidades híbridas em processo de transculturação.

Bouchard (2009), refletindo sobre a representação do passado na memória longa das novas nações colonizadas a partir do século XVI, pergunta-se: é possível construir uma memória longa a partir de uma história curta? Em princípio, haveria três formas de fazê-lo: a primeira seria resgatar a memória europeia, excluindo o autóctone (por um lado, essa orientação possibilita à nova coletividade uma grande segurança cultural, porém, estaria destinada à imitação e à dependência cultural e econômica); a segunda, romper com a metrópole, renunciar as origens europeias e aceitar a memória longa autóctone (o autor cita como exemplo os mexicanos que promoveram o passado asteca, especialmente após a Revolução Mexicana, a fim de consolidar a unidade nacional); e, por fim, uma última estratégia seria renunciar às memórias europeia e autóctone, criando, dessa forma, uma memória nova, como fizeram os Estados Unidos que, ao direcionar o olhar crítico a um velho mundo esclerosado que se deixava dominar pelos privilégios, pela intolerância e pela corrupção, desenvolveram uma grande confiança coletiva para fundamentar simbolicamente sua memória em algo próximo, a uma utopia projetada no futuro.

⁴ A opção pela escrita do termo *afrolatinoamericano*, sem hífen, refere-se à tomada de posição epistemológica de pesquisadores que querem pensar em trânsitos e intercâmbios em fronteiras porosas, conforme coletânea *Afrolatinoamérica. Estudos Comparados* (2016).

No entanto, nos perguntamos: como reconstruir uma memória longa cujo passado é usurpado e o presente e o futuro não trazem nenhuma utopia, nenhuma perspectiva de avanço social e econômico para uma comunidade? A memória do período de escravidão é, certamente, um grande exemplo de ambivalência na busca de uma reconstrução memorial, pois as comunidades afrodescendentes buscarão, na memória longa (emprestada) da mãe África as marcas perdidas na travessia. É importante destacar que uma particularidade da diáspora africana nas Américas foi a *proibição da lembrança* antes mesmo da saída do continente. Segundo Queiroz (2012), por determinação do tráfico negreiro, antes do embarque dos escravizados, esses deveriam passar por um ritual simbólico de esquecimento: no Benin, país do oeste da África, havia a árvore do esquecimento, e os capturados eram obrigados a dar voltas nela – os homens, nove; as mulheres, sete (LOPES, 2004, p. 76). O objetivo do ritual era a representação do esquecimento do seu passado na África, apagando da memória sua ancestralidade e, por consequência, sua identidade. Dessa forma, os escravizados se sujeitaram e se adaptaram pacificamente à vida servil em seus respectivos destinos. Além disso, de acordo com algumas interpretações, o ritual seria uma defesa dos traficantes africanos contra possíveis bruxarias e feitiços que poderiam voltar-se contra eles.

Independentemente de um motivo único de utilização de uma árvore que fizesse com que os indivíduos se esquecessem de seu passado, chama a atenção a simbologia do ritual e, além disso, interessa o tema da memória nas comunidades africanas e a representação que passa a ter na cultura afrohispanoamericana, pois tal produção cultural levará os traços de uma memória esquecida em parte, pois nem os africanos conseguiram trazer uma memória integral da África nem os traficantes conseguiram fazer com que eles esquecessem de tudo por completo. Esses traços, vestígios e marcas, nas Américas, misturariam-se aos traços memoriais dos indígenas e dos europeus, fazendo com que surgisse uma cultura completamente nova, conceitualizada no vocábulo da transculturação cunhado pelo cubano Fernando Ortiz, em 1940, em seu texto *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Referimo-nos, portanto, a um processo mnemônico traumático especialmente para as mulheres africanas e afrodescendentes que sofreram abusos físicos e psicológicos, que tardaram séculos para conseguir externalizar seus sentimentos e frustrações de estar longe de sua terra, de sua cultura e de sua família. Nesse caso, Bouchard (2009) propõe a concepção de *nós de memória*, um contorno às recordações vergonhosas que se, inicialmente esquecidas, hoje predominam como forma de apropriação de um passado impuro. Ao ressignificar os vestígios da memória afrodescendente, os três romances analisados nesta pesquisa procuram reconstituir a identidade cultural que sofreu uma

espécie de esmigalhamento na diáspora e no contexto escravagista, misturando a realidade à fantasia nos recortes e experiências de vida que permitem uma maior aproximação com a mãe África:

O motivo de voltar ao passado é que no negreiro, na plantação e em outros lugares do sistema escravocrata originou a produção de epistemologias que violentaram os corpos, as mentes, as experiências e culturas africanas/afro-descendentes. Desta forma, o resgate de eventos e pessoas do passado na literatura afro-descendente das Américas deve ser visto enquanto quilombismo cultural que tenta estabelecer uma consonância cognitiva e identitária mediante a transformação da “não-história” esquizofrênica em memória coletiva sedimentada que explica as trilhas do passado que levam ao presente. (WALTER, 2008, s/p)

O espaço literário (escrito, regrado, formal) constitui-se como um lugar de memória e, como tal, é um espaço de manutenção da memória oral, que é tênue e pode sofrer mudanças. As lembranças traumáticas, por exemplo, suscitam a criação de mitologias de substituição para as memórias vergonhosas – os *nós de memória* – segundo Bouchard (2007). A África pode ser apresentada como uma realidade geográfica ou como espaço mítico – esse, visto pelos escravizados como o regresso ao seu lugar de origem, um *ex-tempo* no qual não existia a escravidão comercial. A construção de um passado “africano” generalizado (sem deter-se em etnias ou nacionalidades específicas), inclusive para os nascidos nas Américas, ocorre após o esquecimento (amnésia) do que significa ser *afro*, prefixo que somente começa a existir na medida em que os sujeitos – de diferentes povos, línguas e crenças – são reunidos e unificados por ações e agentes diversos por meio de uma massa “coisificada”: termos como negro, escravo, raça inferior, não humano e todos os discursos que foram criados relacionados ao ser africano são constructos da cultura ocidental, baseada em uma relação histórica de poder sustentada pelas duas partes. O mito do retorno à África para os afrodescendentes é uma tentativa de anamnese – recuperação, reestabelecimento de uma memória construída com os rastros culturais dos antepassados. O *afro*, portanto, não é visto somente como um lugar simbólico, cultural, social e político onde são encontradas vozes múltiplas e de onde emergem realidades diferentes àquelas já conhecidas, mas também como um espaço de resistência, no qual o sujeito afro busca o reconhecimento de seu modo *diferente* de interpretar a realidade.

Nesse processo, as recordações das histórias individuais e coletivas e a análise dos atos de forma crítica transformam o espaço memorial em um lugar de conscientização: é necessário considerar que, conforme Maurice Halbwachs, a *mémoire collective*, as experiências mnemônicas, embora vividas individualmente, são coletivas na medida em que a experiência de outras pessoas participa desse encontro. Nas obras analisadas, a religiosidade, a utilização das plantas medicinais (ou fatais), a fuga

dos escravizados *cimarrones* (fugitivos), toda essa memória coletiva afro passará pelas histórias individuais das protagonistas. Cada escritora procurou informações e, através dos vestígios encontrados, reconstruiu uma história individual para cada uma delas. A história de Jonatás, por exemplo, foi escrita a partir dos rastros oficiais e fictícios de Manuela Sáenz, essa sim uma personagem analisada e estudada especialmente no âmbito dos estudos feministas; a história de Mariquita reconstrói-se a partir dos documentos oficiais que relatam o castigo da forca, a única acusação de pena de morte no Uruguai até os dias de hoje; e a personagem fictícia Zarité Sedella é imaginada no contexto da revolução dos escravizados do Haiti. As escritoras, portanto, reconstituem a memória longa das mulheres afrodescendentes:

Na verdade o trabalho de coleta dos resíduos mnemônicos favorece também o resgate do ingrediente fundamental para a construção identitária que é a construção da memória longa. Nessa construção fica nítida a eleição da memória da linhagem materna que lhes legou seus saberes, seu imaginário e a espiritualidade de origem africana. É essa vertente oral, transmitida de geração em geração, através das rezas, da música, da culinária, do imaginário e de outros saberes, como o poder medicinal das plantas, que vai constituir os fundamentos da memória longa que será tecida paulatinamente no entre-lugar de lembrança e esquecimento, consciente e inconsciente, imaginação, memória voluntária e involuntária. (BERND, 2013, p. 140)

A seguir, serão apresentadas análises das obras das três autoras estudadas e se pensará de que forma seus escritos contribuem para a formação da literatura afrohispanoamericana.

2 O protagonismo da mulher negra em *La isla bajo el mar*

O acesso da mulher ao universo da historiografia é recente e a recuperação dos rastros da mulher afrodescendente escravizada torna-se uma marca importante nos dias atuais. Em *La isla bajo el mar*, Allende desenvolve uma voz narrativa onisciente em terceira pessoa, intercalada pela voz de Teté em primeira pessoa. Os capítulos “Así me lo contaron” e “Así lo recuerdo” que aparecem no texto em primeira pessoa apresentam uma memória individual que despontará em uma memória coletiva da escravidão, especialmente durante a revolução dos escravizados no Haiti e as emigrações posteriores por conta das consequências da revolução.

A voz de Teté e sua narrativa em primeira pessoa, por intermédio da reelaboração de imagens do passado proposta por Isabel Allende, divide-se em duas partes: “Así me lo contaron” ocupa-se das memórias relacionadas à religiosidade africana transportada ao Caribe, com foco no vodu e sua

simbologia – a relação presente, atual, ativa, com os ancestrais, seres que já não habitam mais o mundo dos vivos, mas guiam os descendentes em suas mobilidades, além de destacar o espaço simbólico de uma ilha que se situa abaixo do mar, onde é possível o reencontro dos ancestrais com os vivos (que chegam até lá pela participação nos rituais vodu). Zarité tem o conhecimento da religião africana, e, desde criança, participa das cerimônias vodu. Honoré, encarregado de iniciá-la nos valores culturais da religiosidade africana, constantemente fazia com que se lembrasse de suas origens e assumisse sua identidade guineana:

Honoré siempre me hablaba de Guinea, de los loas, del vudú, y me advirtió que nunca acudiera a los dioses de los blancos, porque son nuestros enemigos. Me explicó que en la lengua de sus padres vudú quiere decir espíritu divino. Mi muñeca representaba a Erzuli, loa del amor y de la maternidad. (ALLENDE, 2010, p. 54)

A partir das lembranças de Teté com relação à religiosidade africana proferidas por Honoré, “Así lo recuerdo” trata da reconstrução do passado da protagonista a partir dos vestígios atormentados de sua vida de mulher escravizada. Os elementos culturais africanos vão sendo apresentados à medida que Teté absorve as novas regras sociais que terá que obedecer: a religião, o comportamento, a música, a medicina, além de seu papel de *negra* na sociedade. Ao conhecer a cultura branca (francesa), passa a compará-la à africana e, ao recordar sua infância, é capaz de afirmar que “Mi primer recuerdo de felicidad, cuando era una mocosa huesuda y desgñada, es moverme al son de los tambores y ésa es también mi reciente felicidad” (ALLENDE, 2010, p. 9). A música, a dança e o som dos tambores serão, portanto, o fio condutor da narrativa desde suas lembranças de menina até o dia em que a protagonista está contando sua história, já com 40 anos. Com a morte da mãe, Honoré será o responsável por repassar os valores da cultura ancestral africana, o som dos tambores e os serviços vodu, uma das mais importantes marcas culturais afroamericanas. Ao aprender com seus ancestrais que “el esclavo que baila es libre... mientras baila” (ALLENDE, 2010, p. 11), Teté demonstra possuir um sentimento de liberdade, embora esteja escravizada. Ao afirmar “Yo he bailado siempre” (ALLENDE, 2010, p. 11), percebe-se que sempre se sentiu livre já que nunca abandonou sua ancestralidade africana: “Assim, podemos afirmar que é graças aos vestígios memoriais da cultura oral que a personagem encontra forças para sobreviver ao jugo escravista e também para recompor pouco a pouco sua identidade de liberta” (BERND, 2013, p. 8).

As lembranças carregadas por Teté relacionadas à religiosidade nos levam ao contexto histórico da revolução dos escravizados do Haiti: uma revolução que se concretiza a partir de uma crença da

população negra em um ser mitológico chamado Mackandal, cuja atuação mítica foi/é tão poderosa que a personagem está viva até hoje no imaginário haitiano, além de ser o exemplo principal da teoria do *real maravilloso* desenvolvida por Alejo Carpentier no prólogo de *O reino deste mundo* (1949). Responsável pelo envenenamento de senhores de escravizados (registrado em documentos oficiais de Saint-Domingue em 1727), o fato foi considerado como bruxaria, já que para a sociedade da época, a única explicação racional para a disseminação do veneno seria com o uso de poderes sobrenaturais. Seduzidos pelo *maravilloso* americano, as autoridades francesas não resistem à tomada de poder, em 1791, pelos escravizados que tornam independente o segundo país das Américas (depois dos EUA) e fundam a República Negra do Haiti que, para Aguirre (2005), apresentou um caráter radicalmente revolucionário, pois se tratava da construção de um espaço no qual todos fossem considerados cidadãos, independentemente da cor da pele, uma novidade no mundo moderno daqueles tempos, inclusive na África.

Os negros do Novo Mundo colocaram em xeque a exploração dos seres humanos e, conseqüentemente, todo um sistema mental e até filosófico que guiava os intelectuais da época – de que a população negra estaria condenada a servir aos brancos e que a escravidão das pessoas “de cor” era natural, sancionada pelos costumes, pela lei e pela religião. No entanto, chama a atenção que o país seja hoje um dos mais pobres do mundo e, após sua independência, não tenha sido considerado pelas grandes potências que lhe viraram as costas, deixando-o afundar-se em corrupção e pobreza de sua população como se fosse um castigo por sua petulância em desejar uma república onde todos tivessem a mesma igualdade de direitos. A narrativa de *La isla bajo el mar* resgata, portanto, a memória coletiva de sujeitos silenciados e a autora reescreve a história através da enunciação de uma mulher escravizada. A proposta de Allende de voltar o olhar para o passado como uma história inacabada é ressignificada pelo leitor do presente: ao deixar o futuro de Teté incerto, o leitor compreende melhor os fatos ocorridos durante a época da escravidão e, assim, fica condicionado a construir o futuro da mulher afrodescendente nas Américas.

3 A narrativa da mulher negra em *Las esclavas del rincón*

Em *Las esclavas del rincón*, o relato transcorre em um tempo não linear, que começa com o crime e, a partir dos depoimentos dos envolvidos, leva a narrativa à condenação das escravizadas. Está formado pelo prólogo mais cinco partes; entre a segunda e a terceira, há um capítulo denominado

Reconstrucciones, que apresenta as memórias da vítima. A voz de Mariquita, calada até a terceira parte, aparece em primeira pessoa e está representada não pela oralidade e sim pela escrita: Mariquita somente consegue externalizar seus sentimentos por intermédio da palavra escrita. Como o advogado Lucas Obes não consegue conversar com ela, fornece dois cadernos para que escreva suas lembranças do dia do crime e qualquer informação a mais que queira comentar. A obra literária permite ao leitor que se aprofunde no sentimento de Mariquita, que se conheça seu ponto de vista sobre o crime:

Yo no supe el verdadero significado de la esclavitud hasta que conocí a la condesa de Alfonso y comprendí que las personas malas pueden cambiar nuestro destino, con el tiempo, entendí algo mucho peor, que ellas son capaces de despertar lo peor que llevamos dentro de nosotros y que de no haberlas conocido no habríamos descubierto. (CABRERA, 2001, p. 169)

Será com Encarnación, sua cúmplice, que Mariquita manifestará seus costumes religiosos nestas terras longínquas. É possível afirmar que esse é um dos dois momentos da narrativa no qual os elementos da cultura africana estarão presentes, porém serão abordados de forma bastante superficial. Personagem responsável pela aproximação às tradições africanas, já que protege os fetiches utilizados nos cultos e é a única negra que mantém ligação com a África, acredita na mítica de que a morte de Celedonia foi ocasionada porque, na noite anterior, a ama acessou o quarto dos escravizados, “burlou” as crenças e rompeu os fetiches do ritual realizado por eles; atitude que, segundo a tradição africana, é uma falta gravíssima, pois:

Os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral. Na sociedade tradicional africana, as atividades humanas possuíam frequentemente um caráter sagrado ou oculto, principalmente as atividades que consistiam em agir sobre a matéria e transformá-la, uma vez que tudo é considerado vivo. Toda função artesanal estava ligada a um conhecimento esotérico transmitido de geração a geração e que tinha sua origem em uma revelação inicial. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 185)

O outro momento no qual a religiosidade aparece é no interrogatório com Encarnación recebendo o direito da palavra, quando pode contar a história de sua família, resgatar sua memória e as histórias de seus antepassados. Como o pai de seu bisavô havia sido um curandeiro, feiticeiro e também mago das chuvas, na África sua família era rica em rebanhos presenteados por aqueles que precisavam de seus serviços. Ela carregava consigo as pedras de chuva que haviam pertencido a seus antepassados e estava com elas guardadas na pequena estátua que a ama havia destruído; naquela noite, a intenção era realizar um ritual para que chovesse. Os lugares de memória dos negros, infelizmente, poderiam ser destruídos a qualquer momento, segundo o desejo dos brancos e isso

acontecía com frequência; a única coisa que não puderam destruir foi a memória individual e coletiva que acabou sendo transmitida pelas gerações:

Nosotros los esclavos tenemos creencias, mis bisabuelos vinieron con los primeros cargamientos de esclavos, llegaron de África y no murieron a pesar de la epidemia, nosotros tenemos la orden de contar nuestra historia, mis abuelos lo hicieron y yo se la hice conocer a mis hijos, esa noche nos reunimos en el sótano para conjurar contra el eclipse que auguraba muerte pero el conjuro no se terminó de cumplir, el ama llegó a la habitación y nos hizo arrodillar desnudos, tiritando de frío, fue extraño, sólo nos pegó tres latigazos a cada uno pero nos castigó con algo mucho más doloroso, rompió una a una las velas y todas las estatuillas incluyendo la más importante, el mago de las lluvias. (CABRERA, 2001, p. 66)

O tema da religiosidade, da forma superficial como se apresenta na narrativa, é um reflexo de como se percebe a cultura afrouruguaia no país. No Uruguai, as religiões de fundamento nas culturas africanas são denominadas popularmente *afrobrasileras*, dado que nos faz considerar que o processo de ingresso dessas religiões ao país tenha sido a partir do Brasil e não uma manifestação que tenha permanecido desde os tempos de escravidão na região. Os responsáveis por conduzir a população afro são chamados de *Mae* e *Pae* (um empréstimo da língua portuguesa). As organizações sociais atuais, as festas de Carnaval e das *Llamadas* fazem com que seja preservada a *memória coletiva* dos povos africanos, embora sempre tenha pesado sobre ela, por parte de todos os grupos humanos, a pretensão do controle e a manipulação. Os processos transculturais pelos quais os elementos africanos passaram já apresentam uma manifestação diferente, híbrida, transformada, inclusive de forma elitizada e exótica direcionada a uma apresentação turística do país.

Os uruguaios contam com uma articulação importante devido à *Casa de la Cultura Afrouguaya*, espaço de trocas culturais em que se pode pesquisar sobre a formação dos *conventillos* e o desenvolvimento do candombe que, se antes continha um significado religioso, hoje está descolado deste e apresenta-se em desfiles de tambores pelas ruas de Montevidéu, principalmente (LOPES, 2004). *Las esclavas del rincón* é um livro que está a disposição na biblioteca do lugar e é sugerido como leitura para que se saiba mais sobre a época escravista no país. É necessário comentar que, no título da obra, o lugar onde se encontram as escravizadas e a narrativa – o *rincón*, definido pela RAE como um esconderijo ou lugar retirado; espaço pequeno; resíduo de algo que está em um lugar distante da vista – Cabrera refere-se tanto ao pequeno país que se encontra entre os dois gigantes latino-americanos Argentina e Brasil, além de fixar o lugar do negro que sempre esteve ali, mas permanece escondido e afastado da vista da nação uruguaia.

O romance histórico no Uruguai desenvolve-se, praticamente, após o período da ditadura (1973-1985) e talvez, por esse motivo, a narrativa de Susana Cabrera ainda apresente características das novelas escravistas do século XIX que chamavam a atenção para os horrores da escravidão como forma de denúncia do desrespeito ao ser humano. O destaque da violência e dos castigos sobrepõe-se ao debate sobre a escravidão que, curiosamente, encontra eco na voz do advogado de defesa das escravizadas, Lucas Obes, proprietário de navios negreiros. As personagens pouco se envolvem com o contexto histórico e com os elementos míticos africanos; no entanto, as várias visões sobre o crime, relatado em documentos oficiais, eximem a culpa das protagonistas e Cabrera, ao permitir que Mariquita conte a sua versão dos fatos em primeira pessoa, proporciona ao leitor uma nova possibilidade de conhecer os motivos que levaram ao crime ocorrido no século XIX.

4 A voz da mulher negra em *Jonatás y Manuela*

Já em *Jonatás y Manuela*, partindo da história ‘oficial’ de Manuela Sáenz, Luz Argentina Chiriboga recolhe os rastros da escravizada Jonatás nos documentos históricos, adjuntos aos diários da companheira do Libertador Simón Bolívar, e dá à negra um registro escrito de sua vida, uma possível trajetória unindo os fragmentos de uma identidade destrozada com as violências do tráfico e da escravidão, mas reconstruída com as histórias passadas através de gerações pela família da escritora, cuja bagagem cultural afroamericana comporá seu trabalho de memória imaginada. Trata-se, portanto, de uma narrativa sobre mulheres, sobre duas mulheres com representação histórica significativa, na qual o leitor pode adentrar na psicologia das duas, cujos medos e angústias são semelhantes. Das três escritoras analisadas, é a única negra e, além disso, a única que não apresenta sua protagonista em primeira pessoa, fato que poderia ocorrer pela projeção de um passado familiar rememorado no texto ficcional. Chiriboga busca em seus próprios arquivos sentimentais as recordações, mitologias, experiências e lendas cujo objetivo é o registro de narrativas da tradição oral, pois o destino da família está em suas mãos de mulher negra escritora.

A obra está dividida em 13 capítulos aos quais podemos dividir em duas partes: do capítulo I ao VI, o narrador onisciente apresenta a vida de Ba-Lunda desde sua captura na África até a sua morte na América. O capítulo VII é uma espécie de transição da geração de Ba-Lunda à de Nasakó Zansi/Jonatás, sua neta; inicia com um poema sobre a venda dos escravizados na fazenda que vivia Nasakó/Juana Carabalí (filha de Ba-Lunda e mãe de Jonatás) e segue com a narrativa em prosa

descrevendo sua transformação ao incorporar os costumes dos brancos após se casar com um negro traficante de escravizados e ao escravizar mulheres negras: “(...) colaboraban tres libertas a las que pagaba solo com la alimentación.” (CHIRIBOGA, 1994, p. 84). Pouca ênfase se dá à Nasakó/Juana Carabalí já que ela incorpora-se à mestiçagem de forma negativa, isto é, sofrendo um processo de aculturação e aceitando a escravidão de seu povo. A segunda parte, do capítulo VIII ao XIII, contará a trajetória de Nasakó Zansi/Jonatás, desde sua compra pelo pai de Manuela Saenz até o momento de se incorporar ao exército bolivariano na Batalha de Pichincha em 1822.

Jonatás passa a narrativa à procura de sua mãe. Depois de ser vendida em um leilão, em praça pública, e levada pelo pai de Manuela, Nasakó/Juana Carabalí vai para as montanhas com os *cimarrones* e perde o contato com sua filha. Jonatás sabe que não será fácil encontrá-la, ainda mais por haver tido seu nome africano substituído, prática comum nos países americanos que batizavam os escravizados logo na sua chegada e davam-lhes um nome cristão, o que impediu o reencontro de muitas famílias africanas; um exemplo mais de tentativa de apagamento da identidade negra. Ainda criança, Jonatás tem consciência de que a imposição do nome cristão dificultará o reencontro com seus pais: “Jonatás, Jonatás, así mis padres nunca me encontrarán. Nasakó, ahora Jonatás, ¿con qué nombre terminaré la vida?” (CHIRIBOGA, 1994, p. 74).

Mesmo com a perda do nome, Jonatás sentia “bullir los demonios en su piel” (CHIRIBOGA, 1994, p. 101) pois, sem aceitar nunca a condição de escravizada, questiona os dogmas da escravidão: as interrogações de Jonatás demonstram que, diferentemente do pensamento imperialista de aceitação e dominação europeia, nem todos os escravizados aceitavam permanecer nesta condição. Ao entrar pela primeira vez na casa de Manuela, a menina de 9 anos reconhece aromas que ela, fisicamente, nunca havia sentido, mas que lhe resgatam uma memória distante, ancestral: “Al abrir la puerta y percibir un penetrante olor de nardos, Jonatás se preguntó por qué esa fragancia la transportaba a un tiempo que no podía determinar” (CHIRIBOGA, 1994, p. 97). Devemos lembrar que a casa de Ba-Lunda e Jabí (seus avós) desprendia o aroma dos nardos, responsáveis pela lembrança de Jonatás que a levaria às suas origens. A memória desconhecida a desconcerta:

Avanzó tres pasos en la sala; el olor se acentuó, no pudo continuar, fue como si entrara al dormitorio de sus abuelos; esa fragancia la obligó a caminar en puntillas sobre un piso de olvidados recuerdos; pero qué recuerdos podría tener si su madre llegó siendo niña. ¿Por qué ese olor me pone en brazos de mis abuelos?, se inquirió varias veces. La memoria solía jugarle a las escondidas. No sabía y el no saberlo la saturaba de nostalgias. (CHIRIBOGA, 1994, p. 97)

Na construção memorial de Chiriboga, a cozinha é apresentada tanto como um espaço de recordações quanto de esquecimentos. A cozinheira Mercedes já havia manifestado seu desejo de permanecer com o pai de Manuela até a morte e, ao lembrar-se de seu verdadeiro nome – Cutara – não tem outro gesto senão o de abaixar a cabeça, como se tivesse vergonha de um passado que não representa mais nada para ela. O trauma da captura um dia antes do casamento de sua filha, a violação sofrida, a perda da dignidade foram demais para a mulher: “Ante la imposibilidad de retornar a su tierra y obtener libertad, se resignó a seguir los preceptos cristianos, obedecer y servir con amor a sus patronos” (CHIRIBOGA, 1994, p. 101). Na construção das frases que seguem a narrativa os verbos utilizados são “esqueceu”, “foram apagados”, “se acostumou”; “Todas sus ilusiones de adolescente se alejaron, la vida las había vuelto irreales, la vida la había dejado sin memoria” (CHIRIBOGA, 1994, p. 102). Sua forma de resistir às violências da escravidão foi resignar-se, sem choros nem esperanças, sem ódios e sem vinganças. “La vida va pa delante. Después, habló: a los jóvenes les toca luchar, yo estoy bien como esclava” (CHIRIBOGA, 1994, p. 102). Mercedes/Cutara é a exemplificação dos escravizados aos quais a resiliência fez com que aceitassem sua condição e tentassem viver da melhor forma possível: “Olvidados de la travesía, de las caricias de sus padres, del rostro de su África, vivían desmemoriados por completo de su vida anterior” (CHIRIBOGA, 1994, p. 104).

O protagonismo da mulher negra está apresentado no título. Chiriboga reconstrói o passado de duas mulheres importantes nas lutas revolucionárias que culminariam na independência de vários países e, no título, Jonatás aparece em primeiro lugar, evidenciando a marca da afroamericanidade por meio da participação dessa mulher na vida da ‘famosa’ Manuela Saenz. Localizando-se estrategicamente do lado oposto das literaturas nacionalistas do século XIX forjadoras de identidades homogêneas, expõe a complexidade cultural latino-americana desde a representação subjugada e subversiva da escravizada, explorando a participação da mulher negra como sujeito ativo na construção cultural da América colonial.

Segundo a *Enciclopedia del Ecuador*, a escravidão neste país inicia em 1534, juntamente com a conquista destes territórios. Cerca de 20% de todos os escravizados que ingressaram pelo porto de Cartagena de Índias, durante o século XVIII, seriam levados a Quito. Klein & Vinson III (2008) colocam Quito entre as grandes sociedades escravocratas das Américas e argumentam que foi um dos lugares onde a escravidão africana afetou de maneira fundamental as hierarquias sociais e as relações

sócio-políticas. Os primeiros negros, que eram levados em direção a Lima, tiveram que permanecer na região por conta de um naufrágio na costa. Entre os séculos XVII e XVIII, esses negros organizaram suas próprias comunidades à margem dos indígenas e dos colonizadores, acabando por libertarem-se por conta própria. Instalaram-se na região e, posteriormente, iniciaram um processo de migração a outras regiões do país. Conforme dados da *Enciclopedia del Saber Afroecuatoriano*, por fins de 1500 e começos de 1600 os negros *cimarrones* dominavam e controlavam quase todo o território da província de Esmeraldas conseguindo, inclusive, o reconhecimento das autoridades coloniais⁵.

A aceitação do negro equatoriano como componente integral do contexto nacional foi, na melhor das hipóteses, um “simulacro”, conforme Handelsman (2001): pelo fato de haver ocorrido uma inversão do processo tradicional de escravidão e os negros chegarem “livres” quando escapam do naufrágio e fundam sua comunidade, liderarem-na e manterem boas relações com os colonizadores, pode parecer que o negro teria uma condição diferente das outras regiões da América hispânica. Como no Brasil, há um paradoxo no Equador: ao mesmo tempo em que se diz que não existe racismo, percebe-se que grande parte das pessoas negras ainda vive em situação de marginalidade e que não são representadas em sua totalidade na sociedade: “En vez de una integración, se ha producido el aislamiento del afroecuatoriano, encerrándolo en un espacio geocultural todavía distante de un centro nacional considerado andino y/o blanco mestizo” (HANDELSMAN, 2001, p. 21).

Considerações finais

Para Bernd (2013), existe uma tendência das escritoras das Américas de reescrever a(s) história(s) da escravidão a partir da perspectiva feminina⁶. Os intervalos, as lacunas de uma memória esburacada são preenchidas pela imaginação e sensibilidade femininas. A reconstrução da história a partir dos rastros, das marcas, dos vestígios memoriais demonstra que houve silenciamento, mas jamais esquecimento total dos fatos, mesmo que traumáticos, como as violências da sociedade

⁵ No século XIX, houve outra grande imigração no Equador durante a construção da linha do trem Durán-Quito com negros vindo da Jamaica que, após o término do trabalho, permaneceram no país, aumentando ainda mais a população negra. Luz Argentina Chiriboga publicou, em 2010, o romance *La nariz del diablo*, que reconta a história dessa grande imigração. O Equador veria, novamente, séquitos de negros chegando em barcos para trabalhar em situações de pobreza e miséria, praticamente uma escravidão institucionalizada.

⁶ Somente no âmbito do romance latino-americano, podemos citar a cubana Teresa Cárdenas, a porto-riquenha Mayra Santos Febres, a peruana Lucía Charun-Illescas, a argentina Mirtha Fachini, as brasileiras Maria Firmina dos Reis e Ana Maria Gonçalves, entre outras escritoras dos demais gêneros literários.

escravocrata. Muitas mulheres negras procuram nas histórias de suas avós (contadas pelas avós das avós) como era a vida na escravidão e, a partir destas construções mentais, produzem textos carregados de memórias familiares.

As três protagonistas analisadas na pesquisa representam a primeira geração de mulheres afrodescendentes nascidas nas Américas. São três propostas diferentes: Isabel Allende, escritora feminista reconhecida mundialmente, escreve sobre a revolução dos escravizados no Haiti dando a voz a uma protagonista fictícia, Zarité Sedella, permitindo que a escravizada constitua-se como sujeito de sua própria história por intermédio do ato da rememoração; a protagonista Jonatás apropria-se do conhecimento ancestral da avó para formar sua personalidade de mulher afroequatoriana, traduzida na resistência e na luta pela independência do país. Por outro lado, a narrativa de Cabrera distingue-se das demais porque apresenta ainda características dos romances escravistas do século XIX que destacavam as violências da escravidão como forma de denúncia das barbaridades permitidas pela sociedade escravocrata. No entanto, as várias visões sobre o crime que constam nos documentos oficiais eximem a culpa apenas das escravizadas e, ao dar a voz a Mariquita, que fala em primeira pessoa, Cabrera destaca a importância da participação negra feminina no romance histórico uruguaio.

Dessa forma, as três escritoras responsáveis pelos romances analisados são mediadoras do transcultural pois, ao assumir uma memória afroamericana, recompõem o passado da mulher negra a partir dos rastros, resgatando os vestígios memoriais da escravidão a partir de um ponto de vista feminino, proporcionando uma memória longa para a história curta dessas mulheres. Isabel Allende e Susana Cabrera, mulheres brancas, responsabilizam-se pelo compromisso de apresentar a(s) história(s) da escravidão evidenciando a necessidade da narração pela mulher negra que fala em primeira pessoa; já Argentina Chiriboga, mulher afrodescendente e comprometida com os movimentos étnicos e sociais, projeta no texto literário um passado familiar rememorado. As três escritoras, portanto, ressignificam o presente em função de um passado de perdas e violências, provando a necessidade da narração de tais fatos como forma de exorcizar os traumas e projetar um futuro ainda com cicatrizes impossíveis de serem apagadas, mas já sem feridas latejantes e sem dores físicas. Por isso, é possível afirmar que o romance afrohispanoamericano é um gênero transculturado, pois adere a oralidade ao texto escrito, apresentando os mitos e os cantos africanos já incorporados às narrativas ocidentais. A cultura africana agrega-se à ocidental e ameríndia formando narrativas transculturadas que incorporam as vozes dos povos com tradição oral à escritura ocidental. São textos transculturados que reconduzem a forma de pensar os fatos históricos aqui

discutidos – revolução haitiana, independência do Equador e condenação à pena de morte na Província Cisplatina – de forma a fazer com que o leitor regresse ao passado e compreenda melhor as situações de racismo e preconceito que, infelizmente, permanecem até hoje.

REFERÊNCIAS

Corpus

ALLENDE, Isabel. Isabel. **La isla bajo el mar**. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

CABRERA, Susana. **Las esclavas del rincón**. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2001.

CHIRIBOGA, Luz Argentina. **Jonatás y Manuela**. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1994.

Teórico-crítica

AGUIRRE, Carlos. Silencios y ecos: La historia y el legado de la abolición de la esclavitud en Haití y Perú. **Revista A Contracorriente**, v.3, n.1, p. 3-37, 2005.

Disponível

em: <<http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/126/252#.UwC0vvlnX0p>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

ALVES, Alcione. Mulheres deixam traços nas águas? In: BERND, Zilá (Org.). **Revista Organon**. Romance Memorial. Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 77-98, 2014.

BERND, Zilá. Da palavra sequestrada à formatação dos rastros: a reconstrução do universo da escravidão do ponto de vista de três escritoras das Américas. In: **Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 129-144.

BERND, Zilá. Vestígios memoriais: fecundando a literatura das Américas. **Conexão Letras**. História, linguística e literatura. Porto Alegre: UFRGS, v. 6, n. 6, p. 9-15, 2011.

BOUCHARD, Gérard. Jogos e nós de memória: a invenção da memória longa nas nações do Novo Mundo. Tradução de Zilá Bernd. In: LOPES, Cícero G. et al. **Memória e cultura**; perspectivas transdisciplinares. Canoas: Selles/Unilasalle, p. 9-38, 2009.

BOUCHARD, Gérard. Le mythe: essai de définition. In: BOUCHARD, Gérard; ANDRÈS, Bernard (Orgs.). **Mythes et sociétés des Amériques**. Montréal: Québec/Amérique, 2007. p. 409-426.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Prólogo. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Enciclopedia del saber Afroecuatoriano. Vicariato Apostólico de Esmeraldas e IFA – Centro Cultural Afroecuatoriano. Quito: Graficas Iberia, 2008.

Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/98678403/ENCICLOPEDIA-DEL-SABER-AFROECUATORIANO>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HANDELSMAN, Michael. **Lo afro y la plurinacionalidad**. El caso ecuatoriano visto desde su literatura. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: *História geral da África*. v. I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: UNESCO/Secad/MEC/UFSCar, 2010.
Disponível em: <unesdoc.unesco.org/images/0019/190249POR.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2015.

KLEIN, Herbert S. & VINSON III, Bem. **La esclavitud africana en América Latina y el Caribe**. Tradução de Graciela Sylvestre Sánchez Albornoz. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2008.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

QUEIROZ, Amarino O. de. Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa. In: **Intersemiose**. Revista Digital. p.30-37, Jun/Dic 2012.

SILVA, Liliam R. **Recordar para (re)contar**: representaciones de la protagonista negra en tres novelas históricas hispanoamericanas. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PPG/Letras/UFRGS.
Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/134132>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

WALTER, Roland. Tecendo identidade, tecendo cultura: os fios da memória na literatura afrodescendente das Américas. In: **Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC**. Tessituras, Interações, Convergências. 2008. Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/078/ROLAND_WALTER.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2015.

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016]

**TRADUZINDO LÍNGUA-CULTURA:
O CASO DE *VENENOS DE DEUS, REMÉDIOS DO DIABO* DE MIA COUTO**

Ana Helena Rossi*
Marília Evelin Monteiro Moreira**

RESUMO: Segundo Walter Benjamin, traduzir não é informar, mas é realizar um conjunto de estratégias sobre a estrutura da linguagem a fim de recriá-la, transmitindo o essencial. No caso do livro “*Venenos de Deus, remédios do Diabo*”, de Mia Couto, lançado em 2008 pela Companhia das Letras, a narrativa se estrutura dentro do passado marcado pela colonização que incide sobre o tempo de agora em Moçambique. As memórias entrelaçadas das personagens assim como as falas revisitam antigas questões. Objetivou-se com essa pesquisa: i) realizar a versão do português moçambicano para o espanhol de três capítulos; ii) analisar e refletir sobre o papel do tradutor frente aos desafios colocados por um livro com fortes marcas culturais. A perspectiva de tradução de Walter Benjamin revela a linguagem do escritor Mia Couto a partir da essência da obra: a marca da oralidade na escrita como modo de resistência cultural, sendo exteriorizada por meio de figuras de linguagem, rimas, neologismos e expressões idiomáticas.

Palavras-chave: Tradução Literária. Moçambique. Cultura. Identidade moçambicana. Resistência cultural.

ABSTRACT: According to Walter Benjamin, translate is not to inform, but to perform a set of strategies on the structure of language in order to recreate it, communicating the essential. In the case of the book *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, from Mia Couto, launched in 2008 by Companhia das Letras, the narrative is structured within the past marked by the colonization that fall upon the present in Mozambique. The intertwined memories of the characters, so as the lines, brings old issues. The objectives of this research are: i) carry out the version of three chapters from the Mozambican Portuguese into Spanish; ii) analyze and reflect on the role of the translator and the challenges posed by a book with strong cultural marks. Walter Benjamin’s translational perspective reveals the language of Mia Couto’s text about the essence that appears in the orality marks as cultural resistance mode, being externalized through figures of speech, rhymes, neologisms and idiomatic expressions.

Keywords: Literary Translation. Mozambique. Culture. Mozambican identity. Cultural resistance.

A proposta deste artigo é discutir a tradução operada sobre o livro do autor moçambicano, Mia Couto, que se intitula *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, operação essa que parte da língua portuguesa de Moçambique para a língua espanhola. Esse livro foi lançado em 2008 no Brasil pela

*Professora na Universidade de Brasília, Doutora pela École des Hautes Études em Sciences Sociales, E-mail: anahrossi@gmail.com

**Aluna de Letras-Tradução-Espanhol da Universidade de Brasília. Bolsista PIBIC 2015-2016. E-mail: m.eveleen@hotmail.com

editora Companhia das Letras. Busca-se identificar as problemáticas referentes ao processo tradutório de uma obra construída por meio de recursos textuais e literários que carregam tanto a história quanto a identidade cultural moçambicanas em suas relações complexas com a antiga metrópole, Portugal, no que tange ao longo período de colonização que se estende do século XVI ao final do século XX. A tradução discute problemáticas culturais postas entre a ex-colônia e a ex-metrópole, a partir das dinâmicas do texto no que tange às personagens, ao enredo, à utilização das figuras de linguagem e das expressões idiomáticas em língua portuguesa de Moçambique. A tradução concebida como um *continuum de conversões* segundo a concepção benjaminiana requer que olhemos para ela atentamente para identificarmos as metamorfoses operadas no texto dentro de sua significação metafórica e metonímica com a realidade retratada. A tradução torna-se assim a porta de conhecimento para acessar as inter-relações linguístico-culturais que põem em discussão as complexas relações existentes na cultura moçambicana, e que são também o resultado destas relações diacrônicas com a ex-metrópole, assim como as relações entre as diferentes culturas presentes nesse território que foi definido no processo de colonização como sendo Moçambique, relações diacrônicas essas que tanto influem nas relações sincrônicas do agora. Em nosso entender, a tradução dentro dessa perspectiva acessa esse nível de compreensão onde o material textual, carregando consigo os substantivos, os epítetos e os atributos dessas relações interlinguísticas e interculturais observadas no livro de Mia Couto, nos permite o acesso a esse conhecimento. Tradução, nesse sentido, torna-se crítica literária e porta de acesso a esse conhecimento posto pelo texto literário.

O título da obra, *Venenos de Deus, remédios do Diabo* – dois oximoros – propõe uma reflexão quando faz a inversão de expressões e relações semânticas, atribuindo as qualidades de um o que deveria ser a qualidade do outro. Enquanto figura de linguagem, o oximoro opera uma justaposição de ideias contrárias que se opõem para criar uma dialética entre o antigo e o novo, entre um estado e outro estado. O oximoro estrutura a narrativa ultrapassando o pensamento dual e fragmentado para que o passado colonial se materialize no presente da narrativa, integrando o a herança para construir uma alteridade. A pergunta é: quem é o estrangeiro? E nessa nova configuração, a alteridade atinge a todos os personagens da narrativa. Essas metamorfoses perpassam o texto como um todo, e criam um novo estado onde passado e futuro fundem-se para construir, a partir da narrativa, novas inter-relações entre o que foi e o que virá e será. Nesse sentido, o título *Venenos de Deus, remédios do Diabo* também pode ser interpretado como sendo a herança

oximórica dos portugueses, já que Deus é o nome da divindade cristã trazida no continente africano pelos europeus, e que está qualificado com o que representa a figura do Diabo, isto é, os “Venenos”. E da mesma forma, a figura do Diabo é qualificada com os atributos de Deus, operacionalizando, desde o título, as alterações de paradigma cultural onde novo e velho dialogam, trazendo múltiplas vozes que operam, todas, dentro de uma perspectiva sincrética e plural. Na narrativa, isso pode ser identificado quando o médico – português, herdeiro de um passado que trouxe calamidade às populações moçambicanas, torna-se o narrador, trazendo no agora, no entanto, os *remédios*, enquanto que no passado, ele trazia os *venenos*. Logo, mesmo o médico português representando toda a herança colonial a partir de seus antepassados colonizadores e repressores das culturas e costumes moçambicanos, como o próprio Bartolomeu Sozinho exprime no seguinte trecho, traz, por fim, o remédio que constitui a entrada para a cura de que todos tanto necessitam: “Talvez não seja tão estranho assim, se pensarmos que os seus antepassados traziam pistolas e espingardas para nos matar, a nós, africanos” (COUTO, 2008, p. 93). Por outro lado, o título também carrega uma carga rítmica que os aproxima dos provérbios enquanto: 1) discursos genéricos cujo enunciador é geral, e 2) discursos autônomos, fechados e minimais (ANSCOMBRE, 2000, p. 14.). Nesse sentido, o título resgata a estrutura proverbial cujo efeito rítmico marca as variantes do que restou nesse espaço da Vila Cacimba. O sentido disso refere-se à própria construção da narrativa que se apoiou nas falas dos mais idosos sentados à beira da lareira, resgatando os provérbios onde estão sintetizados a assim denominada sabedoria popular (ALÓS, 2010).

O autor, Mia Couto nasceu em 1955, na Beira, Moçambique. É biólogo, jornalista e autor de mais de trinta livros, entre prosa e poesia. Em 2008, Mia Couto lança o livro *Venenos de Deus, remédios do Diabo*, narrativa que entrelaça a vida de Bartolomeu, de sua mulher Munda, eterna amargurada com a ausência da filha do casal, Deolinda, e de Suacelência, o personagem suarento e corrupto administrador da Vila Cacimba, lugarejo imerso em poeira e cacimbas (neblinas) enganadoras que, metonimicamente, traduz o *entre-lugar*, segundo Bhabha do espaço histórico que restou depois da Independência de Moçambique, em junho de 1985. Deolinda, a filha de Dona Munda e de seu Bartolomeu é uma personagem ausente e quase mitológica no decorrer da ficção, pois ela foi-se para não mais voltar, tornando-se objeto da busca incessante por parte do Doutor Sidónio/Sidinho, médico português que chega à vila à procura dela após tê-la conhecido em um congresso em Lisboa. São vidas e memórias esfaceladas, fragmentadas e, no entanto, também entrelaçadas dentro de uma teia de falsas verdades e mentiras verdadeiras que tecem a narrativa e

colocam em cena tanto o passado quanto o presente, tanto a dimensão coletiva quanto a individual, em uma dialética em que o passado longínquo compõe sempre o presente³.

A relação de conhecimento em relação ao texto advém de uma prática reflexiva onde a tradução torna-se crítica literária do texto, ao identificar os elementos e as marcas textuais tecidas ao longo da narrativa. Esta reflexão do/sobre o texto no sentido de seu devir é possível a partir da reflexão literária extraída da própria tradução. E nesse sentido, a tradução torna-se um meio de conhecimento para acessar o conhecimento literário que dialeticamente reconsidera e ultrapassa a realidade. O objetivo da tradução é colocar o tradutor no centro de um ato reflexivo visto que a tradução é lócus de conhecimento a partir da operacionalização de uma reflexão que resgata as marcas culturais da cultura moçambicana, colocando em evidência o papel do tradutor frente à compreensão do universo moçambicano. Segundo Benjamin, uma boa tradução implica em não apenas traduzir tudo aquilo que comunica em um texto, mas principalmente aquilo que constitui a essência de um texto. A relação entre o original e a tradução é de uma sobrevida [*überleben*] momento em que o original é resignificado em seus aspectos textuais, linguísticos, semânticos e discursivos. A tradução torna-se recriação a partir da sistemática da tradução sem perder a essência, o que acarreta uma nova vida para a obra original. Sem a tradução, não existiria essa possibilidade. A essência é definida pela dualidade que opera na narrativa na qual passado e futuro são revisitados dentro de um espaço-tempo que é um *entre-lugar*, algo que está fora do tempo. Nesse sentido, os personagens, tal como o médico português Sidónio, é um exilado, alguém que não tem mais pátria, nem mesmo quando ele se encontrava em Lisboa. Dialogando dialogicamente, a trama tece vozes do aqui e do lá, do agora e do passado, perpassando as figuras de linguagem, o enredo, as expressões idiomáticas, os nomes próprios das personagens a fim de construir um *entre-lugar*.

Os Formalistas Russos nos permitiram colocar o texto no centro, a fim de identificar os recursos construtivos da narrativa (TODOROV, 1978, p. 16). De maneira complementar, a análise leva em conta elementos externos à obra como sendo os elementos que dialogam com os elementos internos, e que revela como o autor faz uso da literatura como instrumento revelador das consequências do colonialismo português sofrido por Moçambique, e de suas incidências para a construção dessa realidade. Esses elementos também mostram, de maneira complexa, como a

³ Disponível em: Couto, Mía. **Venenos de Deus, remédios do Diabo**: as incuráveis vidas de Vila Cacimba. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 4. ed. , 2008.

identidade moçambicana é plural, com diversos componentes que se atraem e se repelem. A linguagem é construída por meio do emprego de figuras de linguagem, expressões moçambicanas, jogos de palavras e marcas orais que reforçam a co-presença de, pelo menos, dois substratos linguísticos, isto é, a língua portuguesa falada em Moçambique, mas também as línguas africanas que ecoam no decorrer de todo o texto, salientando uma perspectiva de preservação da linguagem utilizada no cotidiano moçambicano onde o português de Moçambique, língua oficial do país, carrega as marcas culturais, linguísticas e sintáticas das línguas africanas, alterando e sendo por elas alteradas.

As relações estabelecidas em Moçambique com os países Árabes – devido ao comércio, sendo observado mais estrangeirismos árabes no norte de Moçambique (TIMBANE, 2014, p. 18) – e com Portugal – devido à colonização – deixou em sua história uma pluralidade de costumes que refletem em sua cultura e em sua língua. Mia Couto entrelaça esta carga histórica com a sua visão de mundo quando declara que cada homem é uma nação feita de diversas nações (COUTO, 2009, p. 12). Por meio da escrita, ele reflete essa visão construindo um projeto no qual se apropria da linguagem para renovação da identidade moçambicana, recriando a língua por meio da junção de uma nação escrita (português) com uma nação oral (línguas *bantu*). Dando ênfase ao período de colonização, assim que Portugal concluiu de forma sistemática a implantação de seu governo em Moçambique, em 1918, foram instaladas medidas para o desenvolvimento de bases sociais, e com isso, assinados tratados entre governo e colônias que garantissem a difusão e dominação do Português por todo o território (GONÇALVES, 2000, p. 2). O fim da colonização deixou como herança ao país a imposição de um idioma oficial, a língua portuguesa. Porém, nem toda a população o utiliza. Cerca de 90% dos moçambicanos não têm o português como sua língua materna, e utilizam o idioma apenas para a obtenção de serviços básicos⁴. A população comunica-se por meio das línguas maternas, inclusive, no momento da alfabetização, as crianças utilizam as duas línguas: a materna que pode ser uma das 32 línguas e variantes alistadas para Moçambique da família linguística *bantu*, e que varia de comunidade para comunidade e o português oficial. Isso faz com que ocorram variações linguísticas e modificações ao que é considerado como o “correto uso da língua” pelos gramáticos tradicionais que supervalorizam a linguagem escrita, de acordo com a norma padrão, desprezando a linguagem falada (BAGNO, 1999, p. 68).

⁴ Dados disponíveis em: <<http://br.rfi.fr/africa/20160221-portugues-e-idioma-oficial-de-mocambique-mas-90-da-populacao-prefere-outras-linguas>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

Todos esses fatores supracitados influenciam no processo tradutório e compõem o que o teórico Benjamin intitula como “a tarefa do tradutor”. Portanto, para que fosse possível uma tradução que identificasse e traduzisse a essência da obra original, foi necessário desfragmentar e compreender que a obra é construída e estruturada por meio de procedimentos e técnicas, segundo a visada dos formalistas russos.

Para uma prática reflexiva da tradução

A metodologia deste trabalho consistiu em partir da versão do português moçambicano para o espanhol de três capítulos do referido livro, utilizando-o como objeto de reflexão sobre o percurso tradutório que deu sentido às estratégias tradutórias. Foram elaboradas três versões da tradução; um diário de tradução, no qual foram registradas as dificuldades e problemas tradutórios; e tabelas auxiliares, de acordo com o surgimento de aspectos referentes à estruturação da narrativa. Ao fim, foi elaborada uma tabela de comentários que, junto às outras tabelas auxiliares e ao diário de tradução, possibilitaram a organização e a análise dos dados encontrados, a partir da visada teórica a respeito de Walter Benjamin.

Para evitar uma tradução automática da obra e tampouco cair no comodismo de analisar e explicar a obra a partir da biografia do escritor foi necessário identificar os elementos tanto internos como externos que estruturam a obra, chamando a abordagem teórica dos Formalistas Russos, pois eles enxergavam a obra como um procedimento de construção das leis que regem a obra literária (TODOROV, 1978, p. 47), contribuindo para a análise dos recursos linguísticos inseridos na obra.

A análise da estruturação da obra permitiu desfragmentar e compreender que a linguagem operacionalizada no texto tem a função social de reconstrução e preservação da identidade e cultura moçambicana. Isso acontece quando o autor vale-se de diversos recursos linguísticos que serão explicados a seguir. A escrita do texto faz interagir elementos da língua falada e da língua escrita, que constroem uma linguagem que resgata a língua portuguesa moçambicana em seus aspectos cotidianos:

Não há razão alguma para continuar defendendo uma divisão dicotômica entre fala e escrita nem se justifica o privilégio da escrita sobre a oralidade. Ambas têm um papel importante a cumprir e não competem [...] são atividades discursivas **complementares**. Fala e escrita são envolventes e **interativas**, pois é próprio da língua achar-se sempre orientada para o outro o que nega ser a língua uma atividade individual. (grifo nosso) (MARCUSCHI, 2003, p. 15 e 25)

Portanto, se a duas, oralidade e escrita, têm o mesmo objetivo de ser interativa é possível compreender que elas complementam-se e que a ideia de que as duas funcionam separadamente se desfaz quando, segundo Hilgert (2011, p. 171), “se concebe oralidade [...] como efeito de oralidade produzido em textos escritos graças ao uso de recursos de linguagem que evocam características das interações faladas”.

As figuras de linguagem na obra *Venenos de Deus, remédios do Diabo* estruturam as interações sociais entre os personagens e deixam à vista as diferenças culturais que envolvem a obra como um todo, evidenciando os aspectos extralingüísticos. Começando pelas figuras de linguagem, foi possível constatar o emprego de algumas delas como, por exemplo, a comparação: “É que o senhor entra neste quarto malcheiroso e eu o vejo mais como coveiro do que meu salvador” (COUTO, 2008, p. 17). A imagem do salvador utilizada pelo autor, como sendo aquele que retira alguém de uma situação crítica, remete-nos aos tempos do colonialismo, em que o europeu colocou-se como mais civilizado e salvador daquelas pessoas consideradas como sendo primitivas, supersticiosas e incivilizadas por não terem história e, tampouco, cultura, impondo a elas uma cultura e costumes alheios aos seus (MAZAMA, 2009, p. 122).

As figuras de linguagem também têm a função de produzir os efeitos sonoros típicos da oralidade marcando a característica das interações faladas, como nos exemplos a seguir: “—Diz que se ele é **diabético**, eu sou **diabólica**”(COUTO, 2008, p. 9) e “—Eu não **sinto**, Doutor. Só **sen**to” (COUTO, 2008, p. 15). No primeiro exemplo, a aliteração introduz a marca da oralidade quando a mesma é exteriorizada no momento em que, em uma fala da personagem, o autor constrói a repetição das consoantes **d** e **b** <diabético> <diabólica>. No segundo exemplo, também há aliteração a partir da repetição das consoantes **n e t** complementadas pela vogal <o>. Estes recursos sonoros permitem a relação das falas da obra com aspectos culturais da linguagem que empregam também esses artifícios utilizados na obra literária, caracterizando a prosa de Mia Couto como construída a partir de elementos poéticos, como também de elementos prosaicos.

Ainda, tratando-se da oralidade, o discurso oral pode resultar também em mudanças de palavras. Como exemplo, temos o nome do personagem “Sidónio” que ao ser chamado pela população tem seu nome alterado para “Sidonho”, ocorrendo a retirada da vogal <i> e sendo acrescentado a consoante <h>, mudando o efeito fônico. O fenômeno acima descrito refere-se ao metaplasmo que se define como uma alteração fonética de uma palavra quer seja pela supressão,

pela adição ou permutação de fonemas. Tal alteração é resultado da variação linguística, fenômeno que ocorre durante as interações sociais e tem sua explicação na sociolinguística quando compreendemos que cada cidadão associa sua língua materna ao contexto de uso da língua, valendo-se de sua estrutura gramatical internalizada e trazendo para a obra um efeito oral (PIMENTEL, 2007, p. 6). Além da mudança linguística, tal modificação resultante da oralidade traz consigo um aspecto extralinguístico, pois, Sidonho foi o modo que a população apropriou-se do nome do médico para tentar fazer com que o outro “estrangeiro” fosse rebatizado para tornar-se acessível à comunidade, diminuindo o seu caráter de estrangeiridade.

Outra marca da oralidade que gera estranhamento e tensão cultural é a expressão idiomática, que tem origem justamente nas interações sociais entre os membros de uma mesma comunidade, utilizada pela personagem Dona Munda, a saber:

—Então, o nosso Bartolomeu está bom?
—Está bom para seguir deitado, **de vela e missal**...
A voz rouca parece distante, contrariada como se lhe custasse o assunto. **O médico acredita não ter entendido**. Ele é português, recém-chegado a África.
Refaz a questão:
—Perguntava eu, Dona Munda, sobre o seu marido... (grifo nosso) (COUTO, 2008, p. 9)

Nota-se então que ao ser questionada pelo médico, Dona Munda constrói sua resposta baseada no uso cotidiano da língua moçambicana, valendo-se da construção própria de uma expressão para “de vela e missal” que não possui correspondência semântica em outra língua por constituir um elemento cultural expresso na língua, reafirmando assim a identidade cultural moçambicana, assim como os limites dessa mesma realidade a partir do Outro que não pertence a essa cultura, apesar de tecer relações complexas com a mesma.

Outro recurso utilizado repetidamente como marca da oralidade foram as interjeições “ora”, “oxalá” e “ah”, principalmente durante as interações sociais entre as personagens. Sabe-se que as interjeições são partículas discursivas que expressam emoções culturais fortes (CAIXETA, 2014, p. 25), constituindo elementos extralinguísticos expressos pela linguagem. Ora, se as teorias tradicionais impõem que a tradução é o ato de passar uma palavra do idioma de partida para o idioma de chegada, como tratar então das emoções envolvidas? Recorre-se a Benjamin que defendia uma tradução que transmitisse a essência, e que não apenas comunicasse um conteúdo (LAGES, 2008, p. 67). Entende-se desse ponto de vista que é necessária a recriação dessa emoção com os recursos disponíveis na língua-cultura para a qual se está traduzindo, salientando que a

tradução torna-se, tradução de elementos extralinguísticos de ordem cultural que perpassam a língua.

E, por fim, temos o neologismo que exterioriza uma marca da oralidade. Os neologismos, bem como as expressões idiomáticas, são criados durante a comunicação do dia a dia pelos falantes de uma mesma comunidade linguística (SENGO, 2012, p. 24). Mia Couto recorre ao processo da derivação parassintética para criar a palavra *tresandarilho*, fazendo a associação do prefixo <três> do verbo “tresandar” que significa recuar, cheirar mal, perturbar e do sufixo <ilho> constituindo a base do verbo “andar” para fazer referência aos doentes que andavam perdidos e confusos pela Cidade; o “andar” reafirma a questão da viagem, do exílio tal como o mesmo é identificado no personagem do médico Sidónio / Sidonho cuja alteração no seu nome próprio – marca justamente esse movimento de flexibilização de sua identidade, quer ele queira ou não, que se concretiza na alteração de seu nome pelas personagens daquela pequena comunidade perdida no fim do mundo. Sidónio talvez não seja mais Sidónio, mas Sidonho, personagem também plural que expressa assim a sua capacidade de ser (re)conhecido, com algumas alterações, nessa outra comunidade. O neologismo assim está estruturado no diálogo e deixa às claras o primeiro choque cultural a partir das concepções do que é medicina no Ocidente e na África. A força do choque cultural postula um *entre-lugar*, lócus onde a visão da medicina sofrerá regularmente distorções, alterações nessa visão plural.

Do ponto de vista da sociolinguística, observou-se também que durante as interações sociais o autor vale-se da memória coletiva e individual para transmitir as experiências vividas no passado, característica extralinguística essencial da obra. A transmissão da tradição, por meio da memória, possibilita a produção dos sentidos que são compartilhados, como um processo ativo e dinâmico, fruto das relações de poder já instituídos que constroem aquilo que reconhecemos como parte da cultura humana (MORIGI et al. 2012, p. 182). “Não se esqueçam de que fomos escravos” (COUTO, 2008, p. 20), constitui a fala do avô de Bartolomeu que ao ver a inquietação do menino que sonha em viver no grande barco, o qual aportou no cais da cidade, recorda o fato de que, durante centenas de anos, vários negros embarcaram para nunca mais voltar. Esse voltar constitui o fantasma daquilo que foi e que continua assombrando as mentes, a partir das imagens do cativo que assolou todas as sociedades africanas. A memória está configurada por três elementos, a saber: os acontecimentos vividos, as pessoas e o lugar (POLLAK, 2009, p. 201) e na construção da narrativa foi possível encontrar tais elementos: acontecimentos vividos – “Não se esqueçam de que

fomos escravos”, as pessoas – “Milhares de negros tinham saído de suas vidas” (COUTO, 2008, p. 20) e o lugar – “para entrar em navios de longo curso” (COUTO, 2008, p. 20). É tarefa do tradutor é dar atenção a tais fatores extralinguísticos que constituem a obra internamente.

Como exemplo da pluralidade cultural presente na sociedade moçambicana, que consequentemente integra a operação tradutória, temos o trecho a seguir: “— **Oxalá** esse barco não saia nunca daqui” (COUTO, 2008, p. 20). Apesar da análise anterior ter enquadrado o termo oxalá na categoria de interjeição, vale dar a devida atenção à etimologia da palavra que reflete como a língua está em uma relação constante de dinamismo com a cultura e com a tradução. Oxalá tem origem na expressão árabe *in shaa Allaah*, cujo significado é se Deus quiser, sendo assim, destacamos a influência da religião Islã no português moçambicano refletindo as relações de comércio entre os moçambicanos e os árabes, evidenciando a pluralidade cultural no território moçambicano. O termo Oxalá está empregado em uma narração que o relaciona com outros termos religiosos, tais como “milagre”, “ladainha”, nesse contexto religioso podemos relacionar o termo Oxalá à religião Candomblé, pois segundo Góis (2013, p. 4) a visão Candomblé do referido termo é de que “ao decidir criar o mundo, Olorum encarregou a Oxalá, seu filho primogênito, a tarefa de executá-la, providenciando para o mesmo o que era necessário” existindo a semelhança com a imagem de Deus na religião Islã. O termo Candomblé, quando utilizado neste trabalho, refere-se “à presença da religiosidade de matrizes africanas na sociedade brasileira” (NASCIMENTO, 2010, p. 923). A conquista Árabe no território espanhol (711-1492) também influenciou língua e cultura espanholas, e assim como em Moçambique, dessas relações originou-se a palavra *Ojalá* cujo significado, que também carrega a carga religiosa, é *si Dios quiere*. Desse modo, as operações que a tradução exige, oferece uma visão de como as sociedades são influenciadas umas pelas outras, cabendo aqui a noção de que culturas e povos estão interligados.

Alcançou-se o propósito de um projeto de escrita do autor que possibilitasse a reflexão sobre o processo tradutório. Isto foi possível por meio da análise tradutória baseada no conceito benjaminiano de “essência”, de “continuum de conversões” e de “pura língua”, tornando mais consciente a prática tradutória para o tradutor, assim como as diferentes dimensões textuais em jogo na tradução. Constatou-se que assim como a oralidade e escrita se complementam, os aspectos linguísticos e extralinguísticos que estruturam a obra são consequências dessa junção e devem ganhar a devida atenção do tradutor durante o processo tradutório. O tradutor dispõe de vários

recursos de pesquisa que podem contribuir para que seja possível o conhecimento e compreensão de uma cultura que não seja a sua.

É interessante observar ainda que a tradução possibilita que outra comunidade aproxime-se de uma cultura alheia à sua. Desse modo, o texto não é utilizado apenas para uma comunicação; a tradução deverá ser muito mais que a substituição de elementos gramaticais e lexicais, ela deverá ter como principal objetivo a transmissão de toda a carga cultural existente na linguagem presente no texto a ser traduzido, e possibilitar, quando necessário, o estranhamento do leitor perante uma cultura diferente da sua, tal como dito acima. Quando o tradutor empenha-se em compreender os aspectos que estruturam internamente a obra, ele conseqüentemente aproximar-se-á de uma tradução que recrie a essência da obra.

Nesse caso, a essência da obra está no modo como o autor estrutura e compõe a narrativa, valendo-se do casamento entre as línguas maternas do assim chamado território moçambicano e a língua portuguesa, empregando recursos que reforçam a forma como os moçambicanos comunicam-se. Por outro lado, também, a linguagem plural, com múltiplas vozes, como parte da identidade moçambicana, e que se insere na união entre as línguas maternas da família *bantu* e a língua portuguesa seu modo de preservar sua identidade. Essa é a grande missão evidenciada no projeto de escrita do autor, e deve servir como objeto de reflexão durante o processo tradutório.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. O narrador oblíquo de Mia Couto: Venenos de Deus, remédios do Diabo. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, fev. 2010. Coluna Resenha. Acesso em: 19 ago. 2016.

ANSCOMBRE, Jean-Claude. Parole proverbiale et structures métriques. In: **Langages**, n.139, p. 6-26, 2000.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**: o que é, como se faz. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CAIXETA, Geovane Fernandes. **Interjeições**: no limbo dos estudos gramaticais. Revista Alpha, n. 15, p. 23-34, nov. 2014.

COUTO, MIA. **E se Obama fosse africano?**: e outras interinvenções. Lisboa, Editorial Caminho SA, 2009.

COUTO, MIA. **Venenos de Deus, remédios do Diabo**: as incuráveis vidas de Vila Cacimba. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GÓIS, Aurino José. As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso. **Revista Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 321-352, jan./mar. 2013.

GONÇALVES, Perpétua. **(Dados para a)** história da língua portuguesa em Moçambique: Maputo, 2000.

HILGERT, José Gaston. A oralidade em textos escritos: reflexões à luz de uma teoria de texto. **Revista Calidoscópico**, v. 9, n. 3, p. 171-179, set/dez 2011.

LAGES, Susana Kampff. A tarefa-renúncia do tradutor. In: Branco, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: Nascimento, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. Sankofa: Matrizes Africanas na Cultura Brasileira.

MORIGI, Valdir Jose; ROCHA, Carla Pires Vieira da; SEMENSATTO, Simone. **Memória, representações sociais e cultura imaterial**. Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 09, n. 14, 2012.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares, **Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil**, **RBSE**, 9(27):923 a 944, dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

PIMENTAL, Célia de Oliveira. **Oralidade na escrita**. Erro? Paraná: Secretaria de Estado da Educação, 2007. Disponível em: <www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/18-4.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2016.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, jul. 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 31 jul. 2016.

RIBEIRO, Josenilda Oliveira. **Sincretismo religioso no Brasil**: uma análise histórica das transformações no catolicismo, evangelismo, candomblé e espiritismo. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2012.

SENGO, Alice Graça Samuel. **Processos de enriquecimento do léxico do português de Moçambique**. Maputo: Universidade do Porto, 2010.

TIMBANE, Alexandre António. Que português se fala em Moçambique? Uma análise sociolinguística da variedade. **Vocábulo**: Revista de Letras e Linguagens Midiáticas. v.7 , 2014.

Disponível em:

<http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/que_portugues_se_fala_em_mocambique_alexandre_volumeVII.pdf>. Acesso em: 19 out. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. México: Siglo XXI editores, S.A, 3. ed. 1978.

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 13 nov. 2016]

MULHERES DE TIZANGARA, UMA QUESTÃO DE GÊNERO: ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO*, DE MIA COUTO

Evillyn Kjellin*

RESUMO: Este artigo propõe que em *O último voo do flamingo* – como em várias obras de Mia Couto – há a possibilidade de analisarmos as representações de gênero por meio das experiências vividas pelas personagens do romance: Ana Deusqueira, Temporina, Hortênsia, mãe do narrador e Ermelinda. As personagens femininas da narrativa desempenham um importante papel na história. Cada uma delas guarda sua singularidade e de alguma forma nos permite fazer uma analogia a figuras não fictícias, pois trazem consigo muito da história de seu país, embora muitas vezes elas representem isso de forma metafórica, através do sobrenatural, dos mitos e das tradições locais. Ainda que situadas em um contexto pós-independência de Moçambique, as mulheres de Tizangara (cidade fictícia) trazem consigo as imposições do modelo patriarcal, o qual foi a base do discurso colonial, cujos frutos ainda são colhidos, sobretudo, pelas mulheres que tiveram marcadas na pele as mazelas do colonialismo – mesmo que este não vigore mais. Para tanto, trazemos como aporte teórico os estudos de autoras como María Lugones, Ella Shohat, Amina Mama, Gloria Anzaldúa, bem como contribuições de Mário César Lugarinho e Aníbal Quijano.

Palavras-chave: Literatura Africana. Personagens Femininas. Pós-colonialismo. Mia Couto.

ABSTRACT: This article proposes that in *O último voo do flamingo* – as in several works by Mia Couto – there is the possibility of analyzing gender representations through the experiences lived by the characters of the novel: Ana Deusqueira, Temporina, Hortênsia, mother of the narrator and Ermelinda. The female characters of the narrative play an important role in history. Each guard its uniqueness and somehow allows us to make an analogy not fictitious figures, because much of history bring with them from their country, although often they represent this metaphorical form, through the supernatural, of myths and local traditions. Although situated in a context of post-independence Mozambique, women of Tizangara (fictional city) bring with them the charges of the patriarchal model, which was the basis of colonial discourse, whose fruits are still harvested mainly by women who had marked on the skin the evils of colonialism – even if this was not more. For this, we bring as theoretical contribution the author studies how Maria Lugones, Ella Shohat, Amina Mama, Gloria Anzaldúa, and also contributions from Mario César Lugarinho and Aníbal Quijano.

Keywords: African Literature. Female characters. Postcolonialism. Mia Couto.

1 As mulheres de Tizangara

A narrativa de *O último voo do flamingo* se passa provavelmente em 1992, época em que o exército da ONU entra em Moçambique, para acabar com a Guerra Civil constante entre os dois principais partidos políticos, FRELIMO e RENAMO para tentar estabelecer a paz.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Literatura pela mesma instituição. Bolsista Capes-DS. E-mail: evillyn0205@gmail.com

O romance narra a passagem de Massimo Risi pela Vila de Tizangara em Moçambique, na África. A vila é governada por administradores corruptos que lucram com a pobreza e a desgraça do seu povo. Risi é inspetor da missão de paz das Nações Unidas, o qual é incumbido de descobrir como e por que os soldados estão explodindo (aparentemente sem explicação) e para isso é acompanhado pelo personagem tradutor de Tizangara. Este é o narrador do romance, ao qual é imposta a tarefa de traduzir para o italiano os misteriosos acontecimentos. O estranhamento por parte de Risi aumenta à medida que ele entra em contato com os moradores da vila, pois, a seu ver, são quase sobrenaturais, assim como os eventos que acontecem naquele lugar tão diferente de todos os que ele havia visitado. Pelos moradores, foram elaboradas algumas hipóteses para tentar explicar a origem das explosões dos soldados, das quais restava somente o órgão sexual masculino e o capacete azul da ONU. Ao longo dessa empreitada investigativa, os personagens instigam o(a) leitor(a) a também querer descobrir qual era o mistério, no entanto nem ao final na narrativa conseguimos chegar a uma resposta conclusiva.

Mesmo não sendo uma narrativa em que as mulheres são protagonistas, as personagens femininas desempenham um importante papel no romance. Cada uma delas guarda sua singularidade e trazem consigo muito da história de seu país, embora muitas vezes elas representem isso de forma metafórica, por meio do sobrenatural, dos mitos e das tradições locais.

Extremamente relacionada ao modo de viver e às tradições de Tizangara na obra, está a mãe do tradutor que, como seu filho, não recebe um nome. Na narrativa, época das misteriosas explosões, ela já estava no mundo dos mortos, porém isso não era um obstáculo para que ela se juntasse aos vivos, e isso acontecia sempre que o narrador-personagem expunha suas lembranças de quando era criança. A mãe do tradutor claramente representa a existência da forte relação dos antepassados com os vivos no romance, pois “apesar de o espírito se encontrar no mundo invisível, ele continua a ser membro da comunidade e do grupo familiar a que pertencia durante a vida” (MALANDRINO, 2010, p. 58).

Se tomarmos o ponto de vista do narrador-tradutor, entendemos que sua mãe desempenha uma função de mediadora à medida que mostra a necessidade de cantar para que os flamingos voltem e também por fazer a conexão entre os dois mundos – o de seus ancestrais e o de agora. Muito mais que apenas disseminar a sua tradição, sua cultura, a mãe do tradutor faz seu filho compreender, através do mito dos flamingos, que a vida é circular. E essa lição é fundamental para

o tradutor, especialmente em um momento agonístico como aquele em que a narrativa transcorre, ou seja, o da destruição do país e o da perplexidade diante da sua quase impossível reconstrução.

Temporina, a falsa velha, é descrita como idosa em corpo jovem que havia sido enfeitada por não ter se casado na idade certa, passara do tempo, talvez por isso seu nome. Por ter se tornado “solteirona” (MAIA, 2011)¹, recebeu seu castigo. Temporina e o italiano Massimo Risi acabam apaixonando-se, não antes de ele demonstrar total estranhamento ao conhecê-la:

De repente o italiano tropeçou num vulto. Era uma velha, talvez a mais idosa pessoa que ele jamais vira. [...] É que o pano deixava entrever um corpo surpreendentemente liso, de moça polpuda e convidativa. [...] Podia uma velha de tamanha idade inspirar desejos num homem em plenas faculdades? (COUTO, 2006, p. 39)

É ela a responsável por tentar colocar Massimo a par da cultura de Tizangara; representando a dualidade moça/velha, Temporina leva o italiano a conhecer os dois tempos, os dois mundos, mas para os habitantes da vila os mortos e os vivos compunham na verdade um só mundo. Com essa personagem o estrangeiro começa a entender, por exemplo, que em Tizangara um louva-a-deus não é um mero inseto:

E o hospedeiro já se retirava quando notou qualquer coisa no chão. Se debruçou a inspecionar e sua voz se aflautou:
– Você matou-lhe!
O italiano se ergueu aflito. Outra morte? E o recepcionista, juntando as mãos no rosto, gritava olhando o chão:
– Hortênsia!
Hortênsia? Que se passava agora? [...] O homem apontava no chão uma louva-a-deus morta. Também veio a mim um arrepio. De repente, aquele cadáver estava para além de um insecto.
– E agora me explique! Que raio se passa?
Um louva-a-deus não era um simples insecto. Era um antepassado visitando os viventes. Expliquei a crença a Massimo: aquele bicho ali andava em serviço de defunto. Matá-lo podia ser um mau prenúncio. (COUTO, 2006, p. 60)

Hortênsia era tia de Temporina, que já havia falecido. Quando viva, passava as tardes na varanda, “não era em vão que tinha o nome de flor” (COUTO, 2006, p. 63). Cuidava dos dois

¹ Claudia Maia é autora do livro *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*, no qual ela apresenta, por meio de uma minuciosa e extensa pesquisa histórica, questionamentos sobre o termo “solteirona”; bem como constrói, no contexto do estado de Minas Gerais, um mapa do constrangimento a que foram submetidas as mulheres do final do século XIX até meados do século XX para que acolhessem a condição conjugal. Neste trabalho, os estudos de Maia contribuíram numa aproximação com as personagens Temporina e Hortênsia, as quais receberam “punição” por não terem se casado.

sobrinhos e nunca se casara: Temporina era a mais velha, e o menino dependia de sua tia pra tudo, pois tinha ele “comprovadas inabilidades” (COUTO, 2006, p. 64). A personagem Hortênsia é imbricada por elementos característicos da ficção moçambicana, seja pela relação entre os vivos e os mortos, seja quando em forma de inseto representa mais uma vez a crença tizangarense.

Novamente nos deparamos com uma personagem solteira e aqui é importante destacarmos que o romance nos apresenta cinco personagens femininas e três delas não seguem o pensamento de que toda mulher deve casar-se e reproduzir-se, ainda que não seja uma escolha. Esclarecem-nos a respeito do celibato – nesse caso fazemos uma aproximação com a situação de Temporina e a sua tia Hortênsia – os estudos de Cláudia Maia (2011), segundo a qual:

O celibato passou a ser considerado uma ameaça à sexualidade reprodutiva e, por isso, um desvio da biologia, uma torção da natureza. Dessa forma, ao não se casar, a mulher contrariava sua natureza, sendo punida por ela com um corpo doente, defeituoso, masculinizado, estéril e inútil. (MAIA, 2011, p. 28)

Tão punida quanto Temporina, que passou a ter um corpo defeituoso, Hortênsia colhe as agruras de não ter se casado e torna-se estéril e inútil, sempre a “olhar pela janela”.

Diferentemente de Temporina, a sua tia, Ermelinda – casada com o corrupto Administrador da Vila, Estêvão Jonas – tinha o comportamento característico de esposa de homem “importante”: aos olhos da sociedade, apoiava o marido nas suas decisões e demonstrava ser companheira. No entanto, para Estêvão ela fazia questão de deixar claro que estava de olhos bem abertos para qualquer pisada em falso de seu marido, porém isso não era obstáculo para que ele fosse infiel. Ainda sim, a “administratriz” mostrava poses de rainha:

Falava ajeitando o turbante e sacudindo as longas túnicas. Ermelinda clamava que eram vestes típicas de África. Mas nós éramos africanos, de carne e alma, e jamais havíamos visto tais indumentárias. [...] E saiu, com portes de rainha. No limiar da porta sacudiu as madeixas, fazendo tilintar os ouros, multiplicados em vistosos colares no vasto colo. (COUTO, 2006, p.19)

Denotando o exagero, tanto em suas roupas como em seus gestos, Ermelinda tem também papel duplo na trama, pois ora está satisfeita com o conforto que o dinheiro ilícito lhe proporciona, ora está ao lado das mulheres de Tizangara, sobretudo de Ana Deusqueira, repelindo a subjugação masculina.

Por meio de sua condição marginalizada, Ana Deusqueira, a prostituta da vila, demonstra ser uma personagem bastante consciente de seu papel. Em vários momentos, Ana mostra-se a par da situação de desmazelo em que se encontram ela e seus conterrâneos. Em meio ao torpor dos habitantes da vila por conta de fatos a princípio incompreensíveis, ela surge como quem quer evidenciar a crua realidade em que estão inseridos.

Além disso, a personagem ganha mais importância por ser uma das possíveis reveladoras do mistério das explosões, uma vez que ela poderia “identificar o todo pela parte” (COUTO, 2006, p. 27). Como Ana Deusqueira era a única prostituta de Tizangara, de acordo com os chefes da administração talvez ela reconhecesse o explodido com base no pênis. Isso evidencia, de forma cômica, a insuficiente infraestrutura do local – pois ao invés de peritos, mandam chamar Ana.

Em um dos diálogos que ela teve com o italiano, Mia Couto dá voz à vivência de mulheres que também tiveram suas experiências atravessadas pela violência do poder colonial e patriarcal.

- Tenho saudades de minha casa, lá na Itália.
- Também eu gostava de ter um lugarzinho meu, onde eu pudesse chegar e me aconchegar.
- Não tem, Ana?
- Não tenho? Não temos, todas nós, as mulheres.
- Como não?
- Vocês, homens, vêm pra casa. Nós somos a casa (COUTO, 2006, p. 80).

Nesse excerto, Ana traz à tona a desigualdade nas relações entre homens e mulheres e a condição de exílio por que estas passam, o qual é sempre uma “experiência de dor e solidão irreparáveis” (SCHIMIDT, 2004, p. 205). Pensar para além da posição de ser mulher, por nesse caso também ter presenciado o colonialismo, nos remete à lógica de poder e dominação, que será discutida a seguir.

2 Personagens femininas e a colonialidade do poder

Em *O último voo do flamingo* – como em várias obras de Mia Couto – há a possibilidade de analisarmos as representações de gênero por meio das experiências vividas pelas personagens apresentadas anteriormente. Ainda que situadas em um contexto pós-independência de Moçambique, as mulheres de Tizangara trazem consigo as imposições do modelo patriarcal, o qual foi a base do discurso colonial, cujos frutos ainda são colhidos, sobretudo, pelas mulheres que

tiveram marcadas na pele as mazelas do colonialismo – mesmo que este não vigore mais. Mário César Lugarinho (2013) traz reflexões bastante pertinentes acerca da relação colonialismo/patriarcado, que impôs uma condição de inferioridade não só às mulheres, mas a todos(as) que não fizessem parte de uma identidade masculina hegemônica:

Durante o processo colonial, o patriarcado, exercendo efetivamente o poder colonial, estabelecia o patriarca, e aqueles que lhe estavam próximos, como detentor do modelo identitário, gerando uma distinção clara com aqueles que a ele se subordinavam. Isto é, a expressão da identidade masculina hegemônica do patriarca definiria as masculinidades não-hegemônicas e, também, as hierarquias a ele subordinadas: mulheres, brancas ou não, crianças e todos os outros exemplos de indivíduos agregados e subordinados à autoridade patriarcal. É dessa maneira que o patriarcal e o colonial se universalizam, destituindo de autonomia quem lhe era exceção ou vivia dele excluído. (LUGARINHO, 2013, p. 19)

Na história do patriarcado e do colonialismo, apoderar-se de territórios implicou, como se fosse uma lógica praticamente natural, subjugar as mulheres das terras, pois marginalizavam a “exceção” e o “diferente”; e assim “a superioridade do homem por sobre a mulher e do homem branco europeu por sobre todos os homens não brancos e não europeus ficou garantida” (LUGARINHO, 2013, p. 20). Precisamos ter em mente que:

Quando se fala na dominação da terra, de um território, está-se falando da dominação da natureza de determinado local; da exploração/extração irrefletida dos recursos naturais a par da exploração da mão-de-obra nativa, que encontra – diga-se de passagem – na força laboral da mulher os mais baixos custos para sustentar o sistema de exploração. Considerando que tanto a mulher quanto a natureza, os negros, os pobres, as crianças são tidos como inferiores e, portanto, são subjugados quer na colônia quer na metrópole, parece óbvio que as lutas feminista e anti-colonial guardem semelhanças que remetam a um “inimigo comum”. (CANTARIN, 2010, p. 1)

Ora, o auge dos estudos feministas (em países latino-americanos) coincide com o período dos processos de independência em países africanos, na década de 1970². A preocupação, compartilhada pelos movimentos feministas e anticolonialista, quanto à transformação do outro de objeto a sujeito da história deve ser entendida também na conjuntura do declínio do sistema econômico e político global atual (SHOHAT, 2004), cujas margens estão hoje repletas de mulheres,

² A partir de meados da década de 1970 também foi o período em que, segundo Adriana Piscitelli (2004), o conceito de gênero começou a se disseminar nos estudos acadêmicos sobre feminismo.

independentemente de sua etnia ou nacionalidade, porém, no que se refere à representação feminina, para Glória Anzaldúa (2005):

Não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. Um ponto de vista contrário nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. O “contraposicionamento” refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. (ANZALDÚA, 2005, p. 705)³

De origem mexicana, a crítica e teórica americana Glória Anzaldúa dedicou seus escritos a discutir questões feministas e foi responsável por dar um novo rumo para as identidades *chicanas*. Embora o eixo de abordagem do texto citado seja o contexto latino-americano, Anzaldúa também se refere a mulheres de cor⁴, lésbicas, judias e de Terceiro Mundo, essas que estão na “margem oposta do rio” e que, segundo ela, não devem limitar-se a gritar e desafiar o discurso patriarcal. Há, pois, que se levar em consideração as novas relações geopolíticas de poder que se formaram, conforme enfatiza Liliana Suárez Navaz (2008):

Embora o sistema político de "Impérios Coloniais", no sentido estrito, esteja felizmente no passado, as suas consequências estão presentes nas novas formas de imperialismo econômico e político liderado por capitalistas neoliberais em todos os cantos do mundo. Essa globalização banal tem efeitos negativos para as mulheres, pois, embora sejamos cidadãs, essas dinâmicas estão nos empurrando ainda mais para a pobreza, para mais responsabilidades, novas formas de migração, novas formas de controle e violência. (NAVAZ, 2008, p. 24 – tradução nossa)

Essas novas formas de violência e controle impostas às mulheres são representadas em *O último voo do flamingo* pelas figuras corruptas dos Administradores locais – Estêvão Jonas e seu assistente Chupanga. Na cena em que ainda começavam a tentar saber de quem era o pênis “avulso e avultado”, Estêvão tem uma ideia:

³ Essa citação faz parte do livro *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*, originalmente publicado em 1987, uma contribuição essencial para os estudos feministas, sobretudo para a teoria da identidade mestiça.

⁴ A denominação “mulheres de cor” a que me refiro neste artigo é uma apropriação de um termo largamente utilizado e “originado nos Estados Unidos para as mulheres vítimas de dominação racial, como um termo de coalizão contra múltiplas opressões. Não é meramente um marcador racial, ou uma reação à dominação racial, mas um movimento solidário horizontal. “Mulheres de Cor” é um termo adotado pelas mulheres subalternas, vítimas de dominações múltiplas na América. “As mulheres de cor” não aponta para uma identidade que as separa, mas uma coligação orgânica entre as mulheres indígenas, mestiças, mulatas, negras: Cherokee, porto-riquenha, Sioux, Chicana, Mexicana, pessoas, enfim, toda a complexa teia de vítimas da colonialidade de gênero. Mas tramando não como vítimas, mas como protagonistas de um feminismo descolonial” (LUGONES, 2008, p. 75 – tradução nossa).

- Com o devido respeito, Excelências: e se chamássemos Ana Deusqueira?!
- Mas essa Ana, quem é? – inquiriu o ministro.
- Vozes se cruzaram: como se podia não conhecer a Deusqueira? Ora, ela era a prostituta da vila, a mais conhecedora dos machos locais.
- Prostitutas? Vocês já têm cá disso?
- E o administrador, empoleirado na vaidade, murmurou:
- É a descentralização, senhor ministro, é a promoção da iniciativa local – e repetia, enfundado: – A nossa Ana! (COUTO, 2006, p. 26-27)

Com esse discurso cheio de vaidade, o Administrador coloca-se, junto aos outros homens, como “donos” de Deusqueira, “A nossa Ana!”. Símbolo da subjugação feminina sem, no entanto, mostrar-se frágil ou indefesa, mas o oposto, Ana Deusqueira mantém uma postura consciente e vigorosa:

- Por acaso, o estrangeiro notara o tamanho daquele resto? A esperada revelação se fez ouvir:
- Esse homem aí era do sexo maisculino.
- E a prostituta deflagrou uma gargalhada enquanto afastava uma imaginada poeira dos fios escorridos de sua falsa cabeleira (COUTO, 2006, p. 32)

Nesse excerto, a personagem revela seu lado satírico, trazendo ao(à) leitor(a) uma situação risível. Com essa revelação óbvia, Ana deixa o estrangeiro atônito e, claro, sem nenhuma resposta. Parece que esta é a intenção da personagem: provar que sabe o que aconteceu ao homem explodido, mas faz questão de silenciar-se para revelar, talvez, em uma hora mais apropriada. Ana Deusqueira representa uma nova consciência entre as personagens do romance, no qual evidencia sua condição de mulher, inferiorizada por sua “função social” – prostituta.

Quando a personagem começa a contar ao italiano um pouco sobre quando os soldados da ONU chegaram a Tizangara, Ana demonstra ao(à) leitor(a) que entende mais do aparenta: “O soldado zambiano chegou, exibindo farda. Entrou no bar arrotando presença. Batia os calcanhares, mandando vir as bebidas. Não gostamos, sabe, esses ares de dono. Só fingimos simpatias, mais nada” (COUTO, 2006, p. 84). Sua fala denota bastante clareza, muito mais do que se supunha. Tanto que, sempre em conflito com o Administrador Estêvão Jonas – o qual mantinha relações com ela e traía sua esposa Ermelinda –, a todo o momento Ana faz questão de desafiar a postura de autoridade do chefe da vila:

- Estêvão Jonas segurava Ana Deusqueira por um braço. A puxava contra si para depois a empurrar contra a parede. E gritava: puta, puta, puta! Que a mandava prender, acusada de

culpa pelas mortes estrangeiras [...] Já a prostituta no chão e o pé do administrador voou na direção dela. Ana Deusqueira, inclinada sobre um braço, ergueu o rosto e gritou: - Você é uma merda! Vou-te denunciar!
Outro pontapé. Ana ia sangrando, o rosto dela perdia contorno. (COUTO, 2006, p. 193)

Aqui é evidenciada a situação de Ana como um ser marginalizado, reduzido a um nada, por alguém que está no poder e que se utiliza, além da violência verbal, da física – nessa cena o autor mostra-nos que a “colonialidade do poder”⁵ (LUGONES, 2008) reverbera em inúmeras comunidades. No entanto, Deusqueira o enfrenta, dizendo que iria denunciá-lo, pois sabia o que provocava a explosão dos soldados. Ela coloca-se em contraposição, “porque o “contrapositionamento” brota de um problema com autoridade – tanto externa como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação” (ANZALDÚA, 2005, p. 705).

No contexto africano, essa dominação, presente ainda em governos pós-independência, é explicada, por exemplo, pela nigeriana Amina Mama (2008) em seu artigo *Cuestionando la teoria: género, poder e identidad en el contexto africano*, segundo a qual “a análise feminista de Estados pós-coloniais relacionam violência e destrutivas manifestações das ações do Estado moderno para a persistência do patriarcado com toda a sua perversidade” (MAMA, 2008, p. 229). Nesse artigo, Mama traz como exemplo de “novas formas de perversidade” o governo de alguns países africanos, como a República Democrática do Congo e Zimbábue, isso porque “para os regimes menos democráticos as mulheres forneceram um complemento à tirania” (MAMA, 2008, p. 228 – tradução nossa).

Além da prática incisiva de poder sobre a mulher por parte do Estado, havia, principalmente nas décadas de 1980 e 1990, a dominação exercida pelo homem comum, já que “reafirmar a subjugação das mulheres era fascinante para o homem comum, que provavelmente se sentia anulado na experiência vivida, sobretudo no sistema patriarcal” (MAMA, 2008, p. 228 – tradução nossa).

De acordo com Márcio Matiassi Cantarin (2010), essa dinâmica de opressão contra as mulheres aconteceu também no país em que se passa o romance:

⁵ Em seu artigo, María Lugones aborda esse conceito a partir dos estudos de Anibal Quijano, intitulado *Colonialidad del poder: cultura y conocimiento en América Latina*; o texto pode ser consultado integralmente em: <<https://graceguevara.files.wordpress.com/2013/09/quijano-anibal-colonialidad-del-poder-cultura-y-conocimiento-en-amc3a9rica-latina-2000.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2014.

No caso específico de Moçambique, a exemplo de tantos outros lugares, a opressão da mulher sobreviveu às transições de sistemas políticos e regimes. A cultura tradicional patriarcal interagiu com o discurso da modernidade, ainda que diferentes. Permanece, pois, no pós-independência a mesma dinâmica dos acordos entre colonizador e colonizado com vistas a hierarquizações de critério sexual e étnico que subjugam a mulher africana ao homem africano antes de submetê-las ao homem europeu (CANTARIN, 2010, p. 2)

Em um relato bastante tocante sobre sua mãe, o tradutor conta um pouco sobre como foi quando nasceu e fala das tristezas dela por conta da infidelidade do pai, em uma clara demonstração da perpetuação das dinâmicas hierarquizadas, que colocaram a mulher em uma posição de inferioridade em relação ao homem.

Depois de mim, seu ventre fechou. Eu não era apenas um filho – era o castigo de ela não mais poder ser mãe. E aquele destino em outras punições se multiplicou: meu pai, em lugar de lhe reservar mais carinho, passou a lhe infligir penas, deitando-lhe as culpas do universo. E se sentiu aliviado: se ela perdera a fertilidade, ele tinha direito de não ter deveres. [...] E passou a dormir fora, gastando sua idade em leitos de outras. Minha mãe chorava enquanto dormia na solidão do leito desconjugal. Não soluçava, nem se escutava o despejo da tristeza (COUTO, 2006, p. 46)

Nesse excerto, o autor faz um jogo com a palavra “conjugal”, pois já que o leito não servia mais para os dois, para Sulplício e a mãe do narrador-personagem, então haveria de colocar-se o prefixo de negação “des”; ou seja, não conjugal. Ademais, não há como passar despercebido o fato da mãe do tradutor continuar no “leito desconjugal” imersa em um sofrimento silencioso, como se não fosse permitido a ela nem mesmo extravasar sua dor, suas tristezas.

Assim, podemos entender mais claramente o que Margarida Calafate Ribeiro (2008) chama de mulheres duplamente silenciadas:

Trata-se da denúncia de uma dupla colonialidade: uma colonialidade política, ainda que não mais exercida aos moldes europeus; e uma colonialidade social e familiar, que coloca as mulheres em histórias duplamente silenciadas. Silenciadas pela condição de subalternidade no seio da diferença imposta pela colonialidade e silenciadas pela condição da subalternidade vivida no seio da diferença sexual. (RIBEIRO, 2008, p. 98-99)

Nesse artigo, a autora discute a questão da dupla colonização presente nos poemas de Ana Paula Tavares, poetisa angolana. Isso significa que podemos inferir a “dupla colonialidade”, sem dúvida, como uma característica comum aos países dominados pela opressão colonial, principalmente no que diz respeito às nações africanas. Porém, as mulheres, por sofrerem duas vezes a colonialidade do poder, como afirmamos, foram colocadas à margem, como se apenas uma

forma de dominação não fosse suficiente para calar a voz de milhares de mulheres condenadas a essa condição de subalternidade.

Em depoimento ao investigador italiano, Ana Deusqueira relata a maneira dominante infligida a ela por um dos soldados explodidos:

Pois, esse soldado me visitou sem nenhuma maneira. O homem nem perdeu tempo com beijo. Você sabe como é a minha gente. Me subiu assim, sem preparo, mais salivoso que cachorro. E ali se serviu, todo por cima de mim, completamente nu, excepto a boina na cabeça. Transpirado, aguando-se pela pele, ia gemendo, arfahudo. Suspiros e gemidos iam crescendo, cada vez mais frequentes, eu já aliviada por ver a coisa a terminar. Foi nesse instante: em vez de se vir, o tipo rebentou-se, todo estampifado. Me assustei, quase de morrer. Fechei os olhos. Eu já tinha ouvido falar disso, dos estrangeiros explodirem quando montam nas meninas. Porém, nunca tinha acontecido comigo, nunca. (COUTO, 2006, p. 180-181)

Em uma clara repulsa à violência que sofrera – visto que o fato de ela ser prostituta em nada ameniza a conduta desprezível do soldado –, Deusqueira até parece concordar com a morte do capacete azul, como se ele tivesse recebido o que merecia. Nesse relato, o opressor protagoniza a “colonialidade de gênero” já no período pós-independência, e pior, por ser um homem que deveria estar ali para facilitar o processo de paz após a longa guerra civil de Moçambique. Essa relação entre moçambicanas e soldados da ONU é muito bem pontuada por Phillip Rothwell em seu livro *A Postmodern Nationalist: truth, orality, and gender in the work of Mia Couto*, publicado em 2004:

O maior contingente enviado para policiar os Acordos Gerais da Paz foram adquirindo uma reputação desagradável por recorrem aos serviços de prostitutas e pelos abusos a jovens raparigas que aconteceram durante a administração deles (ROTHWELL, 2004, p. 161 apud BRUGIONI, 2012, p. 84).

Percebemos mais uma vez em *O último voo do flamingo* há o aspecto sempre presente da ligação entre a história de Moçambique e a narrativa de Tizangara. Ainda no que tange à presença do contingente da ONU no país africano, Elena Brugioni afirma:

Apesar do resultado alcançado graças à participação das Nações Unidas no processo de paz, a presença dos Capacetes Azuis em Moçambique foi marcada por vários problemas de ordem pública e social o que determinou, por exemplo, a retirada do contingente italiano da operação e, conseqüentemente, a imunidade diplomática a todos os militares e funcionários da ONU presentes no território moçambicano. (BRUGIONI, 2012, p. 84)

O que era para ter sido simplesmente um auxílio à população moçambicana fez com que mulheres sentissem em seus corpos a colonialidade do poder, a perversa lógica de apoderamento; a qual lhes impôs uma situação de violência física, psicológica, emocional como um exemplo do que acontece no “Sistema Moderno/Colonial de Gênero” (LUGONES, 2008). Ao fazer referência aos conceitos trazidos por María Lugones em seu artigo *Colonialidad y género*, pretendemos compreender a colonialidade de gênero a partir do patriarcado. Ainda que as novas relações não necessariamente devam estar ordenadas em termos de gênero, conforme pontua a autora, queremos ratificar a ideia de que as mulheres de cor, como as personagens do romance, foram molestadas pelo processo colonial/patriarcal:

A autodenominação *mulher de cor* não é equivalente, mas sugere uma tensão com termos raciais que o Estado racista impõe. Embora na modernidade capitalista eurocentrada sejamos todos/as racializados/as e submetidos/as a um gênero, nem todos/as nós somos dominados/as ou vitimados/as por esse processo. O processo é binário, dicotômico e hierárquico. (LUGONES, 2008, p. 85 – grifos da autora)⁶

A fala seguinte de Ana Deusqueira evidencia como se formam essas tramas hierarquizadas de poder, dentro de uma situação de dependência: com governos fora de Tizangara – os pactos financeiros de Estêvão Jonas com um tal ministro; com outros países (os capacetes azuis enviados pela ONU, e também a verba destinada à desminagem); e a prática de favores, radicada entre os próprios tizangarenses, a exemplo do comportamento corrupto e subserviente de Chupanga.

Estes poderosos de Tizangara têm medo de suas próprias pequenidades. Estão cercados, em seu desejo de serem ricos. [...] A moral aqui é assim: enriquece, sim, mas nunca sozinho. São perseguidos pelos pobres de dentro, desrespeitados pelos ricos de fora. Tenho pena deles, coitados, sempre moleques. Assim, aprendi minhas sabedorias, passo como penumbra no poente. (COUTO, 2006, p. 179)

Consciente de que se situava abaixo nas hierarquias formadas em Tizangara, só restava a Ana, mais uma vez, o silêncio, andar por aí como se fosse sombra; pelo menos até ao final da trama, em que ela definitivamente denuncia Estêvão Jonas. Pelo fato de Ana saber que o Administrador

⁶ “La autodenominación *mujer de color*, no es equivalente a, sino que se propone en gran tensión con los términos raciales que el Estado racista nos impone. A pesar que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico” (tradução nossa).

era corrupto e era ele quem desviava o dinheiro do projeto de desminagem, este mandou Chupanga sumir com ela, porém Ermelinda, a esposa de Estêvão adentra a sala na hora e brada:

– Não toca nessa mulher!
– Você, Ermelinda, se meta fora disto. E você, Chupanga, não ouviu minha ordem? Me despache este embrulho.
– Não se mexe, Chupanga – contra comandou Ermelinda.
Chupanga, estranhamente, ficou parado. Pela primeira vez, desobedecia ao chefe?
Estêvão assistia àquilo, atônito. A Primeira Dama atravessou a sala e se ajoelhou junto de Ana Deusqueira. Lhe passou a mão sobre a cabeça e disse:
– Você vai ficar boa, minha irmã!
Os olhos de Ana eram duas janelas de espanto. Como se ela, por fim, recordasse aquela voz que ela buscava no passado, o enevoado ser que já lhe dera a bênção de reviver.
(COUTO, 2006, p. 194-195)

Essa passagem constitui um exemplo categórico da questão de gênero no romance, o que nos parece ser uma preocupação constante nos textos de Mía Couto. Ora, momentos antes do fim da narrativa Ermelinda e Deusqueira mostravam-se inimigas, a esposa do administrador inclusive quis denunciá-la como culpada pelos rebentamentos, o que nos causa surpresa com a repentina mudança de atitude. Essa união entre as duas personagens propõe uma “configuração específica, que aponta para uma preocupação evidente em relação às questões de gênero, uma clara referência a uma situação contextual moçambicana em que, com efeito, o papel da mulher se situa numa dimensão social e cultural complexa e heterogênea” (BRUGIONI, 2012, p. 93). Isso tanto se pode afirmar que Temporina, ao saber dos acontecimentos na vila entre Ermelinda e Ana rapidamente apressa-se e vai juntar-se a elas: “Temporina estava sentada junto ao tronco. Conteí o que se passara. De imediato, Temporina tomou a decisão: foi à casa da administração. Ia apoiar Ana Deusqueira, juntar-se às outras mulheres. Elas em si, compunham uma outra raça” (COUTO, 2006, p. 195).

Considerações finais

Podemos inferir que a história (não só de Moçambique, como de tantos outros países de “Terceiro Mundo”, mesmo estes já independentes) continua a silenciar as vozes de personagens subalternas (sejam elas reais ou fictícias). No romance, essa crítica faz-se claramente aos homens, intimamente ligados ao poder, visto que representam os modelos patriarcal e (neo)colonial. Motivo pelo qual, acreditamos, não foi gratuita a escolha do único órgão que “contou história”: o pênis

“avulso e avultado”; assim como na representação de Ana Deusqueira, cuja identidade é sua própria marca de diferença – prostituta –, na qual há um deslocamento que surge das margens e vai ao centro de “uma estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina” (BUTLER, 2003, p. 21). Ao ganharem voz, essas personagens percorrem um novo caminho, para que dessa forma a história a ser contada não seja de submissão, violência e opressão.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13. n. 3, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BRUGIONI, Elena. Fisionomias literárias e paradigmas críticos: uma leitura de “O último voo do Flamingo”. In: _____. **Mia Couto: Representação, História(s) e Pós-Colonialidade**. Minho: Edições Húmus, 2012. p. 71-101.

CANTARIN, Márcio Matiassi. **Mia Couto: por uma nova identidade de gênero, por uma nova identificação do humano**. 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277926754_ARQUIVO_ArtigoMarcioMatiassiCantarin.pdf>. Acesso em: 28 set. 2014.

COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao “homem novo” (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). *Revista Abril*, Niterói, v. 5, n. 10, 2013.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tábula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul.-dec. 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>>. Acesso em: 23 set. 2014.

MAIA, Claudia. **A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

MALANDRINO, Brígida Carla. Os mortos estão vivos: a influência dos defuntos na vida familiar segundo a tradição bantú. **Revista Último Andar**, v. 19, 2010.

MAMA, Amina. Cuestionando la teoría: género, poder e identidad en el contexto africano. In: NAVAZ, Liliana Suárez; CASTILLO, Rosalva Aída Hernández (Ed.). **Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes**. Madrid: Cátedra, 2008.

NAVAZ, Liliana Suárez. Colonialismo, gobernabilidad y feminismos Poscoloniales. In: NAVAZ, Liliana Suárez; CASTILLO, Rosalva Aída Hernández (Ed.). **Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes**. Madrid: Cátedra, 2008.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder: cultura y conocimiento en América Latina**. Disponível em: <<https://graceguevara.files.wordpress.com/2013/09/quijano-anibal-colonialidad-del-poder-cultura-y-conocimiento-en-amc3a9rica-latina-2000.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2014.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminismo. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Mulheres, 2004.

RIBEIRO, Margarida C. Outros poderes, outros conhecimentos – Ana Paula Tavares responde a Luís de Camões. In: **Revista Gragoatá**, Niterói, ano 12, n. 24, p. 89-99, 2008.

SCHMIDT, Simone Pereira. Com o exílio na pele. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira. **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Mulheres, 2004.

SHOHAT, Ella. Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Mulheres, p. 19-29, 2004.

Nota: Este artigo é parte ampliada e revista de capítulo integrante de minha dissertação de mestrado defendida em 2014, intitulada **À sombra do tamarindo: Identidade, tradução cultural e gênero em “O último voo do flamingo”, de Mia Couto**.

[Recebido: 17 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016]

“PELO TELEFONE” E A TRAJETÓRIA DO SAMBA ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE¹

Gabriel Caio Correa Borges*

RESUMO: Este artigo propõe considerar o marco histórico da canção “Pelo Telefone”, composta por Donga e Mauro de Almeida, para a definição do gênero samba como um momento de entrecruzamento deste para com uma alteração paradigmática. Ou seja, ela utiliza-se de fazeres associados às tradições das comunidades baianas presentes no Rio de Janeiro para criar uma canção adequada às concepções de entretenimento comercial que dominavam como forma de transmissão cultural e musical em uma cidade em processo de modernização. Para tanto buscaremos investigar as raízes do gênero como fruto da reinvenção da tradição no contexto de uma formação nacional marcada por sínteses multiculturais, pelo trauma da escravidão e da abertura de espaço ao subalterno. Entendendo o samba como fruto de uma tradição originada desses fatores que também o caracterizam como fazer de resistência, uma leitura de “Pelo Telefone” deve procurar compreender o choque dessa tradição a nova situação proporcionada pela modernidade.

Palavras-chave: Tradição. Samba. Modernidade. Cultura.

ABSTRACT: The purpose of this article considers the historical marc of the song “Pelo Telefone”, composed by Donga and Mauro de Almeida, as intercross momentum of paradigmatic change in samba genre. In other words, that piece take traditional productions from the communities of Bahia migrants fixed in Rio de Janeiro to create a song proper to the commercial entertainment standards that rules as manner of cultural and musical transmission in a city under ascendant modernity. For once, we will investigate the roots of this genre as result of a tradition reinvented under the context of a nation constituted by factors like multicultural synthesis, the slavery trauma and the space opened by lower social groups. Understanding the samba as part of a tradition originated by that factors, who also characterize that genre as a perform of resistance, a lecture of “Pelo Telefone” should understand how the samba tradition clash with the modernity situation.

Keywords: Tradition. Samba. Modernity. Culture.

Introdução

Um pressuposto comum que diz respeito à história do samba é a adoção como marco fundamental desse gênero musical o registro e gravação de “Pelo Telefone” por Donga e Mauro de Almeida. Das controversas suscitadas por essa consideração entre acadêmicos, pesquisadores e entusiastas do samba pelo entendimento de que um gênero musical com base em fazeres tradicionais seja considerado como fundado geralmente é estapafúrdio, essa composição tem sua

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

* Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorando em Ciências da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista de doutorado do CNPq-Brasil. E-mail: gabrielcaiocorreia@hotmail.com

importância reafirmada como momento em que os fazeres musicais que envolvem o samba são retirados do aspecto lúdico-comunitário na adequação aos pressupostos de uma sociedade em vias de modernização e urbanização. Da idealização de que a história só existiria pelo registro, Donga e Mauro de Almeida registram na Biblioteca Nacional a autoria de um samba adequado aos modismos do período carnavalesco. De todas as tensões e formações advindas desse ato, Carlos Sandroni, justifica o legado de Donga como “o autor da história, é ele quem inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das que veio a guardar até hoje” (SANDRONI, 2012, p. 122).

Dessa caracterização como *autor da história*, Sandroni faz menção tanto em respeito dessa conjuntura histórica do samba quanto a uma polêmica que envolveu o caráter autoral. Afinal, a concepção de “Pelo Telefone” por Donga como uma canção autoral perpassa a apropriação de cantos tradicionais das festas da casa de Tia Ciata das quais era frequentador; algo que irritou os demais frequentadores e também a própria anfitriã. Essa primeira polêmica do samba carioca é significativa tanto do processo de modernização sofrido pelo samba no Rio de Janeiro quanto de toda a tradição afro-brasileira que o precedeu, assim como dos processos de migração e contatos culturais cujos encontros entre modernidade e tradição possibilitaram o aparecimento de um samba condizente com a nova realidade urbana. Tendo como fonte principal o estudo de Roberto Moura sobre Tia Ciata e o estabelecimento das comunidades baianas no Rio de Janeiro, este artigo tem a intenção de localizar o caminho da concepção de um samba adequadamente moderno, mencionando a reestruturação das tradições afro-brasileira na Bahia, a diáspora que resultou no encontro de comunidades alicerçadas por laços tradicionais com uma sociedade em ascendente modernização e a modificação desses fazeres a um produto relacionado a uma sociedade moderna e capitalista.

2 A formação afro-baiana: ruptura e reorganização

A tensão entre Donga e Tia Ciata por causa de “Pelo Telefone” tinha sua razão de ser, afinal o ato de costurar cantos coletivos em uma canção de atributo comercial e autoral significou a reconfiguração para os ditames modernos de manifestações ligadas à herança de certa tradição, parte de uma socialização lúdica, cuja tentativa de preservação aponta para a manutenção da memória, cara aos migrantes que tentam manter os laços comunitários em um novo território. O

aspecto de resistência deve ser ressaltado, ao se entender que essa tradição foi formada partindo do trauma da escravidão.

Das consequências da escravidão sobre o negro acerca do espectro cultural, o desenraizamento forçado do qual sofreu em sua vinda para o Brasil resultou na perda da experiência comunitária e tribal que perpassava sua vida na África. Por experiência, utilizamos o conceito elaborado por Walter Benjamin (2012) que identifica a sabedoria passada de geração a geração, perpetuando-se no tempo e servindo de base aos laços comunitários. A escravidão, ao quebrar os vínculos entre gerações, acarreta na desintegração do substrato sociocultural do africano.

Se o negro escravizado em Salvador não perde seus hábitos coletivistas, teimosamente mantidos, seus vínculos de linhagem e família, que no caso dos iorubás eram pontos de referência religiosa essenciais, são inevitavelmente destruídos. Mortos na viagem ou precocemente no cativeiro, já que era mais barato comprar africanos adultos do que criar seus filhos, separados entre diversos compradores, nos primeiros tempos da Colônia são poucos os exemplos dos núcleos africanos que se mantêm na nova terra. (MOURA, 1995, p. 20)

Moura também postula que essa perda obrigou o africano a recriar “os meios de convívio e organização da religião fora da órbita de controle dos escravagistas, onde é proibida” (MOURA, 1995, p. 20), ou seja, a readaptação ao novo ambiente passaria pela capacidade de integração à nova conjuntura social que se formava no Brasil. Algo que envolve a reorganização das formas culturais e sociais que resistiram e a capacidade de diálogo com as manifestações culturais de outros grupos que compunham a população brasileira na época da colônia.

Dessa conjuntura, Salvador, antiga capital colonial, seria exemplar da capacidade com que os afro-brasileiros recriaram suas bases socioculturais, concebendo algo que atravessa as arcaicas sociedades agraristas até o moderno paradigma urbano. Salvador tem a particularidade de situar-se como um espaço representativo desses diferentes momentos de organização social, sob influência da predominância rural que legava as cidades como centros comerciais entre mercadorias produzidas no campo (HOLANDA, 2012), contudo antecipando as futuras metrópoles brasileiras, onde o aspecto portuário resultaria em um considerável caldeirão populacional, reunindo diversas classes, etnias e constituições religiosas (MOURA, 1995). Nesse espaço intermediário, a cultura afro-brasileira estrutura-se por meio da recriação das concepções tradicionais de experiência para concomitantemente responder e resistir à nova situação, demonstrando capacidade de dialogar, reapropriar-se e jogar com a conjuntura cultural urbana.

Dois grupos de populações escravizadas, que englobavam diversas etnias, foram expressivos na Salvador colonial. Primeiramente devem-se mencionar os bantos, agrupamento oriundo da parte subequatorial da África subsaariana, chamada pelo colonizador de *Guiné*, eram majoritários entre os escravos na cidade até o século XVIII. A partir desse período, mais especificamente em 1725 com a conquista do porto de Ajudá, em Daomé, o escravo sudanês passa a ter preferência no mercado da cidade (MOURA, 1995). A reestruturação social desses grupos na sociedade nascente seria fundamental acerca do legado da cultura afro-negra na ascendente urbanidade brasileira. Tido pelos primeiros estudos etnográficos como portador de uma cultura pobre ou diluída, o banto, entretanto, é pioneiro na assimilação do calendário católico como mecanismo de reforço de seus festejos e manifestações; algo que seria relacionado inclusive aos seus próprios aspectos religiosos, como o culto aos ancestrais. Esse poder de mescla, tratado superficialmente como fraqueza, seria em verdade:

Como numa reavaliação, percebida sua extrema vitalidade assimiladora, que no inconsciente coletivo faria aflorar uma multidão de entidades novas, índios, caboclos, santos católicos, representações de seu novo mundo social que, através das novas religiões afro-brasileiras, seriam integradas numa cosmologia comum onde ganham inteligibilidade. (MOURA, 1995, p. 22 -23)

Já considerados como possuidores de aspectos culturais mais elaborados, seja pela forte consciência *nacional*² e certa presença de fazer escrito, os sudaneses, além da influência que tais fatores na população negra, iriam acentuar as tensões advindas com a adaptação sobre o novo território. Vide as duas principais etnias que constituem o grupo sudanês: os iorubás – também conhecidos como nagôs –, e os haussas – também chamados de malês. Os primeiros trabalharam na manutenção de sua identidade religiosa, desestruturada pela escravidão, reorganizada nas casas de Candomblé que unificariam o misticismo iorubá³ em comunicação com as demais tradições religiosas presentes no Brasil. Islâmicos, os haussas destacaram-se pela forte e organizada resistência à dominação do colonizador, influenciados pelos preceitos da *jihad*, que propagava a fé

² Assim como Roberto Moura, nos referimos a ideia de nação que prevaleceu na memória dos escravizados, como pertencentes a uma comunidade cultural que trazem da África para o Brasil.

³ Como recorda Moura (1995), o culto aos orixás que seria unificado no Brasil pelas casas de Candomblé seria por sua vez dividido territorialmente nas sociedades iorubás africanas, onde certas cidades e tribos tinham sua própria divindade a que prestavam culto. Além da unificação, os Candomblés também procurariam relacionar os orixás aos santos católicos para procurar manter a religião em uma sociedade cujo catolicismo era a religião oficial.

e a política islâmica pela África subsaariana. O legado de revoltas dos haussas foi fundamental na constituição da resistência do negro brasileiro a sua condição como subalterno, mas o cultivo de um islamismo baseado no proselitismo e no sectarismo viria a decair em contato com um ambiente propício aos fluxos culturais.

Se a liderança guerreira era dos haussas islâmicos, a vida religiosa da cidade é redefinida com a chegada da grande religião dos iorubas, seus orixás conquistando os terreiros que batiam tarde da noite, disfarçados como meras reuniões festivas. Mesmo nas casas dos bantos, os orixás iorubas passam a descer junto com suas entidades, expressão das identidades e compatibilidades entre a mística dos diversos africanos. O proselitismo e, por outro lado, a intolerância dos haussas com a vida religiosa das outras nações, acirrando rivalidades, e a perseguição e violência que lhes sobrevém a partir de suas constantes revoltas, faz que suas casas de culto caiam na marginalidade, e que muitos dos iniciados tenham que se isolar ou mesmo desaparecer da cidade, alguns de volta para a África, outros subindo de navio para a capital do império. (MOURA, 1995, p.23-24)

A mudança da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, dá início às modificações políticas. No século XIX, a condição de colônia evolui para Reinado, com a independência para Império e, nas últimas décadas do século, para República. As agitações que influenciaram tais mudanças no regime político iriam afetar consideravelmente a vida do negro, especialmente no período entre o Império e a República com o abolicionismo em pauta, de sua aplicação gradual até a abolição total – e tardia – da escravidão; fator crucial para a queda do regime monárquico. Sem que fosse realizada a necessária mudança estrutural para que o negro usufruísse da cidadania plena, a liberdade significou geralmente uma situação de indefinição quanto ao futuro e abandono à própria sorte. Permanecendo na condição subalterna e procurando o trabalho braçal que era recusado pelas elites, a população negra, em Salvador, iria competir com a mão de obra dos trabalhadores migrantes vindos do campo, em sua maioria provindos de outras províncias nordestinas (MOURA, 1995). Sem oportunidades na cidade baiana e atraídos pela modernidade ascendente da capital da nação, considerável quantidade de negros baianos migrou para o Rio de Janeiro mirando novas oportunidades e definindo futuramente a identidade urbana do novo lar.

3 A comunidade dos baianos e a identidade metropolitana do Rio de Janeiro

Ainda em Salvador, as comunidades negras operaram formas de comunicação com o espectro cultural urbano que possibilitou a abertura para espaços que lhes eram negados conforme

os pressupostos da escravatura. Movimento iniciado pelos bantos e continuado com os iorubás, ele perpassava a ressignificação do catolicismo dominante, de forma a jogar cordialmente com a sociedade colonial, contudo não permitindo a total subjugação das identidades.

É em Salvador que se redefine o calendário cristão num novo ciclo de festas populares, quando nos santos católicos seriam encontradas correspondências e identidades associadas aos orixás nagôs, homenageados não só em cerimônias privadas, mas, a partir de então, com toda exuberância na festa “católica”, nas ruas, nas praças, nos mercados e mesmo nas igrejas da cidade.

Esse ciclo de festas populares que daria substância à identidade profunda de Salvador, criando elementos fundamentais à sua personalidade moderna de cidade, se inicia com o Advento, um mês antes do Natal, aberto pela festa de santa Bárbara, a Iansã, que já na metade do século XIX tinha a participação marcante dos africanos, celebrando sua entidade de devoção no mercado dos Arcos de Santa Bárbara. Dias depois é homenageada Iemanjá, no dia de Nossa Senhora de Conceição da Praia, a festa armada em torno de sua igreja, onde, já no princípio do século XIX, se misturavam brancos, pretos e mulatos, as negras com seus turbantes, suas camisas finamente bordadas e saias franzidas e rodadas. O Natal era pretexto para uma série de manifestações dos negros: cheganças, bailes, pastoris, bumba-meu-boi e cucumbis, que saíam à rua revelando, mesmo em meio da dura repressão provocada pelas insurreições dos escravos, a progressiva afirmação do negro na cidade. (MOURA, 1995, p. 35-36)

Essa mescla operada na celebração religiosa, cujo ápice em Salvador é a Lavagem do Bonfim, enuncia a apropriação do espaço público pelas manifestações e fazeres afro-brasileiros. Das baianas de vestimenta característica vendendo comidas e amuletos nas festas sacras, as graduais mudanças ocorridas no século XIX levariam às ruas batuques e capoeiras; ainda enfrentando, porém, forte repressão policial.

O êxodo de alguns negros baianos para o Rio de Janeiro leva a formação cultural de Salvador para a realidade de modernização da capital do país. Em meio da reestruturação urbana do prefeito Pereira Passos, na primeira década do século XX, que afastaria as camadas subalternas para as periferias e para os morros, as comunidades baianas se instalariam no bairro da Saúde, próximo à zona portuária da cidade. A escolha é condizente com a realidade da população negra no Rio de Janeiro, afinal, enfrentando a concorrência da mão de obra do imigrante, o labor ligado ao cais seria não apenas um dos mais acessíveis aos trabalhadores afro-brasileiros, como também proporcionou a criação da primeira associação de classe vinculada a esse estrato da população: a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores do Trapiche de Café. Associando-se a esse meio e também se fortalecendo politicamente com as tentativas de manter as noções de comunidade

cultivadas na Bahia – a maioria dos migrantes era proveniente das nações iorubás –, os baianos consagraram-se na cidade.

A organização comunitária dos baianos apresenta certas características peculiares. Diante do novo cenário moderno, o migrante baiano procura estabelecer-se nas profissões de trabalho braçal e no pequeno comércio de produtos típicos. Entretanto, tenta-se reconstituir na labuta cotidiana as tradicionais relações de experiência passadas entre gerações.

A família negra, que não sobrevivera ao período da escravatura, a não ser como exceção, geralmente a partir de forros ou nas povoações formadas de antigos quilombos no interior, apenas começa a se reestruturar no novo contexto da capital. Bem cedo, muitos negrinhos eram expostos a uma autonomia precoce e injusta, chamados à necessidade de prover ou pelo menos de ajudar no sustento, na melhor das vezes achando uma oportunidade de se engajar como ajudantes de empresas artesanais, distantes das possibilidades da educação sistemática nas escolas, a vida os tornando escolados, mas os mantendo analfabetos. (MOURA, 1995, p. 68-69)

Cabe também destacar o protagonismo feminino na cotidianidade dos baianos na urbe carioca. Se os homens ficavam entre a oportunidade do trabalho subalterno e os meios marginais, a mulher apresentava seu labor que confundia a vida doméstica e pública. Seus ofícios são geralmente ligados ao “trabalho doméstico ou seriam pequenas empresárias com suas habilidades de forno e fogão, procurando o sustento através de pequenos ofícios ligados ao artesanato e à venda ambulante” (MOURA, 1995, p. 64). Integradas a essa realidade, as baianas combinariam a ação em tais atividades com a liderança na organização comunitária. Trata-se da “figura das ‘tias’, isto é, das baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer” (SANDRONI, 2012, p. 102). Essa posição de liderança era bem confirmada pelas festas que as tias organizavam em suas casas, feitas em homenagem aos santos, mas que desaguavam em encontros mundanos permeados pela música e pelo diálogo (MOURA, 1995). De todas as tias, certamente a de maior destaque e prestígio foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Gozando de privilegiado trânsito entre os diversos setores da sociedade carioca, algo que ela iria conquistando ao longo de sua vida, primeiramente com o trabalho como doceira em ruas como a Sete de Setembro e a Carioca. Mas seria o casamento com João Batista da Silva, negro baiano que galgaria no baixo escalão do funcionalismo público –firmando-se por fim no gabinete do chefe de polícia – e estabeleceria boas relações com a elite carioca, o que permitiu a Ciata estabelecer também cordiais relações com essa mesma elite e fazer dos encontros de sua casa um espaço de encontro entre camadas sociais que comumente permanecem bem limitadas em seus lugares de convívio.

Assim, da realização das festas como lugar de encontro das comunidades baianas com diversos representantes da multiplicidade social carioca, a casa de Tia Ciata converteu-se em parte do espaço público da Praça Onze. Como compreende Moniz Sodré: “Não era à toa que a casa ‘matricial’ (no sentido de útero, lugar de gestação) de Tia Ciata se situava na Praça Onze, a única que escapou do bota-abaixo reformista do Prefeito Pereira Passos. Naquele território, reaglutinaram-se, à maneira de uma polis, forças de ressocialização” (SODRÉ, 1998, p. 17). Dessa diluição sutil das fronteiras entre espaço público e privado, os festejos da casa de Tia Ciata passaram a servir de ponto de reunião e síntese das manifestações lúdicas e musicais dos baianos com o moderno cenário musical carioca. Acerca disso, é famosa a imagem da planta da casa de Tia Ciata como delimitadora das manifestações ali praticadas, ou seja, a concepção de que a sala de visitas como ocupada pelos bailes animados pela música instrumental de influência europeia, os partidos-altos nos fundos e as batucadas e capoeiras no terreiro; sugerindo a ideia de alinhamento dos festejos com a estrutura social carioca, onde os fazeres negros ficariam cada vez mais ocultos aos olhos dos demais. Porém, é falsa a ideia de que esses fazeres estariam fixados em limites sociais e territoriais, não mantendo diálogos e trocas uns com os outros.

Em todo caso, não se pode imaginar que o hermetismo do “biombo” separando sala de visitas de sala de jantar fosse completo, como se os visitantes ilustres pudessem surpreender-se ou chocar-se com o que se passava no outro aposento. O “biombo” não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente. (SANDRONI, 2012, p. 108)

Sobre o caráter dessas manifestações, as próprias músicas de bailes que eram tocadas no espaço urbano carioca e que ressoavam na casa de Tia Ciata atravessavam um processo de mescla condizente com a formação multicultural do Rio de Janeiro. Polcas, valsas e choros eram músicas comuns nos bailes da casa, ocorrendo desses últimos reinventarem a musicalidade de matriz europeia tocada conforme uma maneira peculiarmente brasileira, nas “modulações graves do violão, a ‘baixaria’, e do espírito virtuosístico dos músicos” (MOURA, 1995, p. 78), mas também com o uso da síncope característica que evidenciaria a diferenciação rítmico-melódica em relação às peças europeias e estabeleceria sua ligação com as músicas de influência africana, em especial o samba. Mas o choro é apenas o exemplo mais evidente – e duradouro – das sínteses culturais cariocas. A capacidade com que gêneros de base africana como o lundu teriam de conquistar a sociedade carioca originaria novas danças e sonoridades que combinavam a formalidade dos bailes com o manejo corporal característico das danças afro-brasileiras. O maxixe seria o exemplo mais

popular e influente dessas formações. O desdobramento da polca-lundu foi um dos primeiros gêneros identificados com as camadas baixas do Rio de Janeiro moderno, enfrentando o repúdio da moralidade burguesa que censurava a sensualidade de sua dança, concomitante ao interesse que setores da classe média manifestavam por esse gênero e sua adequação a uma indústria fonográfica nascente.

Em meio a essa conjuntura musical, o partido-alto, praticado nos fundos da casa de Tia Ciata, servia para manter os vínculos culturais e memorialísticos com a velha Bahia. Ali se organizava a roda onde os cantos eram parte de uma celebração lúdica. Entre o indivíduo e a coletividade da roda, perpassava o aspecto de um jogo, ou seja, uma brincadeira que afirmava a integração, mas não anulava o sujeito, que tinha oportunidade de se afirmar no canto improvisado. Como recorda o sambista João da Baiana, em entrevista cedida ao pesquisador José Ramos Tinhorão:

Antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. (...) Agora, tinha a antiga chula raiada, que era o samba de partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba de partido-alto. (...) O partido-alto era o rei dos sambas. Podia dançar uma vez só de cada vez. O acompanhamento era com palmas, cavaquinho, pandeiro e violão, e não cantava todo mundo. No samba corrido todo mundo samba e todo mundo canta. (JOÃO DA BAIANA apud TINHORÃO, 1998, p. 267-268)

Tinhorão toma posteriormente a palavra e complementa as considerações do sambista:

João da Baiana completava a sua informação mostrando que, ao contrário desse canto a solo do partido alto, no samba corrido “cantava todo mundo” no estilo estrofe-refrão, com a resposta do coro (solo: “Pelo amor da mulata/ quase que nego me mata”. Coro: “Pelo amor da mulata/ quase que o nego me mata”. Solo: “Foi ela quem me pediu/ um segredo por favor/ quero um vestido de seda/ um sapato e um mantô [manteaux]”. Coro: “Pelo amor da mulata/ quase que nego me mata), mas o próprio exemplo por ele escolhido esclarecia algo mais: a procedência baiana dos versos. (TINHORÃO, 1991, p. 268)

Apesar do apelido, João da Baiana era carioca, filho de baianos, ganharia a denominação devido a sua destreza no samba e nas demais tradições afro-baianas (JOÃO DA BAIANA apud MOURA, 1995, p. 94). Memorialista dessa tradição do qual foi herdeiro, também seria compositor de sambas autorais, sendo uma figura exemplar na intermediação da tradição e modernidade do samba. Se a tradição remetia o talento individual à celebração do coletivo, a modernidade que será apresentada ao samba por “Pelo Telefone” irá levar o samba a novos ditames e caracterizações do qual se formará uma relação conflituosa, porém prolífica.

4 O samba moderniza-se

Dado fluxo social nas festas de Tia Ciata, as rodas de samba atrairiam a atenção de entusiastas interessados naquelas celebrações dos baianos. Dentre os quais jornalistas e intelectuais. Trata-se de um desdobramento das já bem estabelecidas relações da intelectualidade local com manifestações populares presentes na cidade. Cultivados conforme o olhar populista que concebia nos fazeres populares a verdadeira identidade nacional, tais encontros iriam perpassar pelas práticas das comunidades dos baianos. Poderia se tratar de mera curiosidade, entretanto, como argumenta Hermano Vianna, esses encontros seriam fundamentais na caracterização do samba moderno; algo que exemplifica em figuras como Afonso Arinos, que mantinha uma relação profícua com personalidades como Donga e Pixinguinha.

Um intelectual como Afonso Arinos pode ser pensado melhor, não como um conciliador ou criador de sínteses culturais, mas como um mediador no sentido de colocar em contato mundos culturais bem diversos ou, pelo menos, de transitar por vários mundos, deixando suas marcas em cada um deles, nem que fosse a marca de torná-los expostos para os que vêm “de fora”. (VIANNA, 2012, p. 52)

Mas no processo de concepção de um samba moderno, a “marca” que nos interessa é certamente a deixada pelos jornalistas bem integrados às rodas de samba das casas das tias baianas. Figuras como Francisco Guimarães, o “Vagalume”, e Mauro de Almeida contribuiriam por introduzir ao samba o discurso da crônica urbana – e vice-versa. Considerando sua atribuição brasileira, o termo “crônica” remete a um texto presente na mídia impressa, cuja excepcionalidade responde por ser um gênero que é “ao mesmo tempo jornalístico e literário. Uma forma híbrida, portanto, vivendo em condição ambivalente” (BULHÕES, 2007, p. 47). Do jornalismo, sua escrita remete aos acontecimentos da cotidianidade, porém tratando-a por meio de uma ótica subjetiva, remetendo a um caráter autoral. Como recorda Arrigucci Jr. sobre Rubem Braga, esse movimento do cronista permite recuperar no texto jornalístico à vivência individual.

É que esse mundo da experiência pessoal, rica e complexa, tal como se revela no símbolo que o olhar melancólico do cronista colhe da fugacidade, aparece no jornal ou na revista, isto é, num veículo que não se presta a exprimir experiência, mas, sim, liquidá-las, substituindo-as pela pura informação. Paradoxalmente, Braga é um cronista que discrepa no espaço dos periódicos. De certo modo, é arcaico ali, onde exatamente surgiu para não mais sair. Grande parte do encanto do das coisas que escreveu se deve ao fato assinalado do que ele narra histórias do que já não tem história, do que se perde irremediavelmente. Mas grande parte desse encanto deriva também do fato de o próprio cronista ser alguém que se desfaz em meio às tropelias brutalmente informativas do jornal. (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 164)

Próximo da linguagem coloquial falada nas ruas, a crônica adequaria-se bem para formar no samba um discurso moderno. Faz-se necessário considerar que a formação desse discurso seria definitiva para a fundamentação do samba moderno, pois seria algo concretizado pela parceria de Donga com Mauro de Almeida para compor “Pelo Telefone”. Afinal, a base dessa composição seria a campanha travada pelo jornal “A Noite”, dirigido por Irineu Marinho, contra o jogo na metrópole carioca; mais especificamente a provocação montada pelo jornal em 3 de maio de 1913, que armou uma roleta em meio ao Largo da Carioca, colocando os jornalistas Eustáquio Alves Castelar de Carvalho e Orestes Barbosa para fingirem um jogo em plena luz do dia, indicando a ineficácia da polícia.

A polícia reprimiu violentamente a farsa, mas o evento foi suficiente para causar polêmica e fazer do chefe de polícia motivo de piada. Estava dada a base para a composição de “Pelo Telefone”. Porém, entre o evento do jornal “A Noite” e o lançamento da canção em 1917, transcorreria um processo de ações contraditórias para sua composição, assim como seria exemplar das tensões advindas de seu registro.

De acordo, entretanto, com grande parte dos cronistas musicais e pesquisadores, entre os quais o considerado Almirante, o tema em voga teria sido desenvolvido, como tantos outros, na casa de Tia Ciata, numa das frequentes rodas de samba, presentes, além da dona de casa, seu genro Germano, o “xará” Hilário Jovino, e outros. Em sua versão inicial como partido, e, portanto aberto às improvisações, esse samba foi cantado “solto como um pássaro” até 1916 nos pagodes, quando, mantida a sua atualidade pela crônica questão do jogo na cidade e já com o novo chefe de polícia Aurelino Leal, Donga lhe teria dado um desenvolvimento definitivo com uma letra fixada pelo jornalista Mauro de Almeida, o conhecido carnavalesco Peru dos Pés Frios. (MOURA, 1995, p. 117)

Distribuída em panfletos pela cidade e apresentada como “samba carnavalesco”, “Pelo Telefone” seria o grande sucesso do carnaval daquele ano. Dado o caráter satírico que inspirou a canção, a versão registrada na Biblioteca Nacional enfatizaria a crítica bem-humorada a polícia tendo em vista a provocação do jornal “A Noite”, em 1913. A letra deixa evidente esse caráter:

O chefe da polícia
Pelo Telefone
Mandou avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar.

Ai, ai, ai
O chefe gosta da roleta,

Ô maninha,
Ai, ai, ai
Ninguém mais fica forreta,
É maninha.

Chefe Aurelino,
Sinho, sinhô
É um bom menino
Sinhô, sinhô
Pra se jogar
Sinhô, sinhô
De todo o jeito
Sinhô, sinhô,
O bacará
Sinhô, sinhô,
O pinguelim,
Sinhô, sinhô,

Tudo é assim. (MOURA, 1995, p.119-120)

As primeiras gravações de “Pelo Telefone”, cujo intérprete seria o famoso cantor Baiano – responsável também pela primeira gravação de música popular no Brasil, o lundu “Isto é Bom” de Xisto Bahia –, censurariam por completo as menções à roleta e ao chefe de polícia, este sendo substituído por um alegórico “chefe da folia” que enunciaria a lírica alterada para celebrar o festejo carnavalesco.

O chefe da folia
Pelo Telefone
Mandou avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se jogar.

Ai, ai, ai
É deixar as mágoas para trás,
Ô rapaz,
Ai, ai, ai
Fica triste de és capaz,
É verás.

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar a fazer isso;
Tirar amores dos outros
Depois fazer seu feitiço...

Ai, ai, rolinha,
Sinho, sinhô
Se embaraçou
É que a avezinha
Sinhô, sinhô
Nunca sambou
Sinhô, sinhô

Porque esse samba
Sinhô, sinhô,
De arrepiar
Sinhô, sinhô,
Põe perna bamba,
Sinhô, sinhô,
Mas faz gozar

O Peru me disse
Se o morcego visse
Eu fazer tolice,
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse que não disse.

Ai, ai, ai
Aí está o canto ideal,
Triunfal,
Viva o nosso Carnaval
Sem rival.

Se quem tira amor dos outros
Por Deus fosse castigado;
O mundo estava vazio
E o inferno só habitado...

Queres ou não,
Sinho, sinhô
Vir pro cordão
Sinhô, sinhô
Do coração,
Sinhô, sinhô
Pra esse samba
Sinhô, sinhô (MOURA, 1995, p.121-122)

Embora contrariando a intenção original de Donga, essa seria a versão mais conhecida de “Pelo Telefone” e que ficaria na memória, no que é demonstrativo da capacidade de perpetuação da reprodução fonográfica. Se por um lado, as menções ao evento inspirador são removidas, não se dissipa a aproximação com a crônica urbana, tendo em vista a variedade de referências e alegorias ao carnaval carioca. A canção realiza homenagens aos “carnavalescos Morcego, Peru, o co-autor Mauro de Almeida e Noberto do Amaral Júnior, ‘praças escovadas’ e figuras centrais do Clube dos Democratas e do mundo carnavalesco carioca” (MOURA, 1995, p. 121). Também é notável a menção aos cordões, que correspondem às primeiras formas de formação do carnaval popular na cidade, voltado às classes subalternas.

Se Donga sente desgosto em ter de alterar a lírica de sua canção para não acirrar controversas, o círculo da casa de Tia Ciata sente desgosto em relação à Donga por ter se

apropriado de cantos das festanças coletivas para dar forma a sua canção autoral. O choque entre essas diferentes formas de conceber o samba levaria ao azedamento das relações de Donga com Tia Ciata e a comunidade de seu entorno, mas a reação desta ao lançamento de “Pelo Telefone” no espaço público responde a algumas contradições interessantes. Primeiramente, como que espelhando o limiar entre tradição e modernidade que suscitava o cotidiano daquela comunidade, foi publicada uma nota no “Jornal do Brasil” de 4 de fevereiro de 1917, assinada por Tia Ciata demais integrantes do seu círculo – com destaque ao nome de Sinhô – que protestava contra a concepção autoral de Donga. Publicou-se também o que seria a “verdadeira” versão de “Pelo Telefone”. Contudo, a lírica, além de prestar homenagem aos grandes nomes da comunidade, ataca indiretamente Donga:

Pelo Telefone
A minha boa gente
Mandou avisar
Que o meu bom arranjo
Era oferecido
Pra se cantar.

Ai, ai, ai
Leva a mão na consciência,
Meu bem,
Ai, ai, ai,
Mas porque tanta presença,
Meu bem?

Ó que caradura
De dizer nas rodas
Que o arranjo é teu!
É do bom Hilário
E da velha Ciata
Que o Sinhô escreveu.

Tomara que tu apanhes
Pra não tornar fazer isso
Escrever o que é dos outros
Sem olhar o compromisso. (MOURA, 1995, p.124-125)

A nota foi lançada no calor do Carnaval de 1917 e foi publicada para divulgar que essa lírica seria cantada pelo grêmio carnavalesco “Fala Gente”, ligado à Ciata; que embora proteste contra Donga, homenageia a Mauro de Almeida. Cabe menção que a nota não caracteriza “Pelo Telefone” como samba, mas sim como tango, algo que enunciaria outra polêmica fundamental

sobre “Pelo Telefone”: se o protótipo do samba moderno não seria em verdade um maxixe, impressão fortalecida pelo arranjo rítmico-melódico da gravação de Baiano. Chocando-se com as concepções modernas de canção, os baianos liderados por Tia Ciata mostram, entretanto, que estão dispostos a disputar seus fazeres no espaço urbano. Isso levaria à confusão sobre as concepções de autoria que permeiam essa primeira fase de modernização do samba, onde personalidades já iniciadas na tradição, como Heitor dos Prazeres e Sinhô, a apropriarem-se de cantos coletivos, transformando-os em canções de cunho autoral. Esse momento de adequação do samba a canção moderna iria perdurar mesmo depois da revolução feita pelos compositores da Estácio nos anos 30, mudando apenas a situação de captura de cantos coletivos por um indivíduo para a venda de composições para terceiros.

Conclusão

Relembrando Walter Benjamin (2012), o aparecimento das modernas técnicas de reprodução revolucionou a arte de forma que pressupostos como tradição e autenticidade decaíssem em prol do consumo de massas. Ao pensar o papel de “Pelo Telefone” ao definir o samba moderno, levando-o a considerar questões como autoria e registro, deve se entender que a ruptura com a tradição a liga à problemática desta devido ao trauma da escravidão e da adaptação à reterritorialização. É necessário, portanto, entender o samba sob a questão da experiência coletiva como resistência.

Porém, se a experiência de resistência fazia parte dessa conjuntura cultural, também existia a maleabilidade para realizar trocas e diálogos culturais, algo que possibilitou que as comunidades afro-brasileiras integrassem-se a uma sociedade em formação, como também influenciasse consideravelmente tal conjuntura cultural; especialmente nos meios urbanos em vias de modernização.

“Pelo Telefone” surge nessa encruzilhada. A recepção de Tia Ciata aos diferentes seguimentos sociais do Rio de Janeiro e o fluxo cultural de sua casa permitiu a Donga obter as influências e contatos necessários para conceber o samba como canção autoral e definir algumas das características basilares do samba moderno. Porém, ao reivindicar para si algo cuja base provém da experiência coletiva, surge o choque entre uma tradição concebida através da resistência de pressupostos comunitários e uma modernidade ascendente que expandia seus ditames sobre os mínimos aspectos da cotidianidade urbana. Entre a resistência e a abertura, a resposta dos

praticantes do samba para lidar com esse problema levaria a percepções confusas da nova situação e que demoraria a ser definida.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Editora Polis Ltda., 1979.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas Volume – I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 2012.
- BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática. 2007.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MOURA, Robert. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34. 1998.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 22 nov. 2016]

“EU TENHO UMA CIDADE NOS OLHOS”: *ESCREVIVÊNCIA* E MEMÓRIA NA POESIA DO MARROQUINO TAHAR BEN JELLOUN

Israel Victor de Melo*

RESUMO: A poesia do marroquino Tahar Ben Jelloun (1944-) revela uma geografia intensa de um país multicultural cercado de lendas e mitos, personagens e dor. Imbuído de certos *poemas-ferida*, o poeta desenha paisagens nutridas de um pensamento participativo coercitivamente no debate universal de conflitos histórico-culturais. Não obstante, o poeta, romancista e cronista marroquino desenvolve sua literatura participativa, de modo a, na tônica do Mediterrâneo, pensar e defender uma ideologia de tolerância, respeito à multiplicidade cultural e, portanto, uma leitura mais cuidadosa de sua nação. A catarse não é a revelação do mundo, ela é a revelação da poesia, do pensamento, da pulsão afetiva entre o poeta e seu mundo. O objetivo deste artigo é apresentar, num primeiro momento, uma breve historiografia da poesia árabe, e ainda, em seguida, apresentar as potencialidades do texto *benjellouniano*, compreendido como uma das novas possibilidades de se pensar o outro escrito, falado, visto, percebido e representado.

Palavras-chave: Poesia árabe marroquina. Engajamento. Tahar Ben Jelloun.

ABSTRACT: The poetry of Moroccan Tahar Ben Jelloun (1944-) reveals an intense geography of a multicultural country surrounded by legends and myths, characters and pain. Imbued with certain wound-poems, the poet outlines some landscapes nourished by a participative thinking, coercively, in an all-embracing debate of historical-cultural conflicts. Nevertheless, the Moroccan poet, novelist and chronicler develop his participative literature and, therefore, in the tone of the Mediterranean, he ponders upon and defends an ideology of tolerance and respect for cultural diversity and, thus, a more careful reading of his nation. Catharsis is not the revelation of the world; actually, it is the revelation of poetry, thought and the affective pulsion between the poet and his world. The finality of this paper is to present, at first, a brief history of Arabic poetry, and even then submit Ben Jelloun text capabilities, understood as one of the new possibilities of thinking the other written, spoken, seen, perceived and represented.

Keywords: Moroccan-Arabic poetry. Engagement. Tahar Ben Jelloun.

1 Da forma poética árabe à literatura magrebina: uma breve historiografia

Pensar é escrever sem acessórios.

Mallarmé

*O deserto não é mais um poema! É ainda um preconceito, uma imagem pintada,
desenhada pelo neon acima de edifícios inacabados na esquina das ruas sem
calçada.*

Tahar Ben Jelloun

* Mestrando pela Universidade de Brasília, graduado pela mesma instituição, bolsista da CAPES. E-mail: israelvictor398@gmail.com

A oralidade e a *expressão poética* são intimamente próximas. A definir, a poesia é, por assim dizer, a materialização do pensamento e da voz. A historiografia literária árabe não é diferente. A poesia é considerada uma das primeiras expressões escritas, a nível literário, das comunidades árabes. Quando remontamos à poesia pré-islâmica, podemos perceber que ela, “a rigor, pertence à literatura oral”¹ (MUSSA, 2006, p. 9).

Em critérios formais, o gênero lírico árabe tem três grandes formas que se difundiram mais comumente na Espanha andaluza; são: *muwashaha*, *zejel* e *qasida*. O arquétipo do *muwashaha* (“de wixāh, cinto enfeitado com pérolas e joias” (SLEIMAN, 2000, p. 64), gênero mais difuso, era “concebido num prelúdio (*maṭla*’) seguido de cinco estrofes, em cuja última se inseria uma *karja*, isto é, versos finais escritos, não mais no clássico como no restante do poema, mas no árabe vulgar ou romance aljamiado, escrito com caracteres árabes” (SLEIMAN, 2000, p. 64, grifos do autor). Segundo algumas teorias historiográficas literárias, o *zejel* surgiu no século XII com o poeta, músico e filósofo andaluz Ibn Bājjā. A estrutura desse gênero dá-se pelo composto de “um prelúdio (AA)”, somado às “mudanças (bbb-, ccc- etc.) e voltas (-a, -a etc.)” (SLEIMAN, 2000, p. 71). Seus temas, *grosso modo*, apresentavam a História de seus povos, sob a temática ora amorosa, ora religiosa; todos esses arreigados pelo subjetivismo intenso do poeta. Por outro lado, a poesia também era “espaço” para a reflexão da expansão e da produção poética. “Na poesia clássica, generaliza-se um sentimento de tristeza e melancolia. Em poemas de corte tradicional, as *qaṣā'id*, os poetas versam sobre o declínio de uma época de luxo para a arte do verso” (SLEIMAN, 2000, p. 63, grifo do autor).

No âmbito da literatura árabe de modo geral, houve uma revolução poética a partir do final dos anos 1940. Entre os jovens poetas do Líbano, Síria, Palestina e Iraque nasce a revista de poesia *Shi'r* (1957-1970). Fundada em 1957 em Beirute (Líbano), ela provocou um impulso da produção poética árabe e uma exponencial presença na literatura mundial. Ela representou a fundação de uma produção experiencial, exaltada pela tentativa de ruptura com os movimentos existentes e, conseqüentemente, a emancipação dos modos de se pensar e participar nas ações artístico-literárias. Segundo Albert Hourani, em seu livro *Uma História dos povos árabes* (1994), “Foi uma mudança

¹ A respeito das fronteiras do critério de constituição da forma lírica, Genette (2015, p. 127) teoriza que “Sabemos que até o início do século XX esse critério foi essencialmente de ordem fônica”, no entanto, o crítico francês tenta desconstruir essa noção para considerar um poema enquanto expressão provida de estilo próprio em relação à linguagem cotidiana, o chamado “estado poético da linguagem”.

múltipla que tentaram provocar. Houve uma mudança de intenção e conteúdo do poema.”. A tentativa de ruptura concentrava-se à superação do “subjativismo dos românticos, mas preservando algo do que tinham aprendido com eles” (HOURANI, 1994, p. 396). O equilíbrio entre uma realidade projetada e a participação dos poetas no processo de autorreflexão acerca de suas identidades caracterizou a elaboração dessa produção poética.

Alguns fatos históricos contribuíram decisivamente para novos processos literários. A caráter de exemplo, a independência das colônias significou a decisão e fortalecimento de uma nova literatura, banhada pelo pensamento de autonomia e resgate histórico. À medida que as colônias tornavam-se independentes², suas literaturas assumiram uma postura política, abordando temas relevantes para o processo de autonomia, independência e fortalecimento coletivo de suas comunidades.

Em 1944, surge em Montpellier (França) a revista de poesia *Souffles*. Por sua vez, sua proposta é de um espaço “de réflexion où se formulent des interrogations sur les choix politico-culturels du Maroc et du monde arabe en général et s'établissent des priorités dans l'action culturelle” (BEN ABDA, 1991, p. 43)³. Um pouco mais tarde, na segunda metade da década de 60, o tunisiano Albert Memmi organiza as *Anthologie des littératures maghrébines* (1969) e *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française* (1964). Tanto a revista quanto as antologias representaram um novo lançar de autores magrebinos na literatura universal (ou, ao menos, fomentar uma presença magrebina nas literaturas francesa e europeia).

Desde cedo, a literatura árabe magrebina esteve associada às ideologias *decoloniais*, tornando-se símbolo de resistência, engajamento e pertencimento árabes. Memmi (1969, p. 11) a qualifica enquanto *littérature de la séparation*. Para ele, essa *separação* é o processo em que a expressão da literatura magrebina é realizada não somente às vias da subversão de povos *violentados*, marcados pelo processo de colonização, descrevendo a miséria do *fellah*⁴ ou exaltando a luta anticolonial, há ainda quem deseje de outro modo “admirer les fleurs et suggérer le chant des

² Vale lembrar que o Marrocos e Tunísia conquistaram independência no ano de 1956, e a Argélia em 1962.

³ (...) de reflexão onde se formulam interrogações sobre as escolhas político-culturais do Marrocos e do mundo árabe em geral e se estabelecem as prioridades na ação cultural. (Tradução nossa)

⁴ Trabalhadores agrícolas.

oiseaux”⁵. A literatura magrebina pós-colonial tenta atingir novos rumos, integrando pensamentos românticos, regrados de subjetivismo e lirismo pessoal.

Há uma corrente crítica contraposta que, na tentativa de delimitar o conceito de literatura magrebina, determina que essa literatura não deva ser uma ocupação dos europeus, ou seja, a *experiência autêntica* é o que caracteriza a formação desse modo de linguagem e literatura. Nas palavras de Jacques Noiray (2000, p. 9), a literatura magrebina de expressão francesa “exige un point de vue interne, intime, que seule peut apporter l’appartenance, de naissance et par héritage de sang et de culture, à une communauté spécifique”.⁶

Muito proximamente está a poesia universal e aquela de Tahar Ben Jelloun, na qual é a experiência que conferirá o *status* de realização e solidificação da linguagem poética. Apresento brevemente sua produção recepcionada no Brasil e, evidentemente, alguns de seus poemas.

2 Poesia árabe pós-colonial: a experiência de Tahar Ben Jelloun

O marroquino Tahar Ben Jelloun (1944-), laureado prêmio Goncourt de 1987 pelo romance *La nuit sacrée* (Éditions du Seuil), é escritor prestigiado no cenário de produção literária de língua francesa. Entretanto, sua poesia passa despercebida aos olhos de seus leitores menos ávidos. Em 1977, Ben Jelloun publica pela editora *Maspero* a antologia *Les amandiers sont morts de leurs blessures* e em 1991 pelas *Éditions du Seuil* outro caderno de poemas, *La remontée des cendres*. Em 1995, ainda pelas *Éditions du Seuil*, ele publica uma antologia com sua *Poésie complète*. Mais tarde, ele republica parte desses poemas e acrescenta alguns mais, para assim constituir em 2007 seu *Discours du chameau, suivi de Jénine et autres poèmes*.

Sua recepção no Brasil é exponencial, mas atinge, sobretudo, notoriedade em seus romances, que ocupam grande parte de sua produção. Em 2003, Cláudia Falluh Balduino Ferreira lança *As cicatrizes do Atlas* (Editora UnB), uma coletânea com a tradução de parte de seus poemas e uma introdução crítica sobre sua produção lírica. No ano de 2007, Cláudia Falluh publica sua tese de doutoramento sobre a poesia benjellouniana. O título de sua tese é “A poesia árabe de

⁵ “(...) admirar as flores e sugerir o canto dos pássaros” (Tradução nossa)

⁶ “(...) exige um ponto de vista interno, que só pode trazer o pertencimento, do nascimento e pela herança de sangue e de cultura, a uma comunidade específica”. (Tradução nossa)

temática bélica e o iconoclasmo islâmico: Tahar Ben Jelloun, *La remontée des cendres*”; nela, a autora analisa dois poemas benjellounianos (“*La remontée des cendres*” e “*Non identifiés*”), na ótica da poesia bélica participante, do nascimento e da expansão da escrita árabe, assim como a intersecção entre esses sujeitos e o iconoclasmo da poesia de guerra.

Sob o título “O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun”, Luciana Persice Nogueira defende, em 2001, sua tese de doutoramento sobre o escritor marroquino pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nesta análise, Luciana Nogueira verifica a persona da teatralidade do narrador-contador em três romances de Ben Jelloun, *La Nuit sacrée* (1987), *L’Enfant de sable* (1985) e *La Nuit de l’erreur* (1997).

O primeiro título aparecido no Brasil foi no ano de 1974, pela editora Francisco Alves, com a obra *Moha o louco, Moha o sábio*. Pela Editora Nova Fronteira, o romance *L’Enfant de sable* foi traduzido e publicado em 1986 sob o título *O menino de areia*. Em 2000, a editora Via Lettera lançou *O racismo explicado à minha filha*. No ano de 2002, a Casa editorial Vieira & Lent lançou o livro de contos *O primeiro amor é sempre o último*. Do grupo editorial Bertrand Brasil e Editora Record, há quatro romances traduzidos: *Os frutos da dor* (2000), *O último amigo* (2006), *Partir* (2006) e *Felicidade conjugal* (2014). Por fim, a editora UNESP publicou, em 2011, a tradução de *O islamismo explicado às crianças*.

Para apresentar a potencialidade de sua produção literária, lanço mão de uma singela caracterização poética para, finalmente, analisar dois poemas: “*Quel oiseau ivre naître de ton absence*” e “*Des choses cet été Marrakech*”, ambos publicados em 1977 na coletânea de poemas *Les amandiers sont morts de leurs blessures*.

2.1 O poeta-poema-ferida

Diante de seu território, o poeta (d)escreve a arquitetura de um Marrocos múltiplo, sua natureza e seu povo, pois é ele aquele que tem “*une ville dans les yeux*” (“uma cidade nos olhos”). Após o ato de apreender a cidade nos olhos, o poeta revela, inscreve e materializa seu país, testemunha das atrocidades imperialistas coloniais. O poeta tem uma cidade nos olhos, “*apenas duas mãos e o sentimento do mundo*”⁷. O poeta é a *subjetividade poetizadora*. O que podemos

⁷ *O sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade.

apreender de seu ato poético é aquilo que o próprio poeta tenta resgatar de si mesmo; o princípio de que sua autêntica experiência seja fundamental para que ele realize a linguagem poética na função de instrumento de materialização do pensamento, sentimento.

René Wellek delimita a lírica seguindo os parâmetros estabelecidos por Fregerich Theodor Vischer, cujo desdobramento do poeta está ligado ao desdobramento do sentimento, do sofrimento.

Aunque la discusión detallada aporta mucho conocimiento histórico y de este modo modifica las afirmaciones iniciales, Vischer limita radicalmente la lírica al desbordamiento de los sentimientos pasivos, del sufrimiento. “La vivencia y la experiencia comportan sufrimiento. (VISCHER apud WELLEK, 1999, p. 46)⁸

O poema é, como para Drummond, o sentimento, pensamento do mundo. Sentir o mundo não é apenas subjetivismo lírico, é reflexão das relações que nele possam ser realizadas. O poema é, por assim dizer, participação do mundo, onde o poeta é impulsionado a escrever, não pela simples pulsão, mas porque, por assim fazer-se, o deserto “n’est plus un poème! C’est aussi un préjugé, une image peinte, dessinée par le néon au-dessus d’immeubles inachevés à l’angle des rues sans trottoir” (BEN JELLOUN, 1977, p. 18)⁹. O deserto deixa de ser lirismo e passa a ser ainda a imagética das relações de um mundo arreigado pelo preconceito, pelas imagens que dele possam ser estabelecidas “acima de edifícios inacabados na esquina das ruas sem calçada”.

Tahar Ben Jelloun é o “poeta de obscuras profundezas da alma, do dédalo, tortuoso das medinas povoadas de mistério, beleza e também pobreza” (BALDUINO, 2003, p. 7). O poeta é “calígrafo do mundo”, cuja fundação de sua poesia é, noutras palavras, a “dramática realidade do *pathos*, do sofrimento transcendental, do sacrifício e da exclusão, aliados a uma plasticidade incontestada, que coloca em questão modernamente o iconoclasmo e sua radical profundidade histórica” (BALDUINO, 2007, p. 91, grifo da autora).

A natureza que o poeta vê não é mais somente natureza, ela é também experiência, poder, é ainda uma poética da linguagem. As figuras da natureza-mundo projetadas no poema e aquilo que o poeta vivencia resultam em uma linguagem não somente poética; ela passa a assumir uma função participativa. O poema é, pois, fruto da *escrevivência* do poeta, que, imbuído da

⁸ Ainda que a discussão detalhada traga muito conhecimento histórico e deste modo modifica as afirmações iniciais, Vischer limita radicalmente a lírica ao desdobramento dos sentimentos passivos, do sofrimento. “A vivência e a experiência comportam sofrimento”. (Tradução nossa)

⁹ “(...) não é mais um poema! É ainda um preconceito, uma imagem pintada, desenhada pelo neon acima de edifícios inacabados na esquina das ruas sem calçada”. (Tradução nossa)

intencionalidade de toque e fruição ao leitor, desenha uma paisagem intensa mesclada entre as simbologias motrizes dessa experiência autêntica. Precisamente, sua poesia é historiografia, memória nacional, cuja memória “est venue se déposer sur l’écume du vieux port” (BEN JELLOUN, 1977, p. 138)¹⁰.

De versos livres, a modernidade formal e a temática do poema benjellouniano revelam um poeta dilacerado pela experiência. Seu corpo é histórico, revelado pela marca, ferida e reflexão. Esse traço conferiu a Ben Jelloun, no ano de 2010, o prêmio internacional *Argana* de poesia, em reconhecimento “de son talent dans l’écriture poétique et de son souci à défendre les nobles causes de liberté, de dignité et de tolérance entre les civilisations” (Sahara Media Agency, 2010, s/n)¹¹. O que caracteriza sua poesia enquanto de expressão árabe é, antes de tudo, sua temática. Sua forma, que muito se aproxima de outras não árabes, guarda a imagética da memória e *escrivivência* de um poeta árabe.

O que o define é, segundo o próprio autor e como Memmi defendia, a correlação daquilo que o separa dos leitores. No posfácio da antologia *Les amandiers sont morts de leurs blessures* (1977), o poeta assume que aquilo que o une “à ceux qui peut-être me lisent ou me liront, c’est d’abord ce qui m’en sépare. Le mot et le verbe sont ce par quoi je réalise la non-ressemblance et l’identité” (BEN JELLOUN, 1977, p. 191)¹².

Indagado sobre a sua origem e identidade, Ben Jelloun manifesta que ele é, sim, um escritor francês, embora tendo a particularidade de também ser marroquino e ver nesta nação a aproximação afetiva e emocional.

Je suis un écrivain français, d’un type particulier, un Français dont la langue maternelle, affective et émotionnelle est l’arabe, un Marocain qui n’a aucun problème d’identité, qui se nourrit de l’imaginaire populaire du Maroc et qui ne le quitte jamais. C’est une situation intéressante du point de vue littéraire. Le bilinguisme, la double culture, le métissage des civilisations constituent une chance et une richesse, ce qui permet une belle aventure. (BEN JELLOUN, 2004, s/n.)¹³

¹⁰ “Veio posar-se sobre a espuma do velho porto” (Tradução nossa).

¹¹ “(...) De seu talento na escrita poética e de seu objetivo em defender as nobres causas da liberdade, da dignidade e da tolerância entre as civilizações ” (Tradução nossa).

¹² “(...) a aqueles que talvez me leiam ou me lerão, é a princípio aquilo que me separa disso. A palavra e o verbo são aquilo pelo qual eu realizo a não-semelhança e a identidade”. (Tradução nossa)

¹³ Sou um escritor francês, de um tipo particular, um francês cuja língua materna, afetiva e emocional é a árabe, um marroquino que não tem problema algum de identidade, que se nutre do imaginário popular do Marrocos e que jamais

Na sua poesia, essa caracterização identitária está traduzida entre a correlação de simbologias e significados dados tanto na Europa quanto no Marrocos. No poema “Quel oiseau ivre nâitra de ton absence” (1977), Ben Jelloun desenha um Marrocos de medinas, labirintos, figuras e sentimento, como também é possível vislumbrar os traços simbólicos de uma tradição cultural europeia:

Que pássaro ébrio nascerá da tua ausência
tu a mão do poente misturada ao meu riso
e a lágrima transmutada em diamante
galga a pálpebra do dia
é a tua frente que eu desenho
no voo da luz
e teu olhar
se vai
sobre a onda que voltou
uma noite de areia
meu corpo não é mais esse espelho que dança
então me lembro. (BEN JELLOUN, 2003, p. 22)

O *dédalo*¹⁴ é labirinto. No poema, ele é o “pássaro ébrio”. O poeta o desenha. Desenha, sobretudo, a Europa, mas ainda o Marrocos. O pássaro e o Dédalo entremeiam-se como uma metáfora de homem-animal. Tudo aquilo que se segue à correlação da metamorfose homem-pássaro é significativa para entender o processo do poeta participante. Ao descrever e desenhar a natureza, ele descreve e desenha o homem, a sociedade, o Marrocos, que *ébrio, embriagado*, “galga a pálpebra do dia”.

O Marrocos *labirintuoso* é o país das medinas, das feiras, da confluência de falas, saberes, pessoas, caminhos e voltas. Segundo Cláudia Falluh Balduino (2007, p. 81), para Tahar Ben Jelloun, as cidades islâmicas, ao contrário das romanas, são definidas “pelo emaranhado caótico, desordenado e confuso das ruas”. Em uma análise mais aprofundada, a autora diz que o labirinto é “resultado desse traçado desordenado como fruto do crescimento medieval caprichoso e livre das *velhas medinas cansadas*, no dizer do próprio poeta” (BALDUINO, 2007, p. 81. Ênfase da autora).

o abandona. Esta é uma situação interessante do ponto de vista literário. O bilinguismo, a dupla cultura, a mestiçagem das civilizações constituintes de uma sorte e riqueza, o que me permite uma bela aventura. (Tradução nossa)

¹⁴ Dédalo, personagem da mitologia europeia, é famoso por ter sido um arquiteto e inventor notório aos olhos dos gregos. Seu filho, Ícaro, tentara se aproximar do Sol usando asas, no entanto, elas se descolaram com o calor dos raios solares.

O labirinto é desordenado segundo os parâmetros da lógica de formação das cidades românicas, todavia, as cidades islâmicas realizam no labirinto sua expressão de difusão de núcleos, de pensamentos, confluências e peregrinações.

O pássaro, que é fuga, liberdade, altura, esvai-se à noite, ao pôr do sol, da tarde. É esse o poeta que se lança mundo afora a escrever sem acessórios. Ao ler esse desenho, o leitor é conduzido às praias marroquinas, ao fim da tarde, “a mão do poente”, com uma presença infinita de pássaros que desenham aquela paisagem. E, do mesmo modo, é a Tanger que aí é desenhada, é o encobrimento do *poema-presença*, *poema-ferida* que se lança sobre um Mediterrâneo que liga dois territórios aparentemente antagônicos. É da “tua ausência” que a presença da materialidade do poema constitui-se, para assim, estabelecer da ferida o desenho do território do poeta.

Tahar Ben Jelloun, nascido em 1944 em Fez (Marrocos), é filho de um país transfigurado pelas transformações de independência sócio-política e cultural no final da década de 1950. Ele vivencia as fases de autonomia e engajamento de um país que por muito tempo viu-se aproximado e afogado pelas políticas colonialistas europeias.

Je crois pouvoir dire que je persévère dans cette fouille de la vie sociale, psychologique, mythique, légendaire, réelle, visible ou invisible, secrète et mystérieuse de la seule société qui m’inspire et m’intéresse, la société marocaine dans sa complexité, sa diversité, ses pesanteurs, ses silences et ses ambiguïtés. (BEN JELLOUN, 1977, p. 191)¹⁵

Essa ferida do poeta é intensificada em fatos históricos que lhe são recepcionados de modo dolorido. A transfiguração do poema, pensamento, é transposta em linguagem poética dilacerada, como, a exemplo, nos poemas “La remontée des cendres” (1991) e “Non identifiés”, cuja temática é a Guerra do Golfo (1990-1991). Nestes poemas, o poeta exalta a ausência daqueles que, assassinados ou desaparecidos, não encontraram oportunidade de vivenciar um mundo sem ataques genocidas às suas comunidades. O verso é a cicatriz do poeta, é sua construção participativa no conjunto de dores e pesares de que o povo árabe, e ainda o poeta, partilham.

Talvez a poesia estivesse desde sempre refugiada na dor milenar que paira sobre o Oriente Médio, perímetro de infernais violações que não cessaram desde a invasão, saque e destruição de Bagdá em 1258 pelos mongóis, à ocupação palestina, passando pelo atual

¹⁵ Creio poder dizer que eu sou perseverante neste substrato da vida social, psicológica, mítica, lendária, real, visível ou invisível, secreta e misteriosa da única sociedade que me inspira e me interessa: a sociedade marroquina na sua complexidade, na sua diversidade, em seus pesares, silêncios ambiguidades. (Tradução nossa)

estado de um país envolto no incontrolado emaranhado fundamentalista. (BALDUINO, 2007, p. 94).

O poema que dá nome à antologia de poemas *Les amandiers sont morts de leurs blessures* (1977) é dedicado a Leïla Shahid, importante personagem política das relações entre a pauta árabe e a Europa. No poema, de forma epistolar, há a denúncia aos ataques bélicos israelitas realizados na cidade de Rafah, aldeia ao nordeste do Sinai e ao sul da Faixa de Gaza. As amendoeiras são as metáforas para o próprio corpo, para o homem, que, feridas, são estraçalhadas por tanques de guerra. Do mesmo modo, Ben Jelloun dedica outro poema a Mahmoud Darwish, importante poeta palestino. A respeito disso, Ben Abda diz que:

Autre contemporain cité par Ben Jelloun, Mahmoud Darwish est l'un des plus célèbres poètes palestiniens. Tiré du recueil *Le Cercle de Craie Palestinien*, un de ses poèmes compose l'épigramme intérieure du recueil de Ben Jelloun, *Les amandiers*, à l'entrée de l'avant-dernier poème du recueil, intitulé "les limbes d'Octobre". Inséré entre le titre et le poème lui-même, ce texte de Darwish conte de manière poétique l'état de guerre (il s'agit de la guerre d'Octobre 1973) qui envahit la vie quotidienne; il permet de comprendre le contexte historique par rapport auquel le poème de Ben Jelloun prend sens. Il est une version de la guerre donnée de l'intérieur, tandis que Ben Jelloun imagine plutôt cette guerre. (BEN ABDA, p. 158. Grifos do autor)¹⁶

Em um trecho de outro poema, “Asilah: saison d’écume”, podemos notar a presença do belicismo característico do lirismo benjellouniano, cujos elementos figurativos (morte, fuzil, corpo e mar) entremeiam-se. “La mort au bout d’un fusil / la ville dépecée / par un cri / un homme sur un cheval fou / réveille les pierres lourdes / on ne peut retourner un corps / tombé / le dos à la mer”¹⁷ (BEN JELLOUN, 1977, p. 67). Arzila é uma cidade do noroeste marroquino e faz parte da região de Tânger-Tertuão, a que mais aproxima o Marrocos e a Espanha. O aparente lirismo da natureza (mar) parece querer atrair o seu leitor às belezas que dela podemos aperceber; todavia, o *écume*, espuma característica das ondas do mar, nos atrai a uma descrição da sangria genocida de que o

¹⁶ Outro contemporâneo citado por Ben Jelloun, Mahmoud Darwish é um dos mais célebres poetas palestinos. Retirado da antologia *Le Cercle de Craie Palestinien*, um de seus poemas compõe a epígrafe interior da antologia de Ben Jelloun, *Les amandiers*, no início do penúltimo poema da antologia, intitulado “os limbos de Outubro”. Inserido entre o título e o poema ele-mesmo, este texto de Darwish conta de maneira poética o estado da guerra (trata-se da Guerra de Outubro de 1973) que invadiu a vida cotidiana; ele permite compreender o contexto histórico em relação àquele que o poema de Ben Jelloun toma sentido. Ele é uma versão da guerra dada do interior, ao passo que Ben Jelloun imagina esta guerra. (Tradução nossa)

¹⁷ “A morte na ponta do fuzil / a cidade esculpida / por um grito / um homem sobre um cavalo louco / desperta as pesadas pedras / não podemos retomar um corpo / caído / de costas para o mar”

mar fora testemunha. As cidades e a natureza são desenhadas e escolhidas não de modo aleatório, elas entrecruzam-se para possibilitar a realização de uma linguagem poética historicamente localizada.

O espaço urbano é o espaço histórico. Quando Ben Jelloun avoca ter uma cidade em seus olhos, ele quer atribuir-se, em verdade, ter a História em seus olhos. A revelação da multiplicidade dos espaços e natureza é o pano de fundo para a revelação da ferida do poeta, que, surgida, o desdobra enquanto sujeito. Para Salma Muchail (2002, p. 135), o desdobramento do autor é, portanto, a duplicação dele enquanto sujeito, onde o texto permite a multiplicação do próprio título, mas “também permite, sob a assinatura, um desdobramento do autor que a si próprio se coloca numa espécie de zona limítrofe em que ele é e pode não ser igual a si mesmo”.

Há na poesia de Tahar Ben Jelloun outro aspecto fundamental: a presença do verso em coisas-figuras. Essa presença é aferida pela relação de expressão do espaço, da nação, da paisagem, da natureza. A coisa-figura é fruto da paisagem, bem como da cidade. Como bem aponta Gérard Genette (2015), a linguagem literária é realizada por meio do espaço que ela elabora. Naturalmente, esse espaço é aquilo a que o crítico francês chama de figuras: “a figura é simultaneamente a forma que o espaço toma e aquela que a linguagem se dá, e é o próprio símbolo da espacialidade da linguagem literária em sua relação com o sentido” (GENETTE, 2015, p. 49).

Segundo Balduino (2007, p. 84), Roman Ingarden aborda a concepção da obra literária como se tratando “de um sistema formado de várias ‘camadas’ intencionais, e estabeleceu um *stratum* dos ‘objetos representados’, e logo em seguida outro, considerado como o das ‘unidades de significação’” (INGARDEN apud BALDUINO, 2007, p. 84. Ênfase da autora). Para a autora, a chamada “*camada dos objetos representados* é o mundo do narrador, constituído pelo conjunto de pessoas, situações apreendidas pelo leitor auxiliados pelos *sintagmas* ou *discurso literário*” (BALDUINO, 2007, p. 84. Ênfase da autora).

No poema “Des choses cet été Marrakech” (1977), a simbologia da cidade é mais uma vez insuflada pela ideia das coisas que não só nela há, mas que permitem o desdobrar do autor e do leitor na qualidade de sujeitos históricos.

Des choses cet été Marrakech¹⁸

Depuis que nous fabriquons des soleils à volonté des soleils prêt-à-porter

dans l'ordre de la clarté et
de la lune mesquine

¹⁸ Forma resguardada à original.

des chevaux pure race

habitent notre retine

des palmiers préfèrent l'exil au ciel ouvert

nous envoient la pitié en
crachats doux

Depuis que l'oiseau a fendu la lumière de notre blanche torpeur

Depuis tant et tant

foules
hordes
poitrines collées à l'asphalte

La flamme, l'aurore et l'espoir
ne sont que des vocables qui caressent les fesses des tortionnaires et chatouillent leurs aisselles salées
ils rient du verbe et du courage
et s'aspergent de bière fraîche

Du bois sec à la place de la langue
la salive amère dans les yeux
un bout de rêve reste accroché à la lumière du matin et puis les murs ne bougent plus.
C'est l'accalmie.

Nous sommes coincés dans l'étau du silence / l'air passé par le condensateur / se charge de toutes les sentences /
vient habiter nos corps.

D'une nuit à l'autre.

Le chaud fait des trous dans les corps

des fleurs folles poussent dans les trous béants que draine l'horizon.

Et le soleil ?

Immobile.

Consent à brûler les pages du poème. (...)

Desde que fabricamos sóis à vontade, sóis *prêt-à-porter*

na ordem da clareza e
da lua mesquinha

cavalos puro-sangue

habitam nossa retina

palmeiras preferem o exílio ao céu aberto

nos enviam a piedade em
expectorações doces

Desde que o pássaro dividiu a branca luz de nosso torpor

Desde tantos e tantos

multidões
hordas
seios colados ao asfalto

Flâmula, aurora e esperança
são apenas palavras que acariciam as nádegas dos torturadores e fazem cócegas em suas axilas salgadas
eles riem do verbo e da coragem
e umedecem-se de cerveja fresca

Da madeira seca ao lugar da língua
a saliva amarga nos olhos
um final de sonho permanece preso à luz da manhã e, em seguida, as paredes não se movem.
É a calmaria.
Estamos presos nas garras do silêncio / o ar passa através do condensador / encarrega-se de todas as sentenças / vem
habitar nossos corpos.

De uma noite a outra.
O cal faz furos no corpo

flores loucas crescem nos buracos

escancarados que drena o horizonte.

E o sol?

Imóvel.

Consciente a queimar as páginas do poema. (...) (Tradução nossa)

A Marrakesh “representada” nesse poema elucida o Marrocos reificado pela produção de cavalos *pure race*, que habitam suas retinas, pela produção de sóis *prêt-à-porter*, onde os marroquinos estão presos nas garras do silêncio. Esse é o Marrocos que produz, mas é, sobretudo, aquele que não consome o que produz. Ele é silenciado, marcado, ferido, aquele que guarda a “saliva amarga nos olhos”.

A pré-figuração dessa nação é o próprio fazer-espacialidade-poética. O sol – intrínseco à psicanálise do fogo, deserto, consumação presente na linguagem poética árabe –, consuma-se a queimar as páginas do poema. As fronteiras das simbologias das coisas e do poema apresentam a memória do poeta e sua realização *escrevivente*. Seu fazer histórico-poético é estabelecer o iconoclasmo não somente representativo-imagético, como ainda histórico!

O olhar do poeta sobre a cidade, nação, é o primeiro estado de sua experiência-vivência e, em consequência e a favor disso, a realização de sua linguagem poética. Noutras palavras, ver sua nação é o primeiro estágio de *escrevivência*, donde as relações de feitura-fruição estão subjugadas às mesmas fundações. Entender esse processo nos possibilita visualizar a literatura árabe de expressão francesa inserida num conjunto mais abrangente da literatura universal, sucedendo-a como sistema.

A revelação de uma geografia nacional conduz à revelação do desdobramento subjetivo do poeta, da História marcada por essas comunidades marginalizadas, entendendo a multiplicidade de descrições e afirmações como a condensação do emaranhado de simbologias que cercam a natureza marroquina e árabe. O poeta árabe vê-se no contorno da discussão político-histórica de conflito e

da afirmação de uma tônica permissa e tolerante a todas as nações, porque, antes de tudo, o poema pode ser instrumento e arma de combate às intolerâncias e regimes totalitaristas.

3 Para concluir, um novo olhar sobre o Marrocos e as comunidades árabes

Há muito que falar sobre a produção literária árabe. Infelizmente, ainda temos poucas conclusões acerca de uma extensa e rica produção. O que podemos concluir é que, antes de tudo, Tahar Ben Jelloun provoca a nova poética marroquina a pensar a literatura como espaço de discurso e posicionamento histórico.

A poesia *benjellouniana*, assim como sua literatura, evoca novos olhares e percepções acerca das comunidades árabes. A violência do seu texto é também a experiência da conflagrada *estigmatização* da bruteza árabe. É preciso sentir a nuance e tenuidade das imagens presentes em seu texto para perceber como, em verdade, a violência é lançada pelos olhos de quem o lê despercebidamente, violentando ao texto, veiculando imagens dessas comunidades que, sem espaço de comunicação e participação em massa, são marcadas pela fala do colonizador.

REFERÊNCIAS

BALDUINO, Cláudia Felicia Falluh. **A poesia árabe de temática bélica e o iconoclasmo islâmico**: Tahar Ben Jelloun. La remontée des cendres. 2007. Tese de doutoramento. Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília: Brasília.

_____. Introdução. In: BEN JELLOUN, Tahar. **As cicatrizes do Atlas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

BEN ABDA, Saloua. **Bilinguisme et poétique chez Tahar Ben Jelloun**. 1991. Tese de doutoramento. Université Paris IV Sorbonne. Disponível em: <<http://www.limag.refer.org/Theses/BenAbda.PDF>>. Acesso em: 31 jul. 2016.

BEN JELLOUN, Tahar. **As cicatrizes do Atlas**. Tradução de Cláudia Falluh Balduino Ferreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

_____. **Les amandiers sont morts de leurs blessures**. Paris : Mapero, 1977.

_____. “Suis-je un écrivain arabe?”, 2004. Disponível em <http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&tx_ttnews%5Btt_news%5D=169&cHash=43bb706300cc566ff5b535764b650616>. Acesso em: 21 maio 2016.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MEMMI, Albert. **Anthologie des littératures maghrébines**. Paris : Présence Africaine, 1969.
_____. **Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française**. Paris : Présence Africaine, 1964.

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. **Revista Margem**. São Paulo, n. 16, p. 129-135, dez. 2002.

MUSSA, Alberto. **Os poemas suspensos [Al-Muallaqat]**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

NOIRAY, Jacques. **Littératures francophones: I. le Maghreb**. Paris : Éditions Belin, 2000.

Sahara Media Agency. Prix international de poésie «Argana» 2010 : l'écrivain Tahar Benjelloun a reçu le prix international de poésie «Argana» décerné par «Bayt Achiîr » (Maison de poésie) du Maroc. Disponível em: <http://fr.saharamedias.net/Prix-international-de-poesie-Argana-2010-l-ecrivain-Tahar-Benjelloun-a-recu-le-prix-international-de-poesie-Argana_a1271.html>. Acesso em: 02 jul. 2016.

SLEIMAN, Michel. **A poesia árabe-andaluza: Ibn Quzman de Córdoba**. São Paulo: Editora FAPESP: Perspectiva, 2000.

WELLEK, René. La teoría de los géneros, la lírica y el Erlebnis. In: ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo (Org.). **Teorías sobre la lírica**. Madrid: Arco/Libros, S.L, 1999.

[Recebido: 19 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016].

A CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS COMO ELEMENTO DE RESISTÊNCIA EM COMUNIDADES QUILOMBOLAS

Leandro Haerter*

Hélcio Fernandes Barbosa Júnior**

Denise Marcos Bussoletti***

RESUMO: O processo de contação de histórias em comunidades quilombolas configura-se como uma prática cotidiana que contribui para a preservação, transmissão e ressignificação de saberes e experiências. As histórias são renovadas e atualizadas constantemente e por essa razão resistem nos quilombos brasileiros. Nesse sentido, a discussão teórica que apresentamos compreende comunidades quilombolas, inclusive, como coletivos afrodescendentes, rurais e urbanos, onde podemos encontrar fortemente a presença de narradores, ou seja, sujeitos responsáveis pela transmissão oral da experiência, conforme a perspectiva benjaminiana. Discutimos neste texto o processo de contação de histórias como elemento de resistência que preserva e ressignifica culturas, identidades, memórias e as próprias histórias contadas e recontadas, reforçando assim, a compreensão de quilombos tradicionais e contemporâneos como espaços de resistência a partir da arte da contação de histórias. Para tanto, utilizamos o texto “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin, além de um repertório particular, acerca da realidade de comunidades quilombolas do Sul do Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Contação de histórias. Narradores. Resistência. Comunidades quilombolas.

ABSTRACT: The storytelling process in quilombo communities appears as an everyday practice that contributes to the preservation, transmission and resignification of knowledge and experiences. The stories are constantly renewed and updated and for this reason resist in the Brazilian quilombos. In this sense, the theoretical discussion we present understands quilombo communities, also, as African descendants collective, rural and urban, where we can find strongly the narrators presence, that is, subjects responsible for the oral transmission of experience, according to the Benjamin’s perspective. In this text, we discuss the storytelling process as a resistance element that preserves and resignifies cultures, identities, memories and their own stories told and retold, thus emphasizing, the understanding of traditional and contemporary quilombo as resistance spaces from the art of storytelling. For this, we use the text “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” of Walter Benjamin, and a particular repertoire about the Sul of the Rio Grande do Sul quilombo communities reality.

Keywords: Storytelling. Narrators. Resistance. Quilombo communities.

* Técnico em Assuntos Educacionais no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (PPGE/UFPeL). E-mail: leandro@pelotas.ifsul.edu.br

** Professor na Rede Pública Estadual do Rio Grande de Sul, no município de Pelotas. Doutorando no PPGE/UFPeL. E-mail: helcio_rs@msn.com

*** Professora Associada e Pró-reitora de Extensão e Cultura na UFPeL. Doutora em Psicologia. E-mail: denisebussoletti@gmail.com

Considerações iniciais

A arte de contar histórias é uma das mais antigas da humanidade. Muitas civilizações utilizavam a narrativa como principal forma de transmissão de conhecimentos e perpetuação de modos de vida, culturas e princípios de formação humana.

Através da história, a contação de histórias buscava significar a dimensão simbólica da vida a partir do uso de palavras e gestos direcionados para os membros, seja da família ou de um agrupamento social. Essas histórias narradas através da oralidade ocupavam-se especialmente em compreender os mistérios da existência, do ponto de vista da natureza, da sobrenatureza e da origem dos homens.

O contador de histórias tinha grande importância dentro de seu grupo, pois era o responsável pela manutenção e transmissão oral da experiência, desde informações mais gerais até o cabedal de conhecimentos construídos coletivamente no interior do grupo há gerações. Essa maneira de transmissão de saberes e conhecimentos, predominantemente oralizada, fora bastante difundida nos períodos anteriores à escrita por toda a humanidade, mas, com o passar do tempo, precisamente com a chegada da era moderna, a escrita, na maior parte do mundo, passou a ganhar expressivo *status* como forma de expressão de cultura, sistematização de saberes e organização de conhecimentos.

Nesse sentido, Walter Benjamin (1994) traz a ideia de que esse narrador tradicional, juntamente com a arte da contação de histórias, estaria desaparecendo, morrendo ou agonizando em espaços outros, o que nos faz refletir acerca da manutenção da arte de contação de histórias em espaços específicos, sobretudo, enquanto forma de resistência em comunidades tradicionais, onde a oralidade ainda faz sentido e significa práticas, saberes, além de constituir-se como forma de ensinar e de aprender. Ouvir histórias significa desprendimento de tempo e atenção dos ouvintes, algo tão raro nos tempos atuais. O intercâmbio de experiências, que segundo o autor era uma faculdade “[...] segura e inalienável” (BENJAMIN, 1994, p. 198), pode estar sendo trocado por meios de informação tecnológicos, o que seria um dos fatores de perda da prática da oralidade como transmissão de saberes.

Dessa forma, neste artigo¹, pretendemos enfatizar a noção de quilombo enquanto espaço de resistência escrava no período colonial brasileiro, e também contemporâneo, sobretudo a partir de um viés específico, qual seja: a contação de histórias como forma de resistência, cuja presença mantém e ressignifica cultura, saberes, conhecimentos e memórias. Assim, este texto é fundamentalmente um exercício de interlocução entre a obra “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin e de nossa experiência de pesquisa em comunidades quilombolas no Sul do Rio Grande do Sul.

1 Benjamin e a “morte” dos narradores

Nas sociedades caracterizadas pela tradição oral, a contação de histórias possui uma importância fundamental, na medida em que se constitui como um forte manancial de saberes e conhecimentos e, sobretudo, como uma forma de transmissão destes que, aliado à memória, mostram-nos e ensinam muito sobre os significados e significantes sociais presentes nessas sociedades, como o culto às divindades e aos ancestrais, a relação com o tempo e com a natureza, fenômenos que são atravessados secularmente e ensinados de geração a geração.

Como sendo o narrador alguém que vive a cultura, tornando-se assim grande observador da sua comunidade, torna-se ele um sujeito que vem dos seus pares, onde, responsável pela transmissão do conhecimento, “tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1994, p. 214). Essa característica aproxima o narrador dos ouvintes aumentando sua atenção quanto ao que é de fato importante aprendido para a comunidade a qual se destina.

O ato de contar histórias é atribuído, em grande parte dos casos a alguém com maior experiência, como sendo uma atividade que mereça atenção e trato refinados, fazendo com que o ouvinte prenda sua atenção àquilo que está sendo contado. Esse fator de experiência maior é reforçado por Benjamin (1994, p. 200), quando diz que “o narrador é um homem que sabe dar

¹ Este Artigo é uma versão modificada do Ensaio apresentado como requisito parcial para a conclusão do Seminário Avançado “Leituras de Walter Benjamin”, ministrado no primeiro semestre letivo de 2013, pela Profa. Dra. Denise Marcos Bussoletti, junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas (PPGE/UFPeL).

conselhos”, ou seja, sendo possuidor de vivências maiores, aquele que narra assume a propriedade de passar a experiência socialmente compartilhada aos outros membros do grupo.

Para Benjamin (1994), existem dois tipos de narradores: aquele que vem de longe, como é o caso do marinheiro comerciante, e aquele que vive em seu próprio país, conhecendo bem suas tradições, como é o caso do camponês sedentário. O marinheiro traz a experiência de suas viagens, deslocando-se no espaço, enquanto que o camponês sedentário traz um conjunto de saberes verticalizados no tempo, acerca do conhecimento de sua terra e tradições. São narradores que narram de lugares diferentes.

Nesse processo, para Benjamin (1994), a narrativa é experiência compartilhada por todos os membros de determinada comunidade, constituindo-se como uma de nossas habilidades mais essenciais, cujo objetivo é possibilitar a troca de experiências. É através das narrativas presentes na contação de histórias que nos tornamos sujeitos, nos sentimos membros de determinado grupo e nossas memórias fazem sentido, significam para nós mesmos.

Mas na sociedade capitalista moderna, esse contar e ouvir histórias estão cada vez mais raros, sumindo, morrendo. Praticamente não se conta nem se ouve mais histórias, seja no interior da família, dentro de um ônibus, ao redor de uma fogueira. Para Walter Benjamin (1994), a contação de histórias e o seu contador, em seu sentido tradicional, estão desaparecendo, em razão da emergência das novas tecnologias e o processo de escrita estarem substituindo, em certa medida, a narração oral. Essa “incomunicabilidade”, para o autor, vem com a modernidade e um significativo exemplo pode ser encontrado no final da Segunda Guerra Mundial, quando combatentes tornaram-se mudos na batalha e carentes de experiências comunicáveis, dotadas de sentido. Dentre os adventos da modernidade que estariam substituindo o narrador tradicional, encontramos o romance, que, segundo Benjamin, é “O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Aquela narrativa que possibilita acessar outro tempo, outros seres, outros espaços e relatos de grandes feitos que ensina muito sobre, por exemplo, a origem de comunidades tradicionais está sendo subsumida pela modernidade, que por sua vez, cria barreiras para o desenvolvimento da experiência coletiva anteriormente vivenciada. As profundas transformações vividas com a modernidade, em especial com o desenvolvimento da técnica, fazem com que seja criada uma espécie de vácuo entre uma geração e outra, aumentando o individualismo, bem como a

fragmentação social e a distância entre um grupo social e outro, entre uma geração e outra. Ao contrário de comunidades tradicionais caracterizadas pela tradição oral, em que suas experiências eram mais sedimentadas e havia uma memória coletiva que integrava o grupo a favor de uma identidade comum.

Segundo Benjamin (1994), com o surgimento do romance no começo da modernidade as narrativas orais começam a enfraquecer. O romance está diretamente relacionado à escrita. Com o romance, a ação de buscar na experiência algo para ser narrado e agregado às experiências daqueles que ouvem, própria do contador de histórias, esgota-se. Por outro lado, a informação/narrativa jornalística é outra forma de comunicação que vai contribuir significativamente para a crise da narrativa oral, em especial a partir da invenção da imprensa.

Esses são, para Benjamin, os dois elementos da modernidade que tornam possível a morte da narrativa. Com isso, o contador de histórias tradicional está morrendo, morrendo pela incapacidade de narrar, morrendo pela crise da tradição oral, morrendo pelo abalo do lugar da experiência. Dessa forma, a arte da elaboração de narrativas está cada vez menos frequente no cotidiano das pessoas, em vias de extinção (BENJAMIN, 1994). A arte de narrar está desaparecendo pelo empobrecimento da experiência, que é a grande matéria-prima do narrador.

Contudo, muito embora a presença de contadores de histórias esteja desaparecendo paulatinamente, essa arte ainda sobrevive em alguns espaços em que práticas de resistência política e cultural foram e continuam sendo fortes, como é o caso das comunidades quilombolas no Brasil. Espaços nos quais os contadores possuem importância fundamental, pois ligam seus membros à sua cultura e tradições, atualizando memórias a partir da contação e “recontação” de histórias.

2 A contação de histórias como elemento de resistência em comunidades quilombolas

As comunidades quilombolas que surgiram da desagregação de grandes propriedades monocultoras (ANJOS; BAPTISTA DA SILVA, 2004) após a queda do sistema escravista brasileiro, elaboraram uma série de formas de resistência em suas trajetórias históricas que acabaram por fazer ruir aquele sistema explorador e desumano. (MAESTRI FILHO, 1984; 1986; 1988, MAESTRI, 1994; 2006).

Mas a contação de histórias nessas comunidades também foi, e continua sendo, uma expressiva forma de resistência, na medida em que, cultural e historicamente falando, os

quilombolas resistiram através da memória e da preservação e ressignificação de suas crenças, costumes, valores civilizatórios marcadamente africanos. O mito da deusa e divindade Ananse, dessa maneira, constitui uma determinada visão de mundo sobre o surgimento das histórias e de sua contação.

Metaforicamente falando, os sujeitos escravizados trouxeram também a divindade e a aranha contadora de histórias, Ananse, cujo mito contribuiu na manutenção de elementos da cultura africana e na ressignificação de uma série de saberes e fazeres marcadamente africanos conjugados com sabedorias locais, de modo a manter os laços ancestrais com a África, preservando e ressignificando elementos de sua cultura “original”, face à realidade da escravidão.

Nos termos de Zélia Amador de Deus (2008):

São homens e mulheres que, apesar de todos os entraves que lhes foram impostos, mantiveram força e inteligência suficientes para conhecer, compreender e adaptarem-se às terras que lhes eram estranhas. E, para tanto, não contaram com outros recursos, senão seus corpos, suas mãos, suas habilidades com o que foram capazes de criar e improvisar. Entretanto, esses homens e mulheres contaram, sobretudo, com suas memórias vivas procedentes da África, ambiente rico em rituais, mitos e tradições orais. E porque não dizer, estes africanos, nessa tentativa de recuperação de si, contaram com a preciosa ajuda de Ananse. (AMADOR DE DEUS, 2008, p. 130)

O mito de Ananse, nessa perspectiva, remonta a uma época na qual não haviam histórias para serem contadas, elas pertenciam ao deus Nyame e ficavam no Céu, dentro de um baú. As pessoas relacionavam-se umas com as outras, mas não haviam histórias para serem contadas. Então, Ananse subiu ao Céu para encontrar Nyame e comprar as histórias para que pudessem ser contadas em sua aldeia, tecendo e subindo, tecendo e subindo, até chegar. Nyame pediu para Ananse três presentes, em troca do baú com as histórias. Osebo (leopardo com dentes de sabre), Mmboro (marimbondos que picam como fogo) e Moatia (a fada que nenhum homem viu) eram os desejos do deus. Ananse concorda e retorna à Terra, ao início de sua teia, capturando os três presentes. Retorna ao Céu e para surpresa de Nyame, lhes entrega os três desejos. Assim, o deus entrega à aranha o baú que contém todas as histórias, e desde aquele dia elas passaram a ser de Ananse, que as espalhou para toda a humanidade com sua teia.

Com o mito da divindade Ananse, que também era uma aranha contadora de histórias, podemos aprender muito sobre o processo de ressignificação de memórias, culturas, saberes, conhecimentos e resistências outras nos quilombos brasileiros e até mesmo em outros coletivos afrodescendentes. O mito ajuda a espalhar histórias e compreender que as teias de Ananse renovam

e ressignificam essas sabedorias, reforçando valores civilizatórios outros, tão negligenciados pela visão eurocêntrica de mundo no qual vivemos.

Então, quando esses milhares de africanas e africanos vieram compulsoriamente para o Brasil para trabalharem, escravizados, nos mais diferentes tipos de plantações e fazendas, eles trouxeram todo um conjunto de saberes e conhecimentos próprios, que o colonizador tentou negligenciar, fazer morrer, desaparecer (AMADOR DE DEUS, 2008). Dessa forma, ficava mais fácil do ponto de vista colonial impor uma determinada religião, um costume, uma língua branca e uma história.

Mas essas sabedorias não foram totalmente reprimidas, ao contrário, elas sobreviveram e foram ressignificadas pelas próprias africanas, africanos e também por seus descendentes no interior dos quilombos, cuja formação foi tramada na fuga, na luta e na constante resistência.

Resistência ao sistema escravista, resistência à exploração do trabalho escravo, resistência à dominação de todas as ordens (MAESTRI FILHO, 1984; 1986; 1988, MAESTRI, 1994; 2006), mas, sobretudo, resistência como sinônimo de permanência em determinado território (ALMEIDA, 2006), onde os não mais escravos reelaboravam sua cultura, suas crenças, sua religiosidade, suas histórias, muitas vezes conjugando isso tudo com aspectos da cultura branca e indígena, já que os quilombos tradicionais possuíam uma formação étnica heterogênea, sendo constituídos por escravos fugitivos do sistema escravista e por grupos outros, descontentes com a lógica maniqueísta, exploratória e desumanizante daquele sistema.

Compreender o processo de contação de histórias como elemento de resistência em quilombos significa reconhecer essa arte como uma forma de opor-se ao trabalho feitorizado em determinado momento da história brasileira, pois a arte de contar histórias, naquele contexto, alimentava o cativo com o sonho da liberdade, tornava possível a manutenção de um vínculo com uma África livre e imprimia-lhes possibilidades de futuro. Sonhos que eram individuais, mas, sobretudo, coletivos, atrelados às suas experiências com a dura realidade da escravidão em território brasileiro.

A atividade de contar histórias é normalmente considerada característica de todo o discurso humano e está fora de moda falar da narrativa como uma forma de expressão universal que é aplicável tanto às experiências de vida individuais quanto aos dramas da interação social. (GOODY, 2012, p. 110)

Ao contar suas histórias, os sujeitos criam dispositivos que contribuem para a permanência e conhecimento de sua formação dentro de seus grupos de convivência, o que atribui caráter de resistência quando usado como oposição aos sistemas de opressão a que ele e seu grupo foram submetidos, podendo assim ser possível refletir acerca de formas de diminuir-se e até mesmo fazer ruir esse sistema opressivo.

Nessa perspectiva, por meio de Peter McLaren (2000), podemos pensar a questão da resistência de comunidades quilombolas pelo viés do multiculturalismo crítico considerando que:

[...] multiculturalismo crítico compreende a representação de raça, classe e gênero como o resultado de lutas sociais mais amplas sobre signos e significações e, neste sentido enfatiza não apenas o jogo textual e o deslocamento metafórico como forma de resistência, mas enfatiza a tarefa central de transformar as relações sociais, culturais e institucionais nas quais os significados são gerados. (MCLAREN, 2000, p. 123)

Ou ainda, como acentua Benjamin (1994, p. 211), a narrativa pode ser apreendida como um elemento fundamental de resistência, uma vez que, “A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”, atribuindo, assim, um caráter de perpetuação da memória, bem como de relações já vividas por este ou aquele indivíduo envolvido em determinado contexto.

Uma narrativa é uma “reminiscência”, da mesma maneira que uma comunidade quilombola também é uma reminiscência, uma vez que é remanescente, uma vez que é aquilo que sobrou das grandes propriedades monoculturas. Ao sobrar, ao resistir, mantém e ressignifica culturas, histórias, saberes etc., que são transmitidos e reelaborados no interior das comunidades, de geração a geração.

Nessa perspectiva, a título de ilustração, trazemos aqui dois fragmentos narrativos de nossa dissertação de mestrado (HAERTER, 2010), que investigou o processo de auto-identificação quilombola de uma comunidade negra rural. Eles apontam uma memória coletiva contada e recontada para todos, como considerou Benjamin (1994), sobretudo no interior do quilombo, acerca da origem da comunidade, seu mito fundador, conforme segue:

“eu vou falar do que os meus pais falavam, que era coisa do tempo dos escravos, tinha [...] duas velhas que moravam ali embaixo, em uma fazenda ali e elas eram solteironas, aí pegaram um casal de escravos para criar e criaram aqueles escravos. Como elas não tinham filhos [...] as terras que elas tinham elas passaram para aqueles negros escravos delas, aí em falta delas a herança delas era dos escravos e ali veio a geração, geração, geração, só que, a era muita terra, os grandes começaram cada um tirar um pedaço que é

onde nós estamos nesse reduto aqui, isso aqui tudo é da mesma área das velhinhas, do Cerro das Velhas, porque tem o nome de Cerro das Velhas? porque essa daí é a origem do Cerro das Velhas, que esta terra aqui era de umas velhas e aí elas criaram os escravos e na falta delas elas passaram as terras delas para os escravos, só que aí foram tomando conta” (liderança quilombola)

E ainda:

“o que eu sei é que elas gostavam, vinham criando esses negrinhos e os negrinhos se criavam, ficavam rapaz, moços, agarravam mulher ou casavam, ‘onde é que eu vou morar?’, ‘onde é a minha posse?’, ‘onde é a minha casa?’, ‘tu faz a tua casinha, escolhe lugar, faz a tua casinha’, ‘ah, eu vou fazer lá, na tal figueira tal, na pedra essa, na pedra aquela’, ‘pois então faz lá’. Os negrinhos delas nasciam, iam se criando, elas iam cuidando deles também. Os negrinhos se criavam, ‘onde é que eu vou fazer a minha casinha?’, ‘faz aí, em tal lugar’. A população ia crescendo e eles se expandindo”. (liderança quilombola)

As narrativas acima apresentam elementos que remetem à origem da comunidade na perspectiva da contação de histórias, tendo na figura das velhas escravocratas seu ancestral fundador, e também relatos de expropriação fundiária e da história da ocupação daquele território compreendido como o Cerro das Velhas. Mostra, sobretudo, o vínculo afetivo daqueles quilombolas com o seu território que é espaço de resistência e produtor e ressignificador de memórias coletivas, narrações, culturas e histórias outras.

Nesse sentido, podemos dizer que a contação de histórias como prática de resistência em quilombos foi, historicamente, nos quilombos tradicionais um registro, que se mantém e ressignifica-se nos quilombos contemporâneos quando considerado, por exemplo, também o fato de que essas comunidades ainda resistem/permanecem em seus territórios tradicionalmente ocupados (ALMEIDA, 2006), ainda mantém hábitos e ressignificam identidades e ainda vivem o caráter coletivo visto especialmente pelo alto grau de integração e sistema de trocas próprio, dentro de um território onde aspiram melhorias em suas condições reais de existência, onde desenvolvem projetos futuros e coletivos (HAERTER, 2010).

Além da permanência no território tradicionalmente ocupado (ALMEIDA, 2006), temos o entendimento de que a contação de histórias contempla práticas, experiências e saberes que remontam a uma memória, mas constantemente atualizada no tempo presente, capaz de ensinar as gerações mais jovens sobre sua cultura, antepassados, mitos fundadores, pertencimento étnico, ser quilombola! Nesse ato de contar histórias, criam-se condições de possibilidade de oposição ao caráter brutal da escravidão, trazendo narrativas outras sobre o fenômeno, atualizando frente às

suas lutas diárias seja a favor da posse definitiva de suas terras ocupadas tradicionalmente, seja contra o preconceito e à discriminação, e buscando formas outras de narrar-se e protagonizar-se em relação aos ditos hegemônicos com relação à sua existência e em relação à população negra brasileira mais ampla. O que significa resistência sim, do ponto de vista da oposição ao processo de homogeneização cultural.

A contação de histórias constitui-se como elemento de resistência em comunidades quilombolas, também, por se contrapor a formas de silenciamento cultural, opondo-se a formas homogeneizantes de cultura, contribuindo para que se constitua como mote de reflexão acerca de segregação social, do cotidiano, de lutas diárias e de questões étnicas mais abrangentes. Isso, assim acreditamos, abre espaço para o reconhecimento de suas práticas culturais, valorização e um potencial concreto para a discussão sobre a realidade do preconceito, discriminação e falta de oportunidades que assola a população quilombola e negra, num sentido mais amplo.

A contação de histórias contribui também para que seja desmistificada a concepção limitada do que venha a ser um quilombo, não apenas como lugar de negros fugitivos, mas, principalmente, como espaço de luta contemporânea pela posse definitiva de suas terras, de reconhecimento de suas trajetórias individuais e coletivas, de sua memória e mitos fundadores, sua diversidade (ANJOS; BAPTISTA DA SILVA, 2004), sendo, portanto, elemento de resistência em comunidades quilombolas, uma vez que corrobora para a revisão de uma forma estereotipada e limitada de conceber-se o próprio conceito de quilombo.

As histórias, quando contadas, recontadas e contadas novamente (BENJAMIN, 1994), abrem outras e novas possibilidades de narração – e de resistência – capazes de trazer os próprios quilombolas enquanto sujeitos políticos que prezam para que suas histórias e culturas sejam representadas nos mais variados setores da sociedade, como na luta pelo território tradicionalmente ocupado, na escola, no currículo escolar, nas relações sociais mais amplas, nos seus projetos futuros e coletivos, etc. A contação de histórias possibilita o acesso de um outro lugar, trazendo os quilombolas como protagonistas de suas vidas e destinos, contribuindo para a afirmação de seus laços de pertencimento e, inclusive, para a sua afirmação como sujeitos políticos. Nas palavras de Miguel Arroyo (2014, p. 12): “Ao se afirmar presentes como sujeitos políticos, sociais exigem o recontar dessa história [...] pedagógica que os segregou como sujeitos e os relegou a meros objetos [...] Exigem que sua história seja reconhecida”.

A contação de histórias em comunidades quilombolas é manifestação de resistência, sobretudo, enquanto oralidade, na medida em que são repositórios de saberes que atravessam gerações e que informam muito sobre a ocupação do território, a experiência ancestral com a escravidão, os resquícios que permanecem no preconceito e na discriminação, a memória, suas tradições, dominação e resistência outras, sendo muitas vezes reinventada, atualizada e ressignificada no tempo contemporâneo. São fluídas, variando de narrador para narrador e de contexto para contexto. Enquanto que a história, na perspectiva benjaminiana, é um *continuum*, aberta a novas e outras possibilidades.

Contudo, a contação de histórias não pode ser vista somente como elemento de resistência que se dá na oralidade, pois os gestos, a corporeidade e até mesmo o silêncio constituem formas de narrar. Tampouco, a contação de história em comunidades quilombolas não é fenômeno estático, ao contrário, as histórias impregnam os lugares onde são contadas configurando-se como expressiva manifestação da cultura popular brasileira e por tornar as histórias, que contam, vivas.

O até aqui exposto permite vislumbrar algumas das razões pelas quais os quilombos podem ser apreendidos como espaços de resistência, cujas memórias remontam a tradições. Compreendemos que são espaços de produção de conhecimentos e saberes. São espaços onde os narradores, concordando com Benjamin (1994), contribuem para a manutenção de sua história e cultura através da oralidade, aspecto que resiste fortemente nos quilombos brasileiros, assim como a presença de narradores.

Assim, há inúmeros saberes e conhecimentos elaborados e ressignificados na realidade concreta de comunidades quilombolas, sabedorias essas que foram construídas, a partir da oralidade de seus contadores de histórias, e que merecem ser conhecidas por todos, uma vez que foram negligenciadas como possibilidades, como paradigma de conhecimento, como valores civilizatórios.

Nesse sentido, o ato de narrar em comunidades quilombolas torna-se, além de uma forma oral de transmissão de conhecimentos, um ato educativo. É além dessas narrativas que se formam cidadãos que, sendo estimulados pela oralidade dos mais experientes, modificam seus modos de vida. Sandra Jovchelovitch nos dá a dimensão dessas práticas em um contexto de comunidade:

Elas nos oferecem uma série de histórias, mitos e memórias do grupo social e nos introduzem aos diferentes ângulos que fazem das comunidades uma realidade plural e heterogênea. As narrativas contêm história, contêm memórias e contêm perspectivas

personais. Elas fornecem razões e explicações sobre o que está acontecendo e permitem a uma comunidade elaborar e redimensionar realidades passadas e presentes. (JOVCHELOVITCH, 2008, p. 272)

A contação de histórias em comunidades quilombolas, em nossa perspectiva, é espaço de resistência à medida que cria condições favoráveis para a elaboração e reelaboração de elementos sociais, culturais e políticos no interior das histórias que, quando contadas, agregam elementos do narrador e do contexto que as permeiam, muitas vezes, incorporando aspectos da luta quilombolas, em especial, pela posse definitiva de suas terras ocupadas tradicionalmente, criando possibilidade para o surgimento de outras narrativas, de outras histórias e de novos protagonismos.

Considerações finais

Na medida em que a habilidade ou a capacidade de narração está se perdendo com o avanço da modernidade, ocorre o abalo da experiência coletiva da tradição oral. Mas a arte de contar histórias ainda sobrevive em espaços nos quais a resistência é histórica, como é o caso de comunidades quilombolas brasileiras, por intermédio dos contadores de histórias que transmitem oralmente a experiência e atualizam memórias e tradições.

Nesse texto, buscamos desenvolver a ideia de que a contação de histórias foi e continua sendo uma importante forma de resistência em comunidades quilombolas, cuja força, ao mesmo tempo que, mantém viva uma série de culturas, memórias, conhecimentos e saberes, as ressignificam na atualidade.

O presente nessas comunidades faz-se a partir do passado que, sendo narrado, é ressignificado e produz a riqueza e pluralidade daquilo que está sendo contado, em detrimento da narrativa escrita, que sendo transposta perde parte importante da força conferida no momento da narração. Quando alguém conta uma história outros sentidos são associados através da escuta, fazendo com que os elementos simbólicos possam ser melhor compreendidos, trazendo à tona o real sentido de significado de uma comunidade quilombola, sua ascendência negra/escrava, espaço de luta pela posse de suas terras, respeito às tradições e trajetórias constituídas em seu processo de vínculo com o território.

As histórias são renovadas constantemente, a cada vez que são contadas, por essa razão, também, resistem e atualizam-se. A contação de histórias nos quilombos brasileiros é uma prática

exercida pelos narradores, criando condições favoráveis para a preservação e a ressignificação de valores civilizatórios, memórias, identidades, sabedorias, oralidades e das próprias histórias contadas, por isso, a arte de contar histórias é elemento de resistência, de ontem e de hoje, na realidade dos quilombos.

A arte de contar histórias, embora rara, é bastante presente na realidade cotidiana de comunidades quilombolas por meio de seus narradores que contam histórias, recontam e as contam de novo. A narração, nos termos de Benjamim (1994), é justamente essa arte de contar de novo, mais de uma vez, várias vezes, conservando-as ou ressignificando-as.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno. **Terras de quilombo, terras indígenas, “babaçuais livres”, “castanhais do povo”, faxinais e fundos de pasto: terras tradicionalmente ocupadas.** Manaus: PPGSCA-UFAM, 2006.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade.** 2008. 295f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFPA, Belém, PA.

ANJOS, José Carlos Gomes; BAPTISTA DA SILVA, Sergio (Orgs.). **São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade negra e direitos territoriais.** Porto Alegre: UFRGS, 2004.

ARROYO, Miguel G. **Outros sujeitos, outras pedagogias.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

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.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral.** Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012.

HAERTER, Leandro. **Uma etnografia na comunidade negra rural Cerro das Velhas: memória coletiva, ancestralidade escrava e território como elementos de sua auto-identificação quilombola.** 2010. 145f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política, UFPel, Pelotas, RS.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os contextos do saber: representações, comunidade e cultura.** Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2008.

MAESTRI FILHO, Mário. **O escravo gaúcho: resistência e trabalho.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Breve história da escravidão.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

_____. **A servidão negra.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MAESTRI, Mário. **O escravismo no Brasil.** São Paulo: Atual, 1994.

_____. **O escravo no Rio Grande do Sul:** trabalho, resistência e sociedade. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico.** Tradução de Bebel Orofino Schaefer. São Paulo: Cortez; Instituto Paulo Freire, 2000.

[Recebido: 15 jul. 2016 – Aceito: 05 dez. 2016]

INSUBMISSÃO E RESISTÊNCIA NO CONTO *ISALTINA CAMPO BELO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Luciana Marquesini Mongim*

RESUMO: O artigo centra-se na leitura do conto *Isaltina Campo Belo*, da escritora Conceição Evaristo, a partir do estudo do exercício do ouvir e do narrar e do entrecruzamento de vozes presentes no texto. Como escolha estética, a narradora em primeira pessoa, no presente da narração, posiciona-se como ouvinte e como contadora dos relatos coletados a partir da conversa com a protagonista da história lhe dando voz. Ao fazer isso, a protagonista não assume apenas a função de contar as suas experiências de mulher negra e homossexual, marcadas pela subalternidade, desrespeito, preconceito, violência e dor, mas evidencia a sua insubmissão, uma vez que passa a ser (re)criadora de sua própria história, negando a representação feita pelo outro que sempre lhe coube. Estamos diante da enunciação de discursos minoritários também insubmissos que desconstruem a ideia de homogeneidade e produzem-se a partir de outros lugares de enunciação. O movimento analítico será fundamentado pelos pressupostos das teorias discursivas e enunciativas de Mikhail Bakhtin e Michel Foucault.

Palavras-chave: Discursos minoritários. Lugar de enunciação. Sexualidade. Violência. Literatura Afro-brasileira.

ABSTRACT: The article focuses on the reading of the short story *Isaltina Campo Belo*, by the author Conceição Evaristo, based on the study of the exercise of listening and narration and the interlacing of voices present in the text. As an aesthetic choice, the narrator in the first person, in the present of the narration, positions herself as a listener and as an accountant of the reports collected from the conversation with the protagonist of the story giving voice to her. In doing so, the protagonist does not only assume the role of telling of her experiences of black and homosexual women, marked by subalternity, disrespect, prejudice, violence and pain, but it reveals her insubmissions once she becomes the creator of her own history, denying the representation made by the other who always belonged to him. We are faced with the enunciation of equally insubordinate minority discourses that deconstruct the idea of homogeneity and are produced from other places of enunciation. The analytical movement will be grounded by the assumptions of the discursive and enunciative theories of Mikhail Bakhtin and Michel Foucault.

Keywords: Minority speeches. Place of enunciation. Sexuality. Violence. Afro-Brazilian literature.

No conto *Isaltina Campo Belo*, publicado no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), Conceição Evaristo elege o ponto de vista de duas mulheres negras para contar as experiências vividas pela personagem que dá nome à narrativa. A partir dessa perspectiva e do entrecruzamento de vozes, o texto aborda o processo de (re)constituição identitária, marcado por formas diversas de dominação e violência, e a enunciação de discursos minoritários que

* Doutoranda do curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: luciana.marquesini@gmail.com

desconstroem a ideia de homogeneidade e produzem-se a partir de lugares de fala subalternizados. As vozes que falam no conto são apresentadas, no início do texto, por meio do relato do encontro entre essas duas mulheres:

Isaltina Campo Belo me recebeu com um sorriso de boas-vindas acompanhado de um longo abraço. [...] Gostei tanto que espero a repetição desse abraço na saída. E soltamos uma gargalhada, como se fôssemos antigas e íntimas companheiras. A sonoridade de nossos risos, como cócegas no meu corpo, me dava mais motivo para gargalhar e creio que a ela também. E foi tudo tão espontâneo, que me recordei de algo que li um dia sobre o porquê das mulheres negras sorrirem tanto. [...] E quando os nossos risos serenaram, ela me agradeceu pelo fato de eu ter passado pela casa dela, para colher a sua história. (EVARISTO, 2011, p.48-49)

Como forma de estabelecer a aproximação entre elas, a narradora e também ouvinte de Campo Belo continua seu relato, reforçando a identificação entre mulheres negras ressaltada no fragmento citado acima:

Campo Belo, como gostava de ser chamada, dentre outros detalhes, tinha uma idade indefinida, a meu ver. Se os cabelos curtos, à moda black-power, estavam profundamente marcados por chumaços brancos, denunciando que a sua juventude já tinha ficado há um bom tempo para trás, seu rosto negro, sem qualquer vestígio de rugas, brincava de ser o de uma mulher que no máximo teria quarenta anos. (EVARISTO, 2011, p. 49)

A descrição física do corpo de Campo Belo, sobretudo do “rosto negro” que parecia “brincar” com a idade dela, marca o compartilhamento das experiências vividas por elas no corpo de mulher negra. É no corpo que as marcas de dominação tornam-se visíveis, uma vez que a construção da imagem do “outro” como inferior, no caso do negro, passa pelas marcas corporais percebidas como sinais naturais de inferioridade. O corpo, no entanto, é também elemento significativo no processo de produção de representações e estratégias de resistências nesse contexto. Na citação, a narradora descreve positivamente essas marcas corporais, revertendo o discurso que atribui às características físicas associadas ao corpo negro como imperfeição estética. Ao fazer isso, não enfatiza o corpo negro apenas em seu sentido físico e como o principal elemento que as aproxima, mas reforça as formas semelhantes dos processos de exclusão e discriminação aos quais estiveram e ainda estão submetidos os sujeitos que possuem um corpo negro e, no caso do conto, também um corpo de mulher.

Seguindo em sua tarefa de ouvir e contar, a narradora, em primeira pessoa, no presente da narração posiciona-se como ouvinte, como quem “colhe” as histórias, e como contadora dos relatos coletados a partir da conversa com a protagonista da história narrada. A narradora-ouvinte, por

assim dizer, ao longo do texto, cede o espaço para a própria protagonista dizer: “Desde menina – assim começou Campo Belo, com a foto de Walkíria nas mãos – eu me sentia diferente” (EVARISTO, 2011, p. 49). É assim que Campo Belo toma a fala e inicia a sua narrativa.

Campo Belo assume a posição de sujeito de enunciação e fala de um lugar pouco conhecido na literatura brasileira. Ao fazer isso, não assume apenas a função de contar a sua trajetória, mas passa a ser (re)criadora de sua própria história, negando a representação estereotipada feita pelo outro. Esse movimento é permitido, no conto, pelo lugar de ouvinte de sua narrativa que assume a narradora. A leitura do texto, portanto, coloca o leitor em contato não apenas com o relato das experiências de uma mulher que, ao negar-se a continuar vivendo a partir dos padrões identitários de sexualidade e gênero, passa por um árduo processo de (re)constituição identitária marcado pela subalternidade, desrespeito, preconceito, violência e dor, mas também com o exercício do ouvir e do narrar como estratégia estética que se aproxima da ética.

Ao ceder voz à personagem, a narradora-ouvinte reduz o distanciamento entre as vozes narrativas. A mediação reveste-se de respeito à voz e à experiência alheia, aliada à identificação com as dores vividas no corpo de mulher negra. No exercício do ouvir e do narrar, os tempos da narração e da história entrecruzam-se, e a cena trazida do passado, pela voz daquela que viveu o acontecimento da narrativa, confere ao relato não apenas maior impressão de veracidade, mas também é o modo pelo qual a narradora reforça a importância de ceder o espaço àquela voz que precisa ser ouvida e que não pode mais ser silenciada. Sendo assim, preocupa-se em explicar e marcar seu espaço dentro do texto: “Não fiz uma interferência, nenhuma pergunta. Guardei silêncio, o momento de fala não era meu” (EVARISTO, 2011, p. 49).

A relação entre o saber ouvir e a memorização de experiências do outro enfatiza a necessidade da narradora-ouvinte de falar por si e pelos seus. Esse sujeito de enunciação, ao mesmo tempo individual e coletivo, volta-se para a construção de uma imagem da mulher negra que desconstrói os estereótipos e não permite esquecer o passado de sofrimentos e, sobretudo, de resistência à opressão. Essa presença do passado como referência para as demandas do presente confere à escrita uma dimensão histórica e política.

Não é um olhar que tem apenas a função de observar a protagonista e conduzir o leitor por sua história, como um narrador observador clássico, igual a tantos outros que circulam no campo das narrativas de ficção brasileira. Narradores que ora se distanciam dos sujeitos e dos espaços narrados e ora, sob olhares curiosos e interessados, aproximam-se e captam seus gestos e falares.

Também não é uma voz narrativa que valoriza e que toma como seu o ponto de vista de suas personagens, “dando voz” ao sujeito representado. A proximidade do universo narrado, por pertencer a ele e não apenas por se dispor a ficcionalizá-lo, apaga o distanciamento estético entre a experiência da personagem, da narradora e da própria autora. São instâncias narrativas que estão imbricadas e que vão para além da *mimese* representativa, pois não se trata de apenas fazer uma descrição do que vê ou, no caso do conto, ouve-se, mas de imprimir um ponto de vista marcado por uma subjetividade formada pelas vivências de mulher negra na sociedade brasileira assim como ressalta a própria escritora:

Asseguro que a minha condição étnica e de gênero, ainda acrescida de outras marcas identitárias, me permite uma experiência diferenciada do homem branco, da mulher branca e mesmo do homem negro. A minha experiência pessoal influencia a minha escrita conduzindo o ponto de vista, a perspectiva, o olhar que habita meu texto. (EVARISTO apud DUARTE, 2011, p. 115)

O entrecruzamento de vozes, no conto, resgata o narrador-ouvinte que, além de ceder a voz à experiência da protagonista, esclarece de que maneira teceu os discursos das narradoras como vimos no relato do encontro entre essas mulheres negras que dividem o lugar de enunciação e evidenciam o ponto de vista do qual expressam sua visão de mundo compartilhada. Na página de abertura do livro, encontra-se a exposição do processo de elaboração artística da autora, que também nos fornece algumas informações sobre o modo de organização de suas narrativas:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E, no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. [...] Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2011, p. 9)

No conto, a escrita está, portanto, relacionada à vivência, ao vivido, que passa pela etnicidade que atravessa o texto e pelo sujeito de escrita e reconfigura-se como estratégia para driblar o racismo institucional e como processo de construção de um discurso identitário e de resistência. Elaborar-se, assim, outro sistema de representação da mulher negra. Conceição Evaristo, portanto, propõe nesse conto o trabalho de traduzir a escrita feminina em relação à sua vivência

subalternizada a partir do desejo de conhecer o relato do outro e o desejo da protagonista de compartilhar sua trajetória. O contar a voz de quem viveu a experiência e o mediar a fala do outro toma relevância no texto, uma vez que, nesse processo, as vozes fundem-se em uma voz que conta as experiências únicas e intransferíveis, registradas no espaço da escrita. A narradora, nesse conto, cede a palavra ao “outro” triplamente marginalizado, pois se trata de uma mulher, negra e homossexual. É um eu enunciativo carregado de outros. A enunciação coletiva de que falamos realiza-se na própria elaboração do texto, pois a história é narrada por duas mulheres e há o comprometimento do narrador-ouvinte com o lugar de onde fala e com o sujeito que narra. Essa impossibilidade de ser um por ser vários traduz a potência de sua escrita de ser e de fazer-se coletivamente, como uma questão comum ao conjunto das alteridades de classe, de gênero, étnica e cultural. É aí que se confirma o argumento sobre a potência coletiva do conto, pois uma experiência torna-se partilhada quando parte de ações comuns, que problematizam os modos de percepção de si mesmo e do “outro”, relacionando, portanto, a estética e a ética.

A construção da figura do “outro” não está vinculada à presença de uma primeira pessoa que traduz a experiência subjetiva diante dele, que lhe é estranho. Esse conto apresenta um lugar de enunciação que não mais silencia a alteridade representada, mas evidencia a possibilidade de voz e de outra representação dessa mesma alteridade. Essa escrita situa-se na discussão em que as narrativas ficcionais e as produções poéticas engendram estratégias de resistências aos pressupostos que definem quem está dentro ou fora dos espaços centrais de poder e saber. Possui, portanto, importância no processo de entendimento de si mesmo e do “outro”, pois desloca a percepção e a compreensão do cotidiano que nos cerca ao fornecer representações que geram a produção de outros sentidos e significados sobre os sujeitos subalternizados.

Essa reversão de olhares identificada na narrativa analisada nos remete à política do lugar de onde é possível falar, ou seja, de onde é permitido falar. No texto analisado, há a reivindicação de uma posição discursiva. Em uma perspectiva proposta por Michel Foucault (1996), o conto de Conceição Evaristo destoa, por assim dizer, das formas dizíveis, uma vez que o discurso, pensado como prática construída, é submetido a regras de regularidade que não existem *a priori*, mas existem no próprio nível do discurso e são necessárias para que se constitua em um saber. Assim, enunciados, textos, instituições, falar e ver constituem-se em práticas sociais amarradas às relações de poder que delimitam uma forma de ver e de fazer ver algo. As práticas discursivas estariam permeadas por relações de poder que cerceiam e controlam os discursos na sociedade. Ao se impor

um discurso, ao “outro” somente cabe calar. Os que não têm voz, geralmente, vivem entre o não ter o que dizer, por consideram-se incapazes, e o não conseguirem se fazer ouvir. Conforme o teórico,

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996, p. 8-9)

O domínio do discurso, nessa perspectiva, apresenta-se de forma centralizada nas lutas políticas travadas na sociedade. Portanto, o discurso “[...] não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Esse controle do discurso traduz-se na restrição do direito à fala àqueles que não preenchem requisitos sociais pré-determinados. Nem todos têm direito à fala, muito menos ao reconhecimento e legitimação do que dizem. Nesse sentido, quando falamos aqui em voz, nos referimos à voz em seu sentido político, como aquela que se dá a partir da apropriação da palavra que rompe com as ordens discursivas dominantes.

O entrecruzamento de vozes presente no encontro entre essas mulheres negras que dividem o lugar da fala no conto também nos aproxima dos princípios teóricos de Mikhail Bakhtin (2010), para fundamentarmos essa discussão. O teórico ressalta a relação entre enunciação e interação social e apresenta uma concepção de linguagem que tem como princípio o dialogismo, o que demanda um olhar para além do estritamente linguístico. Considera, a partir da perspectiva da representação e dialogização estéticas das linguagens sociais, que a voz de uma personagem pode ser coletiva devido à natureza dialógica do discurso. Nesse sentido, apresenta a seguinte conclusão sobre o sujeito que fala no romance:

O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’. (...) O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma*. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideograma, o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato. (BAKHTIN, 2010, p. 135, grifos do autor)

Bakhtin (2010) não propõe que a análise estilística reduza-se a uma descrição de elementos verbais. Para ele, a língua é apenas uma construção ideológica de forças sociais centralizadoras e que tende a nos afastar da realidade linguística. Essa realidade é constituída por um conjunto indefinido de linguagens sociais, que não se distinguem somente como marcas léxico-gramaticais, mas como modos específicos de ver o mundo. As linguagens sociais, nesse sentido, estabelecem relações dialógicas e estão na base da ideia de discurso formulada pelo teórico. O discurso constrói-se por meio de enunciados e cada enunciado carrega outros enunciados. Isso significa dizer que, por meio do discurso, podemos nos colocar em diálogo com o “outro”, confirmando a nossa condição de sujeito, uma vez que o “eu” somente existe em oposição ao “outro”. O caráter dialógico, plurilingual e polifônico do discurso do romance ressalta a inserção da fala do “outro” no discurso do narrador. No romance, a pessoa que fala é representada na condição de imagem de linguagem e não como uma individualidade. As personagens só existem devido às palavras que podem trocar entre si, e cada uma delas é representante de uma ideologia que traz para o texto sua própria forma de julgar e compreender a realidade social.

A concepção de linguagem, tendo como princípio básico o dialogismo, recusa o eu individualizado e propõe um nós, um sujeito social que se marca por uma atividade diferenciada, que se dá no nível ideológico, no grau de consciência em relação à orientação social. É um sujeito resultante da relação conflituosa entre “eu e o outro” inserido na memória e na história. Nessa perspectiva, todo enunciado/texto existe em relação a outros enunciados, ou seja, todo discurso traz algo do discurso de outrem e ao mesmo tempo é realizado e absorvido para outros e por outros. Nesse sentido, o dialogismo passa a ser uma condição constitutiva do sentido. Como ressalta Bakhtin (1999), um enunciado, ou um discurso não pode ser compreendido se não for estudado em seu aspecto dialógico, pois

[...] o centro organizador de toda enunciação, de toda a expressão, não é interior, mas exterior, está situado no meio social que envolve o indivíduo. Toda palavra é ideológica e toda a utilização da língua está ligada à evolução ideológica, a estrutura da enunciação é uma estrutura puramente social, a enunciação como tal só se torna efetiva entre falantes. (BAKHTIN, 1999, p. 121)

A escrita do conto, nesse contexto, parece ser a enunciação de um campo social marcado por conflitos, e a elaboração do conceito de representação aproxima-se da formulação de subjetividade coletiva e política, articulando estética e ética. Significa assumir que aos excluídos

cabe falar, cabe questionar a imagem da alteridade e, além disso, definir seus próprios modos de fazê-lo.

Isaltina Campo Belo, enquanto fala à sua ouvinte, rememora atos violentos contra seu corpo, a maternidade e os conflitos gerados a partir das condições do ser mulher negra e homossexual. Teve uma filha, Walquíria, que “se fez sozinha” no corpo da mãe que somente percebeu a gravidez quando a criança estava por nascer. A criança, fruto de um estupro, cresceu sem saber quem era o pai dentre os cinco rapazes que violentaram Campo Belo com o pretexto de ensiná-la “a ser mulher”.

A personagem nega o próprio feminismo que exclui do campo de análise qualquer tipo de diferença que não se constitua na dicotomia homem/mulher e universaliza as experiências de opressão. Traz à cena, portanto, outras concepções de feminismo que não são englobadas por essa diferenciação binária ao questionar o fato de que nem todas as mulheres possuem a mesma identidade sexual. Assim, não se deve pensar exclusivamente em termos de gênero, pois as diferenças entre homens e mulheres ou entre mulheres, por exemplo, fazem com que as identidades não possam ser categorizadas por meio de diretrizes fixas. Nesse contexto, o gênero não pode mais ser concebido como uma qualidade inerente aos indivíduos, sendo reconceitualizado “[...] enquanto sistema de significação [...]”, assim como o sexo, que também é “[...] tão construído quanto o gênero, ou seja, não existe um sexo pré-discursivo que funciona como referência a partir do qual os gêneros são construídos culturalmente [...]” (LIMA, 2006, p. 100).

No final da narrativa de sua história, como forma de encerrar o conto, Campo Belo consegue ter outra percepção e se vê como mulher igual as demais, rompendo com a posição de submissão, dominação e violência na qual foi colocada.

Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas as que ali estavam. Busquei novamente o olhar daquela que seria a primeira professora da minha filha e com quem eu aprenderia também a me conhecer, a me aceitar feliz e em paz comigo mesma. (EVARISTO, 2011, p. 57)

No entanto, o que nos chama a atenção é todo o processo violento e doloroso pelo qual passou até chegar a essa compreensão. As relações de gênero presentes no conto rompem com o conformismo do sistema heterossexista proposto pela sociedade, ampliado pela homossexualidade

feminina. Nesse sentido, em uma sociedade patriarcal, em que o heterossexismo é universal e inquestionável, o homossexual fica confinado a um lugar minoritário, subalterno. Na história de Campo Belo, há a denúncia dos estereótipos que rotulam as mulheres, principalmente as negras.

A narradora dá voz a uma mulher que viveu uma vida heterossexual, mas que nunca conseguiu encontrar a felicidade até o momento em que se envolve com outra mulher. Ressalta, portanto, a dificuldade que Campo Belo enfrenta para aceitar sua identidade e se sentir aceita em um contexto social marcado pelos padrões identitários de sexualidade e gênero, em que a divisão entre os sexos é socialmente construída como natural e adquire reconhecimento e legitimação. Esse processo vivenciado pela protagonista não se dá sem conflito e tensão com a própria família.

Desde a infância a personagem luta por um reconhecimento e, sem sucesso, segue até a idade adulta com o sentimento de ser uma pessoa diferente e de ter dentro de si um menino. O sentir-se diferente, vivenciado por Campo Belo, relaciona-se à noção de desvio de uma norma estabelecida socialmente. A partir da perspectiva do “padrão” heterossexual, que conduz à associação entre a orientação sexual e o corpo biológico, meninos devem desejar meninas e vice e versa. Sendo assim, Campo Belo deveria ter nascido menino, já que deseja outras meninas. E diante da incompreensão e sentindo-se estrangeira em seu próprio corpo, vive um constante movimento de fuga. A protagonista é, de forma violenta, moldada por uma visão que associa o sexo biológico ao desejo sexual e, por isso, sente-se inadequada e fora do lugar, como explica: “Lembro-me que fui invadida por certo sentimento, que não sei explicar até hoje, uma sensação de estar fora do lugar” (EVARISTO, 2011, p. 53).

Seguindo em sua tarefa de narrar, relata uma infância sem muitas dificuldades. Apesar de ser feliz, uma única dúvida rondava a vida de Campo Belo:

Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... Estavam todos enganados, eu era menino o que mais me intrigava era o fato de minha mãe ser enfermeira e nunca ter percebido o engano que todos cometiam. (EVARISTO, 2001, p. 50)

O sentimento de ódio e de amor pela mãe a acompanha nesse processo. Ódio por ela ser enfermeira e nunca ter percebido o menino que havia dentro dela e por não poder falar disso com ninguém, pois não a compreendiam. A percepção de Campo Belo sobre si mesma se constitui a partir de uma noção dualista homem/mulher. Ao reconhecer seu corpo como um corpo feminino,

sente-se confusa por ter sentimentos que diferiam do que era esperado: “O que me confundia era o caminho diferente que os meus desejos de beijos e afagos tendiam” (EVARISTO, 2011, p. 54).

Aos seis anos de idade, uma crise de apendicite e a necessidade de ser levada ao hospital para fazer uma cirurgia em decorrência da doença fez com que a esperança da descoberta de sua verdadeira condição ressurgisse. Para ela, seria o momento revelador tão esperado, pois o médico teria de abri-la e, inevitavelmente, descobria o menino que havia dentro dela.

Apesar da dor, eu quase sorria e desejava que tal fato acontecesse. Ali estava a minha chance. O médico iria descobrir quem eu era, lá por debaixo de mim, e eu contaria para todos. Então, o menino que eu carregava e que ninguém via, poderia soltar as suas asas e voar feliz. (EVARISTO, 2011, p. 51)

Mas o esperado não ocorre. Nem o médico, nem a mãe, que era enfermeira, “descobrem” o menino que havia dentro dela. Outro fato que marcou seu processo de construção identitária, pautado pela repressão e pela incapacidade de perceber-se a partir dos modelos estabelecidos, foram os “primeiros sangramentos menstruais” de sua irmã. Mais uma vez relata sentir-se fora do lugar. As características atribuídas ao corpo pela cultura causam o sentimento de inadequação a Campo Belo, fazendo com que rejeite o próprio corpo.

Eu via e sentia o meu corpo parecer com o de minha irmã e se diferenciar do porte do meu irmão. Eu já sabia que a história do sangue mensal era nossa, isto é, de mulheres. Sabia também que só o corpo da mulher podia guardar dentro dele um bebê. Eu via o meu corpo menina muitas vezes gostava de me contemplar. O que me confundia era o caminho diferente que meus desejos de beijos e afagos tendiam. E, por isso, acabei de crescer, contida. Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos. Toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. (EVARISTO, 2011, p. 53-54)

Diante da dificuldade de compreensão, encarcerada em seu próprio corpo que lhe parecia estranho e sentindo-se inadequada, Campo Belo, com vinte e dois anos, resolve sair de casa e buscar um mundo que fosse um lugar para si: “resolvi buscar um mundo que me coubesse. Mas que me coubesse sozinha” (EVARISTO, 2011, p. 54). A fuga e a necessidade de esconder-se funcionam como uma forma de proteção, no entanto, paradoxalmente, é também uma forma de opressão.

É nesse momento de sua vida que Campo Belo conhece um rapaz. Ele a faz acreditar que entenderá as diferenças que vivia e sentia. Mas não é isso o que acontece. Ela depara-se com o estereótipo e com o preconceito de raça e gênero, como narra no fragmento:

Ele, sorrindo, dizia não acreditar e apostava que a razão de tudo deveria ser algum medo que eu trazia escondido no inconsciente. Afirmava que eu deveria gostar muito e muito de homem, apenas não sabia. Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre sexo entre um homem e uma mulher acabaria. Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. E afirmava, com veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois, afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra... (EVARISTO, 2011, p. 55)

A postura do personagem masculino, nesse trecho do conto, relaciona-se com a crença na superioridade dos homens e no dualismo homem/mulher, segundo o qual o masculino é dominante e o feminino é submisso. Sendo assim, nesse lugar, os homens executam também a função de definir o outro. Além disso, a repetição da expressão “mulher negra” como uma pessoa que deveria se sentir atraída por homens reforça o estereótipo das mulheres negras vistas como símbolos sexuais e a crença na heterossexualidade como natural.

Com a ajuda de mais quatro amigos, o rapaz estupra Campo Belo. A relação de dominação, nesse momento da narrativa, inscreve-se a partir da violência sexual. Além disso, o estupro acontece em meio a essa busca da personagem pela identidade e seu sentimento de não pertencimento: “Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo. Diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher. [...] Sentia-me o símbolo da insignificância. Quem eu era? Quem era eu?” (EVARISTO, 2011, p. 56). A intenção não era somente de fazê-la “mulher”, como tentaram justificar, ou de posse sexual e de dominação, mas também era de violentá-la moralmente, por ela ser mulher, negra e por ter rejeitado um homem. O questionamento da protagonista, no final da citação, reforça sua busca conflituosa e dolorosa pela construção de sua identidade marcada pela dificuldade de perceber-se a partir dos modelos estabelecidos e também a partir de identidades outras.

Ao levar a filha à escola, pela primeira vez Campo Belo entende que pode se apaixonar por alguém e que esse alguém pode ser uma mulher. Entende, principalmente, que nem por isso deixaria de ser mulher como nos explica no fragmento a seguir:

Não havia um menino em mim, não havia nenhum homem dentro de mim. [...] Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estava. (EVARISTO, 2011, p. 57)

Campo Belo modifica, ao longo da narrativa, sua noção de identidade. Passa da rejeição do seu corpo, do sentimento cruel de não pertencimento, de reconhecer-se como estranha por não se

enquadrar nos “padrões” sociais, à compreensão da não relação do corpo biológico ao desejo sexual. Assume seu relacionamento com outra mulher, reconfigurando sua identidade sexual e familiar. Ao fazer isso, desestabiliza a noção do que é natural, certo e moral e rompe com o paradigma heterossexual, constituindo outra visão de mundo. A partir da contestação de parâmetros patriarcais e sexistas e da recusa da heterossexualidade imposta por meio da violência, a personagem tornar inteligíveis outras identidades de mulher. Provoca, por assim dizer, um deslocamento da geopolítica do conhecimento, uma vez que coloca a crítica da subalternização a partir da perspectiva dos conhecimentos invisibilizados, ou seja, traduz-se como forma de reconhecimento de conhecimentos “outros” que emergem de formas de ser, de pensar e de conhecer diferentes das hegemônicas. É uma maneira de pensar e uma voz que pretende falar sem a presença do “outro”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica, v. 4, p.103-116. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

LIMA, Ana Cecília A. Estudos de gênero: do ser ao (des)fazer. In CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 94-104.

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 18 nov. 2016]

**GNOSEOLOGIAS DO SUL:
PODER-SABER-SER EM *PONCIÁ VICÊNCIO***

Maiane Pires Tigre*
Inara de Oliveira Rodrigues**

RESUMO: Apresenta-se o conceito de gnoseologias do Sul enquanto conjunto variado e difuso de conhecimentos alternativos na ordem do saber e que se constitui como resistência dos saberes/poderes subalternizados em relação aos saberes/poderes hegemônicos eurocêntricos. No âmbito mais alargado das abordagens ligadas às representações culturais, o conceito é aqui problematizado a partir da análise do romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, refletindo-se sobre os processos de fratura identitária e resistência presentes nas trajetórias das personagens, que afirmam positivamente certo imaginário afrodescendente, denunciando as mazelas sociais advindas dos violentos processos de colonização e de escravidão vividos no país. No âmbito dos Estudos Culturais e em articulação com perspectivas críticas dos Estudos Pós-coloniais, pode-se reconhecer que esses saberes subalternos são colocados “fora do jogo” social, destituídos de lócus de importância e, portanto, invisibilizados socialmente. O percurso analítico aqui desenvolvido sobre o referido romance de Evaristo, permite o desvelamento de uma geocrítica às epistemologias ideologizantes do poder colonizador, possibilitando discussões direcionadas à potencialidade das gnoseologias do Sul no espaço da produção literária afro-brasileira.

Palavras-chave: Literatura afrobrasileira. Epistemologias do Sul. Gnose africana. Resistência.

ABSTRACT: It presents the concept of gnoseologias of the South while varied and diffuse set of alternative knowledge in order to know and that is strength of knowledge/subalternizeds powers in relation to knowledge/hegemonic powers eurocentric. In the broader framework of cultural representations related approaches, the concept here is problematic from the analysis of the novel *Ponciá Vicêncio* (2003), Conceição Evaristo, reflecting on the processes of identity and fracture resistance present in the trajectories of the the characters, who claim positively right descendant, denouncing imaginary social ills arising from the violent processes of colonization and slavery lived in the country. In the context of cultural studies and in conjunction with critical perspectives of post-colonial studies, one can recognize that these knowledges underlings are placed "out of Commission", without locus of social importance and, therefore, rendered invisible. The analytical path here developed this novel of Evaristo, allows the unveiling of a geocritic to ideologizing power epistemologies colonizer, enabling discussions directed the potential of South gnoseologias in the space of the Afro-brazilian literacy production.

Keywords: Afro-brazilian literature. Epistemologies of the South. African Gnosis. Resistance.

* Mestra em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/Ilhéus-BA), membro do Grupo de Pesquisa *Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas (CNPq/UESC)*. E-mail: maiane.tigre@hotmail.com

** Professora da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/Ilhéus-BA). Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, coordenadora do Grupo de Pesquisa *Literatura, História e Cultura: Encruzilhadas Epistemológicas (CNPq/UESC)*. E-mail: inarabr@uol.com.br

1 Gnoseologias do Sul: resistência às fronteiras da exclusão

O momento atual é propício a discussões em torno do pós-colonial, primordialmente quando se pensa na necessidade de resistência às forças colonizadoras, considerando as implicações sociais, históricas, políticas e culturais impostas às nações colonizadas. A respeito dos estudos pós-coloniais, Santos (2004, p. 8) assinala “que dão primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul na explicação ou na compreensão do mundo contemporâneo”.

Para Stuart Hall (2003, p. 56), o pós-colonial “marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. [...] No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e colonizadas”. Assim, as produções culturais da pós-colonialidade difundem a chamada descolonização teórica, epistemológica, cultural dos povos do Sul, com pretensão de reformular a história contada com os olhos do Ocidente. Cabe, entretanto, dosar criticamente a opinião sobre o pós-colonial, pois também se refere ao conjunto de práticas culturais de “estilo ocidental, e formação ocidental, que intermedeia, na periferia, o comércio de bens culturais do capitalismo mundial” (APPIAH, 1997, p. 208), dada a sua “genealogia eurocêntrica” (MATA 2014, p. 27). Nesse sentido, Mata (2014, p. 31) classifica-a como “instrumento de análise da hegemonia e desvelamento da colonialidade do saber segundo uma estratégia de resistência a sistemas de conformação à tendência hierarquizante da diferença”, diferença que se instaura também no plano das identidades, afinal, fica implícita uma espécie de colonialidade do ser. Dessa forma, a autora ressalta a importância de explicitar os meandros ideológicos envolvidos na pós-colonialidade, cujos “modelos são marcadamente eurocêntricos” (MATA, 2014, p. 32).

Mendonça (1995, p. 38), por sua vez, destaca o fato “de esta teoria estar consciente dos seus próprios limites e dos riscos que corre de vir a ser cúmplice da imaginação colonial”. Assim, se, por um lado, o pós-colonial desloca-se da margem em direção ao centro, sendo cooptado, muitas vezes, pelo poder/saber eurocêntrico, por outro, volta-se contra o centro em uma “atitude de redenção” para com as racionalidades contra-hegemônicas.

De todo modo, conforme Santos (2006), a perspectiva pós-colonial confere certa visibilidade às vítimas do colonialismo quando, entre outros aspectos, questiona os gestos de exclusão cultural e social advindos do estatuto colonial e atualizados nas estruturas de poder

eurocênticas. Ao mesmo tempo, porém, integra-se nos espaços geoculturais produtores e reprodutores de relações de poder e dominação, percorrendo os mesmos trilhos da crítica à subalternidade e da marginalização.

Outra proposição relacionada às consequências da colonização no mundo, diz respeito ao estatuto do Decolonial, expressão do filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado Torres (2006), também designada como giro decolonial, utilizada para descrever a substituição do colonialismo moderno para colonialidade global. Essa transição implica uma revisão das relações centro-periferia, bem como dos novos modelos de dominação implantados com o fim dos Estados coloniais, contestando o mito do estatuto pós-colonial e da efetiva descolonização epistemológica desses Estados (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007, p. 13).

Ressalte-se que o encerramento da Guerra Fria, paralelamente ao encerramento do colonialismo moderno, marca o início da colonialidade global, seguindo-se os últimos autores mencionados. Dessa forma, as antigas amarras do sistema colonial deram lugar a novas configurações do imperialismo em escala mundial. Nota-se, então, que o “capitalismo global contemporâneo ressignifica, em um formato pós-moderno, as exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais, étnicas e de gênero/sexualidade implantadas pela modernidade” (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007, p. 14 – tradução nossa). Ratificadas por um sistema-mundo global, tais exclusões revelam os lugares cativos dos novos colonizados em face desse recente processo de colonialidade.

Mignolo (2007) sintetiza o giro decolonial, na esteira do pensamento decolonial, o qual diz respeito ao processo de desprendimento e abertura ao pensamento, sinalizando para outras possibilidades de construção/visão/concepção. Nessa perspectiva, afirma que:

O giro decolonial é a abertura e a liberdade do pensamento e de formas de outras-vidas (economias-outras, teorias políticas-outras), a limpeza da colonialidade do ser e do saber; o desprendimento da retórica da modernidade e de seu imaginário imperial articulada a retórica da democracia. O pensamento decolonial tem com razão de ser e objetivo a decolonialidade do poder (quer dizer, da matriz colonial do poder). (MIGNOLO, 2007, p. 30)

Quijano (1992) assinala a necessidade da efetiva destruição da colonialidade do poder, sem a qual será impossível se falar em descolonização epistemológica ou decolonialidade do poder. Assim, para o autor “como alternativa, por consequência, é clara a destruição da colonialidade do poder mundial”, a ser feita da seguinte maneira:

Em primeiro lugar [é necessário] a descolonização epistemológica, para dar passo largo a nova comunicação intercultural, a um intercâmbio de experiências e de significações, como a base de outra racionalidade que possa pretender, com legitimidade, a alguma universalidade. Pois nada menos racional, finalmente, que a pretensão de que a específica cosmovisão de uma etnia particular seja imposta como a racionalidade universal, ainda que tal etnia se chame Europa Ocidental. Porque isso, na verdade, é para incorrer em um provincianismo ao título de universal. (QUIJANO, 1992, p. 447)

Sob a perspectiva do decolonial subjaz a concepção de globalização hegemônica, e ganham relevo crítico as imagens ocidentais míticas construídas, por exemplo, sobre a África e os africanos, que promovem a destituição da experiência africana, pois subjaz “um desejo interessado em manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como Sujeito” (SPIVAK, 2010, p. 11). Nessa perspectiva, quando se investigam as causas originárias dessas construções, chega-se à inevitável conclusão de que há uma dependência epistemológica silenciosa em relação aos países ocidentais. Nessa ordem, evidencia-se que “tanto intérpretes ocidentais quanto analistas africanos têm vindo a usar categorias de análise e sistemas conceituais que dependem de uma ordem epistemológica ocidental” (MUDIMBE, 2013, p. 10). Ocorre, assim, um descarte “natural” do sistema de pensamento tradicional africano em favor da episteme ocidental, portanto, mais uma vez, o negro, a sua filosofia e o seu pensamento são lançados no limbo. Parece confirmar-se o que o Ocidente preconiza: a inexistência de uma racionalidade africana e o aparente “hiato epistemológico” na história das sociedades do continente, de acordo com os filósofos africanos (MUDIMBE, 2013, p. 11).

No que respeita à legitimidade e autonomia para explicação das teorias, métodos e pensamento africanos, Mudimbe (2013) defende o enquadramento teórico da expressão *gnose*, traduzido do grego antigo *gnosko* como “saber”, que permite entender a alteridade africana, abrangendo modos de saber ser, saber fazer e saber conhecer segundo diferentes perspectivas filosóficas do continente. O conhecimento da e sobre a África é reinterpretado por um sentido específico, orientado para uma gnose africana, compreendida aqui, seguindo-se Mudimbe (2013), como um sistema de pensamento empírico, profundo, esotérico, da ordem do saber, desenvolvido no espaço africano. Desse modo, segundo o autor, em certa medida, por um lado, é possível falar na existência de um conhecimento africano, dadas as suas características intrínsecas, por outro, assumindo um distanciamento, a subjetividade epistemológica africana é envolvida e absorvida por incontáveis conhecimentos científicos de natureza ocidental. Assim, para esse autor importa a escansão do que, de fato, é proveniente de África ou que foi produzido, imaginado acerca dela, incidindo diretamente sobre questões filosóficas criadas pela episteme do Ocidente. No campo

intelectual, já se constatarem diversas críticas, por parte de autores africanos e euro-americanos contemporâneos, à episteme ocidental sobre a visão acerca da África:

A crítica autenticamente africana à Antropologia tradicional aparece cronologicamente desde 1937, no livro de Jomo Kenyat-ta, *Facing Mount Kenya*. Neste trabalho antropológico sobre a África, escrito por um africano, o autor tenta uma apresentação completa da sociedade kikuyu de Quênia, do seu sistema econômico, cultural e político [...]. Tímida no início, a contestação africana contra o saber ocidental da África se tornará cada vez mais nítida e severa. (MUNANGA, 1983 p. 125)

Seria necessário acrescentar, ao referir-se à proposta de tradução da gnose africana, a possibilidade de escavar as origens contextuais epistemológicas, subjacentes às sócio-históricas/filosóficas da produção do saber em África, provocando uma ruptura arqueológica com a epistemologia ocidental. No entanto, a questão que se coloca para Hountondji (2009, p. 121) é: “quão africanos são os chamados estudos africanos? Por exemplo, por história africana entende-se normalmente o discurso histórico sobre África, e não necessariamente um discurso histórico proveniente de África ou produzido por africanos”, ou seja, em que medida esses estudos, de fato, são representativos da África, apesar da maioria dos estudiosos tê-la como objeto. Para esse autor, quando se fala em estudos africanos, a referência não pode ser feita a apenas uma disciplina, mas a um leque variável de disciplinas envolvendo a África, entre as quais se incluem: antropologia e sociologia africanas, história africana, política africana, filosofia africana, linguística africana, entre outros.

A chamada gnose africana interessa-se mais em revelar a experiência africana, de modo geral, do que em trabalhar com concepções pertencentes ao âmbito da história e da antropologia africanas, fazendo emergir discursos de alteridade que questionam a condição do ser humano na África, desconstruindo as “imagens ocidentais de África” e dos africanos (MUDIMBE, 2013, p. 10). Por seu turno, Mbembe (2013, p. 35) defende a “desconstrução do absoluto ocidental”, propondo a efetiva emancipação dos princípios africanos, em paralelo à reconstrução da memória africana em sua totalidade, contrapondo-se às injunções castradoras do imaginário mítico africano e legitimadoras da verdade absoluta do Ocidente.

Santos (2009) desenvolve estudos relativos às categorias cognitivas de alteridade pertencentes aos grupos sociais subalternos, nomeadas como Epistemologias do Sul, questionadoras da norma colonial, capitalista e patriarcal, rompendo com o paradigma hegemônico consolidado pelas Epistemologias do Norte. O capitalismo global interferiu em todos os âmbitos,

da cultura à religião, disseminando ideologias contíguas ao contexto de acumulação do capital, portanto, produtoras de epistemologias que justificassem o seu compromisso com um Norte global, vinculadas a um contexto de dominação e exploração sem limites, instaurando um Norte suprageográfico. Esse Norte global, esse todo hegemônico de práticas cognitivas, detém o controle dos poderes e saberes em uma relação verticalizada com o Sul, e denuncia, a contrapelo da história, a equação desigual de saber-poder para os povos e nações colonizados.

Para Santos (2009, p. 13), “As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos”, designado como ecologias de saberes. Além disso, investe na definição suprageográfica do Sul, concebido metaforicamente por analogia às vítimas do colonialismo europeu, aos países da África, América Latina e Ásia. Representado pelos trabalhadores, mulheres, indígenas, afrodescendentes, sobre o Sul global importa entender que: “Não se trata de um sul geográfico, porque a Nova Zelândia e a Austrália estão excluídas dele, mas de um sul metafórico do sofrimento humano sistêmico” (SANTOS, 2009, p. 13). Sob esse ângulo, a Nova Zelândia e a Austrália estão incluídas em um Norte eurocêntrico, hegemônico, todavia, não se pode ignorar a existência de um Sul dentro desse conjunto. Paralelamente, avalia-se que nos países inseridos no chamado Sul também existem elites políticas, culturais, que compartilham das epistemologias do Norte. Em síntese, apesar da enorme diversidade epistemológica, o mundo dominado pelo capitalismo global é, na mesma medida, dominado por epistemologias do Norte global, compreendido pela Europa e alguns países da América do Norte, reproduzidas pela dominação colonial, exercida contra o Sul metafórico.

Como consequência disso, Santos (2009) chama a atenção, em seus estudos, para a dominação epistemológica de natureza ocidental, que corrobora, *a priori*, a dominação colonial exercida sobre as nações colonizadas. Essa dominação produz, segundo o sociólogo português, um pensamento abissal, entendido como categoria da modernidade ocidental que pressupõe um *corpus* fundamentado em diferenças visíveis e invisíveis, de sorte que as invisíveis realizam um corte profundo no social, dividindo o universo em duas partes distintas, os do lado de cá (europeu, no caso de Santos) e os do outro lado de lá da linha. Saliente-se que, de fato, são perceptíveis um sem número de pessoas e países invisíveis: operários, trabalhadores rurais, os países da África, habitantes ilegítimos para o resto do mundo, transformados em inexistentes, invisibilizados histórica, social, cultural e politicamente por um monopólio epistemológico do Norte Global (SANTOS, 2009, p. 23-24).

Por essa razão, Santos (2009) defende uma proposta epistemológica para além das fronteiras do pensamento abissal, suspendendo os limites reguladores do “estar no mundo”. Desse modo, questiona o fato de os conhecimentos do outro lado da linha, designados como os “conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas” (SANTOS, 2009, p. 25), não serem considerados conhecimentos, já que são incognoscíveis, incoerentes e empíricos, por estarem desvinculados dos critérios de verdade científica definidos pelos que estão deste lado da linha (perspectiva eurocêntrica).

Nessas circunstâncias, a atitude de “desfamiliarizar a tradição canônica das monoculturas do saber sem parar aí”, (SANTOS, 2009, p. 54), surge como alternativa contestatória à única familiaridade possível, ou seja, de apenas um saber legítimo, sendo abolido em prol da reconstituição de outras culturas do saber destruídas pela tradição. A ecologia de saberes constitui-se, desse modo, fundamentalmente, como uma contra-epistemologia, que opera na contramão das epistemologias modernas, reconhecendo os conhecimentos “não científicos e não ocidentais” (SANTOS, 2009, p. 47). Com isso, demarca-se o avanço das linhas invisíveis em direção a um pensamento pós-abissal ao remover as fronteiras antes fixas, para dar lugar a fusões e intercâmbios interculturais que confundem a singularidade do que é abissal, originando cruzamentos de “saberes e ignorâncias” (SANTOS, 2009, p. 34).

Considerando-se as reflexões teórico-críticas até aqui apresentadas, propõe-se, neste trabalho, a introdução de um novo conceito direcionado a avançar o debate: o de **gnoseologia do Sul**. Isso porque se compreende que epistemologia tem a ver com conhecimento científico, contrastando com gnose, o qual se refere à teoria da produção do conhecimento seja africano, ou proveniente de outra esfera geopolítica, desvinculado do âmbito da ciência, em substituição ao termo epistemologia, derivado de episteme, pertencente à esfera do conhecimento científico; nesta equação, episteme é igual à epistemologia que, por sua vez, coaduna com o conhecimento do Norte Global, em oposição ao saber do Sul metafórico.

O conceito de epistemologia tomado de Lalande (1996) abrange a noção de filosofia da ciência, baseia-se nas prerrogativas do saber científico que distingue o verdadeiro e o falso, além de separar o factível do inexequível, cujos resultados, pressupõem-se, sejam passíveis de comprovações. Por conseguinte, desqualificam ou invalidam os conteúdos empíricos, da ordem do saber, conhecimentos elaborados por alteridades do Sul. Desse modo, gnoseologia, classificada usualmente como um ramo da filosofia, designa o estudo do conhecimento nas suas condições

políticas, culturais e sociais, ou seja, materiais. De maneira sintética, o *Dicionário básico de Filosofia* (2001) assim se reporta ao conceito:

Gnoseología (do gr. *gnosis*: conhecimento, e *logos*: teoria, ciência): Teoria do conhecimento que tem por objetivo buscar a origem, a natureza, o valor e os limites da faculdade de conhecer. Por vezes o termo ‘gnoseología’ é tomado como sinônimo de epistemologia, embora seja mais amplo, pois abrange todo tipo de conhecimento, estudando o conhecimento em sentido mais genérico. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 86)

Embora o Ocidente pretenda unir os vocábulo epistemologia e gnoseologia, afirmando a possível relação simétrica ou sinonímica de ambas, visando ideologicamente legitimar a episteme e anular a força da gnose, reside aí uma diferença abissal (tomando-se por base as proposições de Santos, já referido). Essa diferença é desvelada pela própria gnose que, potencialmente, volta-se à práxis, à atitude de entender os processos políticos e sociológicos de produção/recepção do conhecimento, o que sublinha o seu polimorfismo investigativo, escapando da lógica epistemológica ocidental e desenvolvendo uma crítica efetiva à pesquisa de cunho exclusivamente científico. Nesse ínterim, a gnoseologia, teoria do conhecimento preocupada em entender a gênese, os fluxos e movimentos do próprio ato de conhecer, de produzir saber, também desestrutura e desconstrói progressivamente o sólido edifício da epistemologia ocidental e patriarcal, já que a epistemologia está inserida no campo da gnoseologia.

Entende-se, portanto, que: a) por meio da valorização das gnoseologias do Sul, mais diretamente denuncia-se um padrão mundial responsável pela colonialidade do poder e do saber, inserido em um quadro de classificação racial/étnica dos povos do mundo; b) a colonialidade “[...] opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal” (QUIJANO, 2009, p. 73), razão pela qual o seu domínio parece se manter irrestrito; c) nesses planos, encontra-se a potencialidade da literatura afro-brasileira – especialmente em sua expressão anticolonial e anticapitalista – de demonstrar o assujeitamento de pessoas e cartografias a espaços subalternos, em virtude das forças hegemônicas vigentes no cenário do capitalismo global. A opção por uma literatura afinada aos interesses da população afro-brasileira demanda certa forma particular de representação literária, constituída nas fronteiras da exclusão. Nesse sentido, pode-se considerar exemplar o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, no qual (re)afirmam-se gnoseologias do Sul, conforme leitura que se desenvolverá a seguir.

2. Poder/Saber/Ser em *Ponciá Vicêncio*

A análise de *Ponciá Vicêncio* (2003), romance de Conceição Evaristo, permite o desenvolvimento de uma geocrítica às epistemologias ideologizantes do poder colonizador, possibilitando, desse modo, discussões direcionadas à potencialidade das gnoseologias do Sul no espaço da produção literária afro-brasileira. Por esse viés, dentre essas outras questões levantadas pela obra literária em foco, com base em Quijano (2009), pode-se destacar três instâncias: raça, gênero e trabalho, no que concerne à classificação social. Esse autor chama a atenção, de modo particular, para a “racialização das relações de poder”, baseando-se na ideia de raça branca e da raça de cor, para referir-se especialmente aos negros; explica, pois, que os afrodescendentes estão presos a uma rede de exploração, instaurada por uma lógica capitalista que impossibilita a mobilidade e bloqueia qualquer atitude para furar a própria barreira da exclusão (QUIJANO, 2009, p. 107). Vale mencionar, portanto, os incontáveis fatos de insucesso apresentados na narrativa envolvendo negros na cidade, visto que a maioria deles tiveram histórias de fracassos:

Outros e outros casos de conhecidos que saíam do povoado a caminho da cidade e eram roubados na estação de chegada. Perdiam o pouco que tinham e ali mesmo viraram mendigos. Outros não conseguiam trabalho ou ganhavam pouquíssimo e não tinham como viver. A vida se tornava pior do que na roça. Ela sabia de muitos casos tristes, em que tudo havia dado errado. Procurou se lembrar de algum que tivesse tido um final feliz. Não lembrou. [...] Não tinha importância. O caso dela, quando voltasse para buscar os seus, haveria de ser uma história de final feliz. (EVARISTO, 2003, p. 36)

Já no fragmento subsequente, a decisão desesperada de Ponciá de ir para a cidade representa uma fuga das formas de exclusão sofrida e uma possibilidade de superá-las, nesse sentido, Ponciá esquiva-se de repetir a história dos seus, por essa razão, tenta inaugurar uma história diferente da vivida por seus familiares:

A mãe de Ponciá olhou meio incrédula para a moça ao ouvir a filha falar da decisão de partir. Por que uma ida tão repentina, como um gesto de quase fuga? Ponciá não conseguiu explicar que sua urgência nascia do medo de não conseguir partir. Do medo de recuar, do desespero por não querer ficar ali repetindo a história dos seus. (EVARISTO, 2003, p.38)

A exclusão manifesta-se no decurso da narrativa em momentos cruciais, por exemplo, quando Ponciá chega à cidade e observa as imagens de santos abrigadas no conforto descomunal da igreja, enquanto ela dormia ao relento: “aos poucos foram chegando [...] mendigos, crianças, mulheres e homens. Vinham alegres, risonhos, apesar do desconforto e do frio. Ponciá descobriu alguns já

deitados, agasalhados em jornais e sentiu um calafrio. Lembrou-se dos santos que estavam lá dentro”. (EVARISTO, 2003, p. 39).

As lembranças das memórias do pai, do avô Vicêncio, da mãe Maria Vicêncio e do irmão Luandi, absorvem grande parte do seu tempo, consumindo a sua existência. Ponciá sente-se presa a essas lembranças, que sempre enfatizam sua condição de negra, pobre e neta de escravos e a oportunidade de se evadir deste estado para um outro bem melhor. No exaustivo e repetitivo exercício de descobrir-se, diversas vezes, Ponciá ausenta-se de si mesma e, tal como Vô Vicêncio, enlouquece, porquanto o que lhes resta são identidades cheias de solidão e vazios que transformam as suas histórias em fragmentos da história dos seus: de um passado colonial marcado pela exploração/dominação/escravidão. Herdeira da experiência traumática intergeracional da escravidão vivida por Vô Vicêncio e o pai, sua identidade passa a ser constituída por uma multiplicidade de sujeitos do seu passado, recuperados reiteradas vezes em seu presente pela lembrança:

Escutou na cozinha os passos dos seus. Sentiu o cheiro de café fresco e de broa de fubá, feitos pela mãe. Escutou o barulho do irmão se levantando várias vezes, à noite, e urinando lá fora, perto do galinheiro. Escutou as toadas que o pai cantava. Escutou os galos cantando na madrugada, no galinheiro vazio. Escutou, e o que mais escutou, e o que profundamente escutou foram os choros-risos do homem-barro que ela havia feito um dia. (EVARISTO, 2003, p. 57)

No tocante à relação identidade e memória, acredita-se que a identidade tem o seu lastro na reconstituição do passado, e paralelamente a isso, a memória constrói a identidade. Essa intersecção resultou na formação de uma identidade fraturada em Ponciá: o presente escapa de suas mãos para instalar-se fixamente no passado.

No caso de Luandi, em um contexto no qual o importante para o negro é, de alguma forma, estar investido do poder /saber/ ser (QUIJANO, 2009) branco, o irmão de Ponciá anseia pelo dia em que se tornará soldado. Para tanto, primeiro deve se desapropriar do seu saber e adquirir o conhecimento eurocentrado. O Soldado Nestor representa o paradigma epistêmico do Norte e cumpre o seu papel de incentivador de Luandi, afirmando que se o outro quisesse mesmo ser soldado ele teria de estudar: “se ele estudasse muito, poderia ser soldado um dia. Poderia ser mais, muito mais.” (EVARISTO, 2003, p. 71). Os esforços de Luandi em ser soldado traduzem a tentativa de se desvencilhar do universo do negro para ser um branco ou, pelo menos, um quase-branco:

Para Luandi, na medida em que o seu maior desejo se estava realizando, os dias futuros seriam de um tempo bem-vindo, queria ele acreditar, apesar da dor [...]. Agora ele era um soldado. Tinha o poder de mandar. Tudo seria mais fácil, até para procurar a irmã. Fardado, com a roupa do poder, entraria em qualquer lugar, seria respeitado por todos. E quem soubesse de sua irmã, haveria de falar! Ah! haveria de falar! E entregue aos seus pensamentos, no labor de seus futuros mandos, antegozando o prazer que sentiria por ter suas ordens ouvidas e cumpridas, Luandi correu os olhos pelo espaço de exercício de seu poder (EVARISTO, 2003, p. 125-126)

Explicita-se, nessa passagem, o desejo da personagem em ocupar a posição superior do branco, de vestir-se da roupa do poder para estar autorizado a exercer os mandos e desmandos a que foi submetido. Por conseguinte, deseja investir-se do poder social e de polícia exercido nos chamados “nichos do poder” (ABDALA JUNIOR., 2007, p. 15).

Já em outra perspectiva encontra-se Nêgua Kainda, portadora por excelência da sabedoria africana, poder-se-ia dizer também de uma espécie de gnose afro-brasileira, pois o saber africano/afro-brasileiro é nela personificado, especialmente explicitado na cena em que realiza prognósticos sobre o destino de Maria Vicêncio:

Nêgua Kainda fez, então, um leve e vagaroso movimento com a mão, pedindo a Maria Vicêncio que se abaixasse. Ela obedeceu ao pedido. A velha abriu os olhos buscando os de Maria e, mais uma vez, viu e previu a vida dela. A voz, diluindo no tempo, soava quase como um sonho um sussurro, mas Maria Vicêncio ainda pode decifrar o que a velha Nêgua Kainda estava dizendo. Ela dizia que o tempo já permitia e abria os caminhos para que a mãe fosse encontrar os seus filhos [...] o mundo inteiro pareceu se quedar. Nêgua Kainda adormecera. Um sol quente batia em sua pele negra enrugada pelas dobras dos séculos. Em silêncio, ela adentrava num sono tão profundo do qual só acordaria quando tivesse ultrapassado os limites de um outro tempo, de um outro espaço e se presentificasse ainda mais velha e mais sábia, em um outro lugar qualquer. (EVARISTO, 2003, p. 117-118)

Nêgua Kainda traz à tona a preterida sabedoria africana, subtraída de grande parte dos afrobrasileiros desde o início da colonização até os dias atuais. Dá-se relevo ao saber mítico e místico, desenvolvido no âmbito cultural específico da África e divulgado por seus representantes no Brasil. O presságio da personagem acerca do futuro de Maria Vicêncio e a autoridade que possuía sobre a vida dessa, revela o poder da sabedoria africana de até mesmo interferir na ordem natural das coisas, das histórias e nas vidas dos africanos.

A trajetória de Ponciá, entretanto, estava condicionada às amarras da exclusão, o que levou à insanidade mental. Na discussão desenvolvida por Cuti (2010, p. 65) resultante de análises sobre a trajetória do negro nos romances brasileiros, de modo geral, o narrador é um sujeito étnico

“brancocêntrico” e a representação do negro se dá pela via do “desajustamento psíquico e moral”. A flagrante loucura de Ponciá denota a dificuldade de lidar com as fraturas presentes na sua formação identitária. Na cena a seguir descrita, a protagonista encontra o seu irmão Luandi em plena estação, todavia, a insanidade havia roubado a sua compreensão da realidade:

O nome Ponciá Vicêncio ecoou na estação como um apito do trem e ela nem prestou atenção alguma ao chamado. Andava, chorava e ria, dizendo que queria voltar ao rio. Luandi acercou-se carinhoso da irmã, dizendo-lhe que sabia o caminho do rio e que haveria de levá-la. Ponciá levantou os olhos para ele, mas não se podia dizer se ela o havia reconhecido ou não. Abriu, porém, a trouxa, tirou o homem-barro e perguntou ao irmão se ele se lembrava de Vô Vicêncio. Ele, que até então, à custa de muito esforço, tinha o pranto preso, abraçou chorando a irmã. (EVARISTO, 2003, p. 126)

Esse andar em círculos que Ponciá protagoniza, embora aparentemente esteja relacionado à concepção de fragilidade e impotência diante da exclusão ou traduza um movimento cíclico de repetição da vida esperada para os negros, também pode consistir em uma atitude de resistência e contestação da história de sofrimento dos afrodescendentes que, apesar das idas e voltas, perpetua-se no presente. O que Ponciá não deseja é repetir a história dos seus iguais, pois sente-se desajustada ao mundo urbano e se não bastasse, de maioria branca, colocando-a mais uma vez na posição de empregada-escrava, sob pena de viver na miséria, senão em um isolamento social irremovível.

Pode-se, assim, reconhecer o pleno sentido de identidades fraturadas para o caso da trajetória de Ponciá: em primeiro lugar, o processo de constituir-se implica em reconstituição do passado familiar, social e da escravidão; em segundo lugar, nela estão presentes múltiplas plataformas identitárias, dadas as diversas fronteiras da exclusão social, de gênero, classe, etnia:

Maria Vicêncio, agora de olhos abertos, contemplava a filha. A menina continuava bela; no rosto sofrido, feições de mulher. Por alguns momentos outras faces, não só a de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todas, mesmo aquelas que chegavam de um outro tempo-espço. Lá estava a sua menina única e múltipla. (EVARISTO, 2003, p. 129)

Luandi, ao se deparar com a loucura de sua irmã, reflete sobre a difícil trajetória e luta dos negros em prol da liberdade. De forma consequente, a personagem altera significativamente a sua cosmovisão étnica, social e política da sociedade demarcada pela colonialidade. A partir da releitura crítica da vida de sua irmã, Ponciá, torna-se capaz de compreender a sua condição de subalterno e oprimido no contexto do capitalismo e, por essa razão, abre mão da roupa do mando e repensa o seu estar negro no mundo branco como algo agora sem sentido para ele:

E ele que queria tornar-se soldado, mandar, bater, prender, e repente descobria de que nada valia a realização de seus desejos, se fossem aqueles os sentidos de sua ação, de sua vida. Soldado Nestor era tão fraco e tão sem mando como ele. Apenas cumpria ordens, mesmo quando mandava, mesmo quando prendia. Foi preciso que a herança de Vô Vicêncio se realizasse, se cumprisse na irmã para que ele entendesse tudo. Ele, que levava tanto tempo desejando a condição de ser soldado, em poucos minutos escolhia desfazer-se dela. (EVARISTO, 2003, p. 130)

Ademais, pode-se perceber o desprendimento e abertura revelados nas descobertas feitas por Luandi: primeiro quando começa a compreender que “ser soldado” na verdade não lhe conferia sentido para a vida: “[...] compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas” (EVARISTO, 2003, p. 131). Adiante, destaca-se outra das descobertas feitas por Luandi:

Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. (EVARISTO, 2003, p. 131).

Percebe-se a valorização do que se pode compreender como gnoseologia do Sul: o irmão de Ponciá passa a reconhecer outros saberes, outras inscrições identitárias para além das posições subalternas a que foi relegado, bem como toda sua família e comunidade. Acrescente-se ainda que Luandi passa a compreender a força da memória de seu povo: “A irmã tinha os traços e os modos de Vô Vicêncio [...] herdeira de uma história tão sofrida, porque enquanto o sofrimento estivesse vivo na memória de todos, quem sabe não procurariam, nem que fosse pela força do desejo, a criação de um outro destino” (EVARISTO, 2003, p. 131).

Como processo de resistência e luta contra a exclusão, destaca-se, no conjunto desse romance de Evaristo, a noção de que os conhecimentos produzidos e transmitidos pelos afrodescendentes são subalternizados. Como consequência, esses saberes são colocados “fora do jogo” social, destituídos de lócus de importância e, portanto, invisibilizados socialmente. Denunciar o apagamento das gnoseologias do Sul e imprimir sentidos de esperança em meio a tantas fraturas sociais e culturais parecem ser objetivos que, literariamente, a obra de Conceição Evaristo alcança com pleno êxito.

REFERÊNCIAS

- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política**: Literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, Conhecimentos de Africanos: duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. 3. ed revista e ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. Disponível em:<http://dutracarlito.com/dicionario_de_filosofia_japiassu.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2016.
- LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Revista Civitas**, v. 14, n. 1, p. 2742, jan.abr, 2014. Disponível em:<http://revis_taseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/16185>. Acesso em: 22 maio 2016.
- MBEMBE, Achille. **África Insubmissa**: Cristianismo, poder e Estado na sociedade pós-colonial. Angola: Edições Pedagogo, 2013.
- MENDONÇA, Fátima. A literatura moçambicana em questão. **Revista Discursos**, n. 9, p.37-51, 1995.
- MIGNOLO, Walter D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura: Un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MUDIMBE, Valenten Yves. **A invenção de África: Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento.** Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

MUNANGA, Kabengele. Antropologia Africana: mito ou realidade? **Revista de Antropologia**, n° 26, p.151-160, 1983. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/111048/109390>>. Acesso em: 29 maio 2016.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad/racionalidad.** En Heraclio Bonilla (comp.). Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas. Quito: Libri Mundi, Tercer Mundo, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial: e para além de um outro. **Revista Centro de estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra**, Coimbra, s/n, p.01-45, 2004.

_____. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política.** 3. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. **Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.** In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Almedina, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016].

**O BRADO DE OXUM:
POSSIBILIDADES E CONTRADIÇÕES PARA A INSCRIÇÃO POLÍTICA DA
ESCRITA DE CONCEIÇÃO EVARISTO**

Rafaela Kelsen Dias*

RESUMO: Em *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak irá afirmar a impossibilidade de fala àqueles a quem é negado o mínimo acesso aos domínios do imperialismo cultural. No eco deixado pelos postulados de Spivak, vê-se configurada uma posição intrincada para a análise da escrita de Conceição Evaristo. Sendo um sujeito advindo de classes populares discriminadas, a autora é também Doutora em Letras. Logo, conquanto abrigue em sua fala demandas advindas das camadas mais subjugadas dos extratos sociais brasileiros, Evaristo tem também seu discurso fortemente ancorado no posto de intelectualidade a ela conferido. Assim, tomando como ponto de partida o limiar identitário no qual estão presos Evaristo e muitos dos expoentes da Literatura Afro-brasileira, este trabalho tem por objetivo refletir sobre uma questão maior: em que medida será possível ouvir incólume a voz de indivíduos marginalizados por meio de falas afrodescendentes que adentram os saguões da academia e que, paulatinamente, vinculam-se a lugares de enunciação privilegiados?

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Subalternidade. Literatura Afro-Brasileira. Intelectualidade.

ABSTRACT: In *Can the subaltern speak?*, Gayatri Spivak claims that the possibility of speech is denied for people who are excluded from the domains of cultural imperialism. As we take into account Spivak's point of view, it becomes really intricate to read Conceição Evaristo's writing. While the author was raised in a low income community in Brazil, she has completed a doctorate of Letters. Henceforth, even though Evaristo's utterance intends to be a resonance of discriminated individuals' outcry, her voice is also strongly influenced by her intellectual status. Therefore, considering this identity threshold in which Evaristo and many other African Brazilian writers are located, this essay intends to discuss a central question: to what extent it is possible to identify marginalized voices in the African Brazilian writings that progressively become study objects in privileged social settings such as the universities?

Keywords: Conceição Evaristo. Subalternity. African Brazilian Literature. Intellectuality.

Introdução

O presente trabalho apresenta reflexões dispostas na dissertação de mestrado por mim defendida em agosto de 2015 pelo Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de

*Doutoranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: rafakelsen@gmail.com

São João del-Rei¹. Mais especificamente, abordamos aqui algumas das investigações estabelecidas no capítulo I e nas considerações finais daquela dissertação em torno do papel dicotômico exercido pelo intelectual/militante afrodescendente no âmbito acadêmico.

Tendo com o parâmetro de nossas discussões a produção literária e a atuação acadêmica da escritora Conceição Evaristo, apresentamos aqui como objetivo geral a busca por compreender o posicionamento liminar ocupado pelo intelectual negro nos contextos da produção acadêmica e militância pós-coloniais. Nesse sentido, como metas específicas, enumeramos: identificar o lugar de fala pretendidos por Conceição Evaristo e pelo nicho “literatura afro-brasileira”; analisar as inconsistências geradas a partir dessas pretensões e o papel intelectual exercido por Evaristo e seus pares dentro do universo acadêmico/literário e, finalmente, compreender as estratégias e posturas assumidas pela autora e seus congêneres a fim de escapar ou ressignificar os paradoxos advindos da posição ambivalente (duplamente marginal e privilegiada) de sua fala.

Acredita-se que as reflexões aqui entabuladas consistem em matéria relevante não só para os esforços relativos ao delinear de uma escrita consciente ou afro-orientada, mas também se manifeste como objeto convergente aos conflitos e dilemas gerados na pauta dos movimentos negro e feminista na contemporaneidade.

1 A subalternidade inscrita

Para além de todas as demarcações configuradas pelo seu pertencimento étnico-racial, suas origens sociais e seus vínculos culturais, Conceição Evaristo reiteradamente define o seu ofício como pertencente e associado ao projeto de constituição de uma literatura de matriz afrodescendente. Notavelmente, a mesma moldura na qual Evaristo enquadra a sua escrita é adotada por inúmeros estudiosos que se debruçam sobre sua obra. São significativas as referências

¹ A dissertação teve como título: *Igual a todas, diferente de todas: a re-criação da categoria “mulher” em Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo.*

feitas ao direcionamento étnico-racial de sua escrita, tanto em estudos dedicados à análise da literatura afro-brasileira² quanto nas pesquisas voltadas especificamente à sua obra³.

Não se pode esquecer também que diversos dos poemas da autora foram publicados na série *Cadernos Negros*, que desde 1978 traz “o projeto de uma nova identidade nacional a partir da literatura”⁴, apresentando, por meio da escrita de autores não celebrados pela literatura canônica, olhares vindos do íntimo da experiência e da consciência negra. De forma a corroborar o acondicionamento específico da obra de Evaristo, é preciso, por fim, mencionar que seus textos ficcionais e teórico-críticos têm já há alguns anos sido veiculados em círculos de debates literários internacionais e, particularmente, naqueles que concernem à atuação da mulher negra enquanto sujeito autoral⁵.

Todo esse panorama, obviamente, nos leva a refletir sobre as implicações do enquadramento de Evaristo como autora afro-brasileira para matérias como: as condições de seu fazer literário, as imagens e postulações que emergem de sua escrita, os lugares e condições de circulação e recepção de sua obra e, especificamente, as dimensões tomadas por esse lugar de fala na fundação do conceito mulher estabelecido em sua escrita.

Antes, porém, de indagarmos os corolários dessa escrita intensamente direcionada em seus apelos identitários, é preciso questionar os alicerces que amparam a noção de literatura afro-brasileira. Se é verdade, como o coloca Sartre, que “o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe” (SARTRE, 2004, p. 56), cabe meditar: quem são os contemporâneos e irmãos de Evaristo no momento em que concebe a sua ficção? Ainda além, ao metaforizarmos a literatura enquanto território entrecortado por fronteiras culturais e ideológicas, será possível assegurarmos a existência de conterrâneos que possam tornar coerente a ideia de uma escrita afro-brasileira?

² Consultar *Literatura e Afrodescendência no Brasil* (2011), de Eduardo Duarte e Maria Nazareth Fonseca e *Literatura Afrobrasileira* (2006), de Florentina Souza e Maria Nazaré Lima.

³ Consultar as dissertações de mestrado *Uma escrita em dupla face: a mulher negra em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo* (2007), de Flávia Santos de Araújo; e *Costurando um tempo no outro: vozes femininas tecendo memórias no romance de Conceição Evaristo* (2011), de Adriana Soares de Souza.

⁴ Texto de apresentação. In: **Cadernos Negros 25**. Org. Quilombhoje. São Paulo: Ed. dos Autores, 2002. p. 13-14.

⁵ Ler, por exemplo: DAVIES, C. B. and OGUNDIPE-LESLIE, M. **Moving beyond boundaries**. International Dimension of Black Women's Writing. London: Pluto-Press, 1995. / ALVES, Miram and DURHAM, Carolyn R. **Finally US**. Contemporary Black Brazilian Women Writers. Edição bilíngue português/inglês. Colorado: Three Continent Press, 1995.

Infeliz ou felizmente, o questionamento acima é envolto pela mesma complexidade característica da noção de “afro-brasilidade”. O projeto expresso nesse conceito que une diversas práticas culturais concentradas em dois espaços geográficos, sendo um deles um continente e o outro detentor de dimensões continentais, revela não só as demandas impostas pela discriminação étnico-racial no presente, mas também pelas ideologias maquinadas e propagadas desde a instituição do Brasil Colônia. Como se sabe, a segregação imposta aos negros aportados em terras brasileiras traduzia por si só todo um ideal de superioridade vinculado às culturas de matriz europeia e à posição de subalternidade relegada àquelas de matriz africana. A opressão cultural dava-se em inúmeros níveis (o linguístico, o artístico, o intelectual, entre outros), mas, conforme nos esclarece Santos (2013), o tratamento criminalizante dado pelas autoridades coloniais às manifestações religiosas africanas ilustra, de forma singular, a violência imposta sobre o sujeito afro-diaspórico.

Já no século XIX, conforme nos indicam os registros históricos e culturais, tal inferiorização da figura do negro ganha contornos ainda mais intensos, não obstante a iminência da abolição da escravatura. Em um contexto no qual se tramam operações para a derrubada do império e no qual se tenta constituir um ideal de nação brasileira, o negro é obliterado por completo, cedendo ao índio em união com o europeu o seu lugar na concepção do homo brasiliensis. Em duas das obras literárias de maior expressão do romantismo brasileiro, *O Guarani* e *Iracema*, ambas de José de Alencar, por exemplo, constata-se a dinâmica afro-excludente do projeto de nação a partir de então delineado: mais do que forjar e propagar a imagem de um país mestiço, finalmente apartado de sua dependência europeia, a união de índios e europeus, representados por Peri e Ceci e Iracema e Martim, traz em seu bojo o apagamento do indivíduo negro da história do Brasil e, conjuntamente, o esmaecimento de toda vergonha e horror intrínsecos à escravidão negra. Como elucidada Conceição Evaristo ao retomar ensaio de José Maurício Almeida sobre a manifestação da temática da mestiçagem na literatura brasileira:

(...) mesmo o português sendo justamente o símbolo contrário à exaltação nacionalista, por meio do encontro com o índio ele recupera, ou melhor, afirma o seu papel de fundador da pátria. Ao lado do nativo americano que organicamente estava ligado à terra, o colonizador acaba também por ser reconhecido em seu papel de mito fundante da nação. Em hipótese alguma, “nem em termos líricos idealizados, como ocorre com o índio de Alencar, o negro é associado à gênese do brasileiro”. (EVARISTO, 2009, p. 5)

Ao final dos oitocentos, com a importação de ideais eugenistas, desenvolvidos a partir da publicação de *A origem das espécies* (1859), de Charles Darwin, a miscigenação, já representada por uma perspectiva parcial no projeto romântico brasileiro, passa a ser completamente rechaçada, especialmente pelo discurso científico nacional. A título de ilustração de tal mentalidade, basta analisar os famosos escritos do médico Nina Rodrigues, que defendia, entre outras medidas segregativas, a elaboração de códigos penais distintos para brancos e negros, dada a evidente gradação intelectual e moral entre os indivíduos das duas “raças” (NINA RODRIGUES, 1938). Assim, no alvorecer do período republicano, o “cruzamento das raças” é abominado e o indivíduo mestiço (principalmente aquele de ascendência africana) metaforizado como símbolo da propensão ao fracasso, à indolência e à falta de civilidade da nação brasileira.

Claramente, todo o imaginário nacional e internacional sustentado atualmente em torno do Brasil (país miscigenado, multicultural e reino da democracia entre raças) demonstra que os ideais eugenistas não perduraram, pelo menos não como discurso-oficial, na sociedade brasileira. A grande virada de pensamento no que se refere às questões étnico-raciais do Brasil é nomeadamente promovida com a publicação do estudo sociológico *Casa-Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. Na obra, através da metáfora da Casa-Grande (espaço em que se aglomeram e convivem homens e mulheres, senhores e escravos), Freyre procura superar as análises da formação da sociedade brasileira por meio de parâmetros raciais, propondo a partir de então uma perspectiva pautada no paradigma cultural. O grande ponto da argumentação do autor é a compreensão positiva do processo de miscigenação, apontando-o como aspecto chave para a suposta harmonia aqui instituída entre indivíduos pertencentes a distintos extratos étnicos e sociais.

Todavia, ainda que tivesse por intenção a inclusão do elemento negro na concepção de uma identidade nacional, não se pode ocultar o ranço deixado por esse ideal democrático racial forjado em *Casa-Grande e Senzala*. Entre outros aspectos, a obra inaugura o movimento de um racismo dissimulado, que se esconde por detrás da noção de cordialidade brasileira, mas que se comprova pelos insistentes índices da marginalização afrodescendente.

Prova da perduração dessa realidade será, por exemplo, o Relatório sobre a situação social da população negra, publicado pelo IPEA em 2014. O documento indica que “apesar do evidente avanço nas condições de inserção econômica e social, ainda persistem os diferenciais que colocam os negros em desvantagem, comparativamente aos brancos, em todos os indicadores analisados” (IPEA, 2014b, p. 12). Entre outros números, a pesquisa revelou que apenas 9,4% da população

negra teve acesso a doze anos ou mais de estudo, comparativamente a 22,2% da população branca, e que a porcentagem de negros com acesso ao Ensino Superior ainda era menor que a metade relativa àquela dos brancos em 2012.

Nesse sentido, ainda que se tente argumentar por uma multiplicidade ou volatilidade étnica em nosso país, as práticas de discriminação, quase que exclusivamente direcionadas a uma única parcela da população (negros e pardos), evidenciam, por si sós, a existência de um perfil afro-brasileiro. Se o “o poder é produtivo de individualidade” (FOUCAULT, 1993, p. XIX), a ancestral exclusão do indivíduo negro também funda, em nossa sociedade contemporânea, a subjetividade desse indivíduo.

Crendo, portanto, na tangibilidade desse local de fala (a afrodescendência brasileira), pode-se, a princípio, argumentar sob a possibilidade da literatura (e da literatura afro-brasileira especificamente) enquanto *locus* de enunciação de um sujeito social engajado a determinado projeto político. Afinal, a literatura não configura uma exceção em tempos nos quais se nega continuamente a transparência do discurso. Apesar de ainda hoje vislumbrada por olhares kantianos, que a defendem como entidade autônoma enquanto arte, a escrita literária é efetivamente parte constituinte da rede de poder anunciada por Michel Foucault (1993) e, nesse sentido, institui-se como força ativa na fundação dos sujeitos que figuram em tais relações.

Apesar de amplamente difundidas na atualidade, tais concepções do poder na qualidade de força positiva e do discurso enquanto reflexo de intrincadas realidades sociais não indicam propriamente os mecanismos a serem empregados a fim de expor e até mesmo contrapor as relações de poder intrínsecas ao discurso *lato sensu* e ao discurso literário em caráter particular. Se procuramos traçar os contornos dessa rede de poder por meio dos rastros deixados pelo sujeito que concebe o discurso, o seu autor, por exemplo, é o próprio Michel Foucault quem vem nos indicar a inviabilidade de tal empreendimento. Para ele, “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso de que ele faça papel de morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2009, p. 268).

De forma similar, a propensão a identificar sinais biográficos em obras literárias, a fim de desvelar as suas correspondências político-sociais, é também atravancada pelo pensamento de Roland Barthes, que aponta a busca pelo sujeito autoral como política elitista e hegemônica. Contrário à concepção de autor como entidade que precede o texto e que lhe confere sentido final, Barthes (2004, p. 57) irá indicar que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem”.

Reconhecidamente, todas essas pontuações de Foucault e Barthes, desde a sua fundação, irão perpassar não só a crítica, mas também o fazer literário. O sujeito na contemporaneidade, seja em sua forma representada na ficção, seja na figura daquele que concebe o discurso ficcional (o autor), é continuamente pensado como entidade pulverizada.

Não obstante, o entendimento de escrita que julgamos perpassar a obra de Evaristo, bem como a de grande parte dos autores afro-brasileiros — a escrita enquanto meio de expressão de um sujeito condicionado por suas relações e engajamentos sociais — passa pela manifestação na história recente da literatura de um fenômeno o qual Diana Kingler (2006), embasada nos apontamentos de Hal Foster, identifica como o “renascimento do autor”. Para Kingler, o autor dos tempos atuais é um dos primeiros agentes a jogar com a própria imagem, demarcando o seu lugar de fala de tal sorte que na contemporaneidade torna-se incontestável a *importância de se saber quem fala*.

De forma específica, entende-se que as literaturas das minorias compreendem e valem-se singularmente desse poder de reflexão político-identitária inerente à escrita ficcional enquanto registro biográfico. Se a escrita de si também pode ser entendida como a “constituição de si” (FOUCAULT, 2004, p. 149), ao relatar as experiências de um conjunto social, esses textos aos quais nos referimos também trabalham na instituição de uma coesão (ideológica ou experiencial) do coletivo em foco, em suma, de sua consciência.

Nesse sentido, ao vislumbrarem-se obras de autores ligados especificamente ao nicho “literatura afro-brasileira”, pode-se verificar de fato a tenaz referência à realidade que caracteriza, via de regra, o cotidiano do negro no Brasil. Efetivamente, quando apreciamos a produção literária de Evaristo, averiguamos uma forte motivação político-social. Tal especificidade pode ser compreendida por meio da própria trajetória de vida da autora. Nascida em uma favela na zona sul de Belo Horizonte, a escritora trabalhou alguns anos como empregada doméstica e só após muitos sacrifícios conseguiu prosseguir sua formação escolar. Na realidade, a análise da escrita evaristiana evidencia uma contínua tentativa de inscrever tais marcas sociais e biográficas. Para a autora, fixar seus rastros autorais é uma conduta não só inevitável, mas também substancial à atuação de escritores que não falam a partir da literatura canônica. Conforme enfatiza em entrevista concedida a Eduardo Assis Duarte:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido,

afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc. (EVARISTO apud DUARTE; FONSECA, 2011a, p. 115)

Notadamente, a pulsão de inscrição social imanente à escrita de Evaristo coaduna-se ao projeto político geralmente vinculado às literaturas de matriz afrodiaspórica. Especialmente no contexto nacional, muitos escritores e críticos comprometidos com o movimento negro e as políticas de inclusão social têm associado-se no esforço de consolidar e difundir um espaço para a literatura afro-brasileira. Embora ainda haja muitas controvérsias sobre a base conceitual desse gênero de escrita, nos termos de Duarte (2011), entre as características abalizadoras de uma escrita afro-brasileira estão:

Uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (DUARTE, 2011, p. 385)

Dessa forma, percebe-se, sobretudo, que essa literatura, ao ocupar o universo literário, ocupa-se simultaneamente das questões que perpassam o cotidiano do negro no Brasil. Em especial, tratam das discriminações, dos preconceitos e do racismo inculcado no seio da sociedade ali representada.

Visto que grande parte desses autores identifica-se como pertencente ao conjunto da população afrodescendente, diversas vezes coloca-se como dado predeterminado a sua legitimidade para retratar as experiências elegidas em seus textos ficcionais. A sua origem, via de regra, marginal à sociedade, consistiria então em uma credencial de sua fala. A experiência da subalternidade, mesmo que passada ou relativizada no presente desses autores, daria aos mesmos a legitimidade de falar para e mesmo pela população afrodescendente.

Tal argumentação, quando analisada pelo viés dos estudos subalternos, pode tornar-se, todavia, alvo de reelaborações. Como se sabe, em *Os intelectuais e o poder*, Michel Foucault e Gilles Deleuze afirmam o caráter acessório do intelectual no que tange ao saber e à expressão das massas. Para os autores o papel do intelectual, hoje, não é mais colocar-se como porta-voz da “muda verdade de todos” (FOUCAULT, 1993, p. 71), mas justamente combater as instâncias de poder em que se pretende veicular tal verdade.

Discordando do olhar dos autores franceses e denunciando, inclusive, o papel efetivo da intelectualidade ocidental na manutenção da subalternidade do sujeito não europeu, Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), irá afirmar a impossibilidade de fala àqueles a quem é negado o mínimo acesso aos domínios do imperialismo cultural. Sem negar a existência de clamores advindos das camadas subalternas, o que a autora irá identificar como fator problemático é a inexistência de diálogo entre os espaços hegemônicos e aqueles que lhe são submissos:

Para o “verdadeiro” grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. (SPIVAK, 2010, p. 60-61)

No eco deixado pelos postulados de Foucault e Deleuze e em sua contestação por Spivak, vê-se configurada uma posição intrincada para a análise da escrita de Conceição Evaristo e dos pares que a acompanham na concepção de uma literatura também pautada no projeto de conscientização étnico-racial. Considerando-se que hoje os escritos de Evaristo, paulatinamente, tomam lugares de debate privilegiados no contexto acadêmico brasileiro e que a própria autora, Doutora em Letras, é membro constituinte desses espaços de falas legitimadas, pode-se de fato conceber que o subalterno fala por meio de sua voz?

Para responder à questão colocada anteriormente, em nosso estudo recorreremos, sobretudo à análise dos ensaios teóricos produzidos pela autora em torno da escrita afro-brasileira e também dos contos presentes na antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Nessa antologia, composta de treze contos, tem-se a representação contínua da figura feminina e negra, bem como de seus esforços para superar as discriminações sociais. Todavia, embora gênero e raça aqui sejam os pilares sobre os quais Evaristo constrói uma perspectiva da exclusão social, na antologia também são problematizadas as formas como esses dois referenciais identitários oscilam quando tecidos a outros eixos de subalternidade como a velhice, a deficiência física, o homossexualismo, entre outros.

Mais do que buscar pistas das marginalizações ou privilégios refletidos pela autora em seus textos teóricos e ficcionais, busca-se compreender as formas como a escrita de Evaristo reflete a tônica ambivalente de sua fala. Como Conceição Evaristo procura retratar a experiência cotidiana da mulher negra no Brasil? A autora entenderá essa retratação como reflexo límpido de sua própria vivência? De que maneira a inscrição de experiências subalternas em meios privilegiados como a

escrita literária e acadêmica duplamente subvertem e corroboram o lugar original de fala de Evaristo? Essas são algumas das questões que discutimos a seguir.

2 Falas ressignificadas: o brado de Oxum

No depoimento que realiza durante o V Colóquio Mulheres em Letras, promovido pela Faculdade de Letras da UFMG, em 2013, Conceição Evaristo narra aos presentes um dos mitos de Oxum e, a partir disso, apresenta-nos indícios do direcionamento político que a sua escrita pretende empregar tanto em relação às minorias sociais quanto em relação aos escopos da arte literária.

No desenrolar da narrativa da autora, somos dados a conhecer que Oxum, originalmente, era uma mulher muito pobre, que trabalhava em uma feira vendendo artigos diversos. Em frente à praça onde se estendia a feira, avistava-se o palácio do rei. Extenuando-se todos os dias em um trabalho que não a demovia de sua condição miserável, Oxum revolta-se ao mirar o palácio e o monarca, que prosperavam sem esforço algum. Diante de sua indignação, a orixá decide procurar Ifá, “o dono do segredo”, aquele que “decifra o jogo da vida das pessoas” (EVARISTO, 2013). Ao revelar ao oráculo seu aborrecimento diante da injustiça que se configurava na condição de pobreza por ela vivida e no status de ostentação sustentado pelo rei, a heroína é aconselhada a levar um cesto de presentes para aquele que tanta ira lhe causava.

Ainda que um pouco desconfiada e confusa, Oxum prepara o cesto indicado por Ifá e dirige-se à corte. Assim que avista o palácio, no entanto, ela não mais suporta a irritação que há muito carregava e passa a esbravejar: “Olha só! Eu, que trabalho tanto, não tenho nada, e aquele rei, que não faz nada, está coberto de riqueza?” (EVARISTO, 2013). Ao bradar, repetidamente, a mesma fala, Oxum chama a atenção do rei, que envia alguns de seus vassalos à praça, para compreender a comoção causada por aquela mulher. Descobrimo a verdadeira motivação da indignação de Oxum, o monarca pede a seus subordinados que levem um pouco de seu ouro àquela que vociferava, a fim de calá-la. Em detrimento do ouro recebido, a mulher persistirá em seu protesto: “Eu, que trabalho tanto, não tenho nada, e aquele rei, que não faz nada, está coberto de riqueza?” (EVARISTO, 2013). E quanto mais Oxum queixava-se, mais ouro o rei lhe enviava, na esperança de silenciá-la. À medida que aquele brado ecoava, outras mulheres negras aproximavam-se, irmanando-se em coro

com Oxum e, progressivamente, destituindo o rei de sua tranquilidade despótica. Concluindo essa narrativa, Conceição Evaristo sentenciará:

E, assim, Oxum tornou-se a dona do ouro. E não só a dona do ouro, como também uma espécie de porta-voz das mulheres. E é assim que eu gostaria de construir a minha literatura: que ela pudesse ser porta-voz das vozes das mulheres negras. (EVARISTO, 2013)

Ao vislumbrar a produção literária de Evaristo, sua inserção no meio acadêmico e o reconhecimento que já sustenta no contexto da crítica literária nacional, somos impelidos a questionar: terá Evaristo alcançado o intento acima exposto? Se, para Spivak (2010), no momento em que consegue emitir a sua fala, o subalterno não mais ocupa um posto de subalternidade, em que instância será possível considerar o discurso de Conceição Evaristo como veículo legítimo das postulações hoje advindas das minorias étnico-raciais?

Conforme já destacado, na crítica especializada defende-se, reiteradamente, o direcionamento político-inclusivo da obra artística e intelectual da autora. Destacamos que em seus escritos ficcionais e, particularmente, na antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres*, dois dos sujeitos mais degradados no contexto das relações de poder (mulheres e negros) são transportados de uma posição excêntrica para tornarem-se temática nuclear dos enredos. Esclarecemos também que Conceição Evaristo foi, e é, de fato, personagem de muitos dos eixos de exclusão por ela retratados em seus textos ficcionais.

Espectros das experiências de opressão vividas por Evaristo ou pelas mulheres de seu convívio social e familiar poderão ser notados, por exemplo, na história de personagens como Lia Gabriel e “Aramides Florença”, vítimas de violência doméstica; Regina Anastácia e Isaltina Campo Belo, humilhadas pela paradigma de hipersexualidade negra e Rose Dusreis, interdita inúmeras vezes, na escola e em sua vida profissional, ao tentar progredir. Paralelamente, a mesma resistência que notabiliza a trajetória de Evaristo será refletida nos atos de emancipação e conquista vivenciados, a duras penas, por todas essas personagens: “Mas nem as dores, as violências sofridas nessa época de infância, cuja compreensão me fugiam, tiveram a força de me fazer desistir. A cada dificuldade que me era apresentada, a minha determinação crescia, apesar de...” (EVARISTO, 2011b, p. 93).

Todavia, essa persona entrelaçada a feridas incorporadas pelas mulheres negras retratadas em sua antologia, também é entrecortada pelo papel exercido por Foucault e Deleuze e criticado, embora o seja também exercido, por Spivak. Maria da Conceição Evaristo de Brito, intitulada

Doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense, não só tem acesso, como também participa dos meios em que se instituem os saberes hegemônicos. Conquanto abrigue em sua fala demandas advindas das camadas mais subjugadas dos extratos sociais brasileiros, Evaristo tem também seu discurso fortemente ancorado no posto de intelectualidade a ela conferido. A veiculação de suas ideias e ideais será, portanto, continuamente influenciada (privilegiada/marginalizada) em virtude dos vínculos e afiliações que ela venha a estabelecer no interior da academia.

Desse modo, ao instituir como um dos objetivos de sua escrita ser “porta-voz das vozes das mulheres negras”, Evaristo, encurrada no limiar identitário supracitado, incita-nos uma dúvida maior: por meio da fala que percorre toda a obra ficcional da autora e, especialmente, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, será possível ouvir incólume a voz daquelas a quem a autora deseja representar (aquelas que, em muitos aspectos, a autora também o é)? Em outros termos, tomando por empréstimo a expressão pós-colonial, pode-se afirmar que o subalterno fala através da voz autoral de Conceição Evaristo?

A despeito de demarcar a representação social como um dos objetivos centrais de sua escrita — e aqui utilizamos o termo em sua semântica ambivalente, salientada por Spivak (2010, p. 33): falar por e “re-presentar” — a autora de *Insubmissas lágrimas de mulheres* não parece pretender que seu discurso seja exaltado, ou sequer reconhecido, como canal puro em que atravessam e ressoam vozes outrora silenciadas. Acreditamos que, no movimento de portar a voz das mulheres e, em especial, a das mulheres negras, Evaristo, consciente e subversivamente, vale-se dos amplificadores e equalizadores corriqueiramente utilizados pelas forças dominantes, a fim de subjugar determinados conjuntos sociais. Assim como proposto por Foucault e Deleuze e ratificado por Spivak, julgo que Conceição Evaristo compreenda a urgência de se corromperem as vias de irradiação do saber e do poder e que, compreendendo tal demanda, procura satisfazê-la também penetrando nos próprios domínios de onde emana a opressão, dentre eles, a literatura.

Nesse ato da escrita como insubordinação, identifico o grande préstimo de Evaristo e, principalmente, dos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* para o debate das políticas de minorias na contemporaneidade. Valendo-se de um lugar de identidade frequentemente subalternizado — a condição de mulher — a escrita evaristiana recorre a temáticas como o corpo, a maternidade e o pertencimento étnico-racial, para demonstrar como esse mesmo espaço pode converter-se em *locus* de empoderamento e rebelião. Nesse sentido, escrever aqui não significará

a simples pretensão de dar voz às margens, mas sim de ressignificá-las, ressitua-las e desconstruí-las, dando a elas, enfim, contornos outros que os ancestralmente eleitos pelos lugares de fala hegemônicos.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DUARTE, Eduardo Assis; FONSECA, Maria Nazaré (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: Maria Nazareth Soares Fonseca; Terezinha Tabordeira Moreira (Orgs.). **Literatura Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.

_____. In: DUARTE, E. A. e FONSECA, M. N. (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011a, p. 103-116. Entrevista de Conceição Evaristo concedida a Eduardo Assis Duarte.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011b.

_____. **Depoimento da escritora Conceição Evaristo**. [s.l.], 07 set. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=heHftI429U4>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e escritos**. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa Rio de Janeiro: Forense, 2004, p. 144-162.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado (Org.). Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. O que é o autor? In: **Ditos e escritos**. Vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009, 264-298.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro/Brasília: Ed. José Olympio/INL-MEC, 1980.

IPEA. Situação social da população negra por estado. Brasília: IPEA, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**: auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. 2006. 206 f. Tese (Doutorado em Letras. Literatura Comparada) – UERJ, Rio de Janeiro, 2006.

NINA RODRIGUES, Raimundo. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

SANTOS, T. L. Leis e Religiões: as ações do Estado sobre as religiões no Brasil do Século XIX. In: Anais do IV encontro do GT Nacional história das religiões e das religiosidades. Memória e narrativas as religiões e religiosidades. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, v. 5 n. 15, jan/2013, 2013. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/anais4/st16/7.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

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

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

[Recebido: 15 out. 2016 – Aceito: 11 nov. 2016]

**“BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR”:
POESIA E PERFORMANCE DE RICARDO ALEIXO**

Telma Scherer*

RESUMO: O artigo visa realizar uma leitura de três peças do poeta mineiro Ricardo Aleixo: o poema “Boca também toca tambor”, do livro *Mundo palavreado*, de 2013; o poema “Solo”, de *Modelos vivos*, de 2010 (republicado em *Mundo palavreado*); e um trecho da performance “Modelos vivos movidos a moedas” na qual o poeta vocaliza o verso título do primeiro poema citado, que reaparece no poema “Solo”. A partir desses materiais, a leitura irá abordar o modo como eles trazem à tona a herança da tradição oral (especialmente afro-brasileira) e suas relações com referências dadaístas, também presentes. Averigua-se o redimensionamento da tradição em relação às novas tecnologias, uma operação de resgate e ao mesmo tempo de inauguração. Pretende-se evidenciar a presença do griô/akpalô em suas diferentes manifestações, bem como a referência à poesia dadá e à “palavra-trovão” de James Joyce, provenientes de outra tradição, e o modo como esses elementos se relacionam em um espaço criativo marcado pelo uso de procedimentos contemporâneos.

Palavras-chave: Ricardo Aleixo. Poesia contemporânea. Tradição oral. Griô/akpalô.

ABSTRACT: This article aims to offer a Reading from three pieces from the Brazilian poet Ricardo Aleixo: the poem “Boca também toca tambor”, from the book, *Mundo palavreado*, from 2013; the poem “Solo” from *Modelos vivos*, from 2010 (republished in *Mundo palavreado*); and the performance “Modelos vivos movidos a moedas” in which the poet vocalizes the verse “Boca também toca tambor”, that is simultaneously the title from the first poem and the text from the poem “Solo”. Through these materials, the reading aims to approach the way in which they bring the oral tradition heritage, specially the afro-brazilian one, and the relations with Dadaist references that also appear. It is possible to see the way in which the tradition reappears in new technologies. This is a rescue operation and in the same time a new opening. The propose is to highlight the presence of the griô/akpalô in different manifestations, and also to show the Dadaist and James Joyce references, which come from another tradition. It is also aimed to comprehend the way in which these elements operate in a creative space that is characterized by the use of contemporary procedures.

Keywords: Ricardo Aleixo. Contemporary poetry. Oral tradition. Griô/akpalô.

* Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UDESC, doutora em Teoria Literária/UFSC com bolsa FAPESC e CAPES/PDSE. E-mail: rumordacasa@gmail.com

Figura 1 – FONTE: (ALEIXO: 2010, p. 125)¹

“Boca também toca tambor” é o título de um poema de Ricardo Aleixo, do livro *Mundo palavreado*; também de uma performance realizada pelo autor em 2010, e é um verso que aparece no poema “Solo”, de *Modelos vivos*. O objetivo deste artigo é fazer uma leitura dessas peças, discutindo o papel das presenças da voz e do corpo na poesia contemporânea.

Ricardo Aleixo é um poeta atuante, nascido em 1960, morador do bairro de Campo Alegre, em Belo Horizonte, e dono de uma obra versátil e complexa, na qual a errância entre suportes e manifestações materiais da poesia coaduna-se com um projeto que integra referências dadaístas e concretistas à força das tradições orais afro-brasileiras e ameríndias. Ele manifesta-se dentro do campo das poéticas orais, atuando nesse campo em via de mão dupla: a um tempo absorvendo a tradição oral e também reinventando-a com o uso de diversas tecnologias.

¹ O poema “Solo” foi publicado em dois livros com o mesmo aspecto visual: ALEIXO, 2010, p.125 e ALEIXO, 2013, p. 67.

As três peças a serem lidas ligam-se à imagem “Boca também toca tambor”. A boca, órgão da fala, vão pelo qual solta-se o ar e a voz, órgão da alimentação, zona de trituração e reorganização daquilo que vem de fora, em sua riqueza de sugestões, vem a ser o mote central dessas peças. Caminho do leite materno e do veneno, arma que gera a morte e o consolo, instrumento da poesia. Esta boca também toca tambor: produz ritmo, evoca a ancestralidade do rito, da reunião em torno de um aedo ou de um pajé, de um mestre e de um griô.

1 A performance

A performance “Boca também toca tambor” foi realizada em Itajaí, Santa Catarina, dentro do evento Folia das Falas, do SESC/SC. Um registro em vídeo está disponível na internet². Na ação, Ricardo Aleixo utiliza um microfone cujo funcionamento, acoplado a um pedal, permite que o trecho recém vocalizado seja armazenado e repetido posteriormente. Gravam-se trechos sobre trechos, criando-se camadas harmônicas somente com a voz. Um vídeo mostra, entre outras imagens, um corpo movimentando-se, dançando, ao fundo.

O ritual envolvido na poesia oralizada, que remonta às práticas sociais e comunitárias, passa a acontecer em uma esfera tecnológica, com o auxílio de novas mídias que oportunizam um contato integral. Estão presentes o corpo em cena, um pedal de acoplado ao microfone (aparato para repetição), a simultaneidade de sons e de imagens, ou seja, recursos que criam um objeto polissêmico e interartístico. O poeta movimenta-se, dança frente ao vídeo, dança sobre a imagem que dança no vídeo ao som de sua voz que toca tambor.

² O vídeo em questão intitula-se “Boca também toca tambor” e tem uma duração de 1’33”, na qual é apresentado um trecho da performance “Modelos vivos movidos a moedas/Leitura-concerto de Ricardo Aleixo”. O vídeo foi realizado pelo próprio autor e postado no seu canal do youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg>. Acesso: em 5 out. 2016.



Figura 2 - FONTE: ALEIXO, 2010 (frame do vídeo “Boca também toca tambor”)³

Todo o aparato tecnológico envolvido na projeção do vídeo e na manipulação dos sons serve à construção do ritual, chama à presença, como nas mais antigas manifestações da poesia falada acompanhadas pelas psicodinâmicas da oralidade⁴. A mediatização, portanto, não está em uma função de separar os polos dos quais está equidistante, como meio, mas de aproximá-los, trazê-los para uma relação que é de univocidade.

A obra de Ricardo Aleixo tem o dom de nos mostrar que os chamados “novos meios”, ou “multimeios”, já estão, nessa segunda década do século XXI, oportunizando uma utilização e um pensamento artísticos inteiramente próprios, os quais se adaptaram ao que já existia, produzindo linguagens que interagem sem conflito ou distância com as tradições. E resgatam elementos que, em momentos históricos anteriores, haviam ficado subjugados à condição de coadjuvantes, silenciados pela divisão estanque entre artes, gêneros, territórios.

A mediatização, seja da voz por meio da canção gravada ou alterada pelo pedal, seja aquela do vídeo, traz consigo uma gama de alterações em relação à experiência “primeira” do canto ao vivo ou da encenação, mas produz algo análogo a ela como resultado. A mediatização da voz é analisada pela pesquisadora Heloísa Duarte Valente, que chama a atenção para a personalidade,

³ Frame do vídeo-registro de performance realizada em Itajaí durante o festival Folia das Falas de 2010, citado acima.

⁴ O conceito de presença abordado aqui é aquele de GUMBRECHT, 2010. Já a distinção entre as formas de oralidade e o entendimento da escrita como tecnologia vem de ONG, 1998.

historicidade de cada mídia e a maneira como ela pode contribuir para o entendimento da obra de arte musical (VALENTE, 2003).

Quanto ao vídeo que integra a performance, ele funciona como recurso preparado, reunindo imagens coletadas nas ruas da cidade onde acontece a ação, nos dias imediatamente anteriores à apresentação. Em relação à performance “Boca também toca tambor”, gostaria de pontuar a sobreposição, o acúmulo de elementos: visual por intermédio da sucessão de imagens dos vídeos + sonoro pela somatória de sons no pedal + visual por meio da movimentação corporal. Cada um deles, por sua vez, é uma somatória de dados. Todos eles contribuem para a criação de uma experiência de poesia análoga àquela oportunizada pelos aedos, griôs e akpalôs.



Figura 3 – FONTE: frame do vídeo “Boca também toca tambor”.

2 O poema

O poema homônimo à performance foi publicado em *Mundo palavreado*. Diferente do poema “Solo”, ancorado no trato visual, “Boca também toca tambor” vale-se de um elemento que

chegou à poesia brasileira supostamente a partir do cancionero indígena⁵: o tipo de refrão constituído de uma expressão apenas e entoado a cada final de estrofe.

BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR

boca saúda o dono da fala
fala do tempo e do amor
das guerras da vida da morte
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca procura outra boca
bebe água se faz calor
como o que a mão lhe oferta
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca cospe no inimigo
morde a mão do agressor
agríde agrada agradece
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca engole palavras
por cautela medo horror
faz com que a luz seja luz
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca oculta segredos
urra de gozo ou de dor
mente descaradamente
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca revela mistérios

5 Cf. CASCUDO, 1984. Em *Literatura oral no Brasil*, Cascudo empreende uma leitura das raízes de vários aspectos do cancionero brasileiro passado de geração a geração através da oralidade, procurando investigar as influências portuguesa, africana e ameríndia nessa literatura.

é mestra em espalhar rumor
diz o que vem à cabeça
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca avisa terra à vista
embala o canto do cantor
cumpre o que o coração manda
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca pode até causar
a perdição do falador
pede perdão tece loas
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca é que faz a fama
do griô e do akipalô
ambos mestres da palavra
que ecoa como um tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca que um dia herdou
da boca do criador
o mais imprevisito dos dons
soar como um tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca tambor que só toca
direito se o tocadador
ouvir no fundo do peito
o som de outro tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a boca de hugo ball
um idioma dadafro criou
por toda zurique se ouvia
“jolifanto bambla ô”

boca também toca tambor
boca também toca tambor

schwitters com sua ursonate

“böwöröääzääUu ppö”
monossilabatucando
a língua de goethe entortou

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a palavra-trovão com 100 letras
que james joyce inventou
fez tremer a terra toda
tal qual o alujá de xangô

boca também toca tambor
boca também toca tambor

“orkata ona izera”:
o urro stacatto de artaud
ainda hoje reverbera
como um solo de tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

“like a sex [drum] machine”:
james brown nos ensinou
do que é capaz a boca
contra o tédio o ódio e a dor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

clementina no terreiro
foi outra que fez furor
reinventando as funções
do aparelho fonador

boca também toca tambor
boca também toca tambor

no mar do caribe a boca
de guillén – o seu tambor –
cobre o som das ondas com
um grito ancestral: “yambambó!”

boca também toca tambor
boca também toca tambor (ALEIXO, 2013, p. 40-44)

Trata-se de um poema que apresenta o ritmo cadenciado característico da tradição da poesia popular, abundante de redondilhas e de repetições de refrão a cada quarteto. A redondilha livre é o metro que ganhou maior popularidade na poesia brasileira. A tonicidade recai sobre qualquer das

sete sílabas, gerando múltiplos arranjos e dando grande liberdade de composição.⁶ Embora não seja rigidamente metrificado, tudo na forma do poema remete à tradição que recheou nosso cancioneiro de redondilhas livres, ritmo celebrado desde os primórdios da nossa poesia, som de samba, de ciranda, de cantiga de brincar. A cada final de quarteto (essa também é a estrofe mais característica do cancioneiro popular), encontramos a rima em “o”, som fechado que reverbera o próprio som do tambor, em uma perfeita conexão com o tema.

2.1 A voz do akpalô

O poema é, portanto fortemente prospopeico, como muitos exemplares da nossa tradição folclórica, que em Minas Gerais prosperou e manteve viva uma cadeia de saberes compartilhados oralmente. Essa mesma tradição, hoje reinventada, ainda germina talentos como, por exemplo, o de Pereira da Viola, violeiro e cantador do Vale do Jequitinhonha, um artista contemporâneo com pesquisa nas raízes afro-mineiras da música do Vale do Jequitinhonha e autor do CD *Akpalô*, gravado em 2006. Desde o título, o disco de Pereira da Viola assume-se como um filho legítimo da tradição dos cantadores africanos. Na faixa “Tá no tombo”, parceria com João Evangelista Rodrigues, aparece a definição de *Akpalô*:

*Akpalô! Akpalô!
Tribo Nagô e Iorubá,
Aquele que detêm os conhecimentos da tribo
E tem como missão transmitir através da oralidade,
Através do canto...*

E tá no tombo do tambú, tá no tombá,
Tá, no tombo do tambú, tá no tombá!...
Tá no tombo do tambú tá no João Ba

“Senhori” me dá licença pra canta neste salão,
se me dá licença eu canto,
se não dá não canto não!

Foi na fonte das “pedrinha”, oi céu!
Onde eu fui fazer minhas “queixa”, oi céu!
As pedrinhas responderam, oi céu!

⁶ Cf. GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2001.

Meu amor é firme, não me deixa, oi céu!

Tanto verso q'eu sabia, oi céu!
Veio o vento e carregou, oi céu!
É amar e querer bem, oi céu!
Na memória ainda ficou, oi céu!⁷

É uma canção escrita em “pretoguês”, essa língua que Aleixo cita como sua em suas declarações nas redes sociais. Um português marcado pela influência das línguas africanas, cujo tempero é a regionalização da fala, a coerência ritual com a tradição que lhe deu origem. O pretoguês deriva das inflexões vocálicas da população, do gesto, da participação anônima dos corpos que o mantêm vivo e colorido, iluminando a língua.

Cada quarteto e terceto da letra corresponde a uma situação muito comum a esse tipo de canção, desde o pedido de licença para cantar, o som dos tambores na casa de santo, as pedrinhas ou búzios que o pai de santo joga para aconselhar seu cliente, e por fim, no último quarteto, há a tematização da memória que guarda os versos entoados nessa tradição. Os versos falam sobre a mágica dessas palavras imateriais que constituem um tesouro relacionado com o afeto (“É amar e querer bem”) e cuja morada é a memória do cantador.

Note-se que, na letra da canção, ouvimos também a imagem do poema de Aleixo: a boca tocando tambor através dos versos “Tá no tombo do tambú, tá no tombá”. Essa aliteração em “t” reforça a batida do instrumento. A frase e sua repetição trazem para o corpo do leitor a audição do som dos tambores que invocam os orixás. O que está no tombo da mão ou da baqueta sobre a pele do tambor, o que está na batida do tambu (gênero de música negra e dança típica do Caribe, não necessariamente invocado pelo uso da palavra “tambú”, tambor) e está também no compositor baiano João Bá? Algo indecifrável pela abstração, insondável, presença musical que tem o poder de chamar para perto a divindade.

O *akpalô*, esse “detentor dos conhecimentos da tribo”, como o texto o define, é “um que sabe” na expressão popular característica, também citada por Aleixo em outros contextos. Esse saber pode ser não apenas o dos conhecimentos transmitidos por meio da canção, mas também dos conhecimentos sagrados que são guardados em segredo e passados somente ao iniciado que tiver o merecimento de os receber (por intermédio do exemplo, mais do que da fala).

⁷ Poema transcrito do encarte do CD: Pereira da Viola, *Akpalô*. Produzido por Terra Boa Produções e Cria! Cultura, gravado e mixado em 2006 em Belo Horizonte.

Gilberto Freyre também comenta, em *Casa grande e senzala*, a presença, no período colonial, das senhoras que tinham essa função: eram nômades e viviam de contar histórias, conforme aludi acima (FREYRE, 2004, p. 386). A mãe preta brasileira, em certa medida, acabou substituindo os/as griôs, cumprindo a mesma função. O *akpalô*, como o *aedo* na Grécia Antiga, era um profissional da fala, especializado na narração oral, geralmente cantada, daqueles mitos e lendas que alimentavam a cultura, explicando e dando sentido ao existir cotidiano, bem como celebrando grandes feitos e perpetuando valores. Também Câmara Cascudo comenta a importância dos griotes e as marcas que deixaram na cultura brasileira: “Meio mágicos, figuram nas cerimônias religiosas e nas festas civis, primeiro a tocar no recém-nascido e último a acomodar o cadáver. Consolam, animam, entusiasma. (...) Quando morrem não podem ser enterrados em lugar sagrado” (CASCUDO, 1994, p. 152-3).

A tradição dos griôs e *akpalôs* é rica em detalhes, em diversidade de formas de manifestação. Em cada região ou localidade brasileira ela preservou-se com acento peculiar, vindo a ser desconsiderada e esquecida pela primazia do que Oswald de Andrade chamou “O lado doutor”, no “Manifesto antropófago”, ou seja, a primazia do conhecimento livresco e erudito sobre a valorização das tradições orais: “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho” (ANDRADE, 1970, p. 5). Assim como esquecemos o gavião de penacho, Jurupari e a cobra grande, também esquecemos (ou fomos esquecidos) dos ritos e tradições dos *akpalôs* que, sobrevivendo por meio da flexibilidade da cultura, deixaram de ser os primeiros a tocar a criança e os últimos a acomodar os cadáveres. E, ainda que de forma menos notável, continuaram a transmitir para os seus as histórias e conhecimentos da tribo, vindo desembocar, por legítima hereditariedade, em Pereira da Viola, um dos artistas hoje mais ativos junto às comunidades e movimentos sociais brasileiros, e em Ricardo Aleixo.

2.2 Boca toca um tambor de tempos

É importante nos determos mais atentamente no poema “Boca também toca tambor”. Os quartetos, embalados pelo refrão, inicialmente comentam a performance da boca em suas mais diversas atividades, sempre amparados pelo uso de substantivos concretos e abstratos que não se

referem a um nome próprio. São oito quartetos que falam sobre a boca sem dizer *de quem* é ela. Mais adiante, no nono quarteto, há a afirmação: “boca é que faz a fama / do griô e do akipalô”. Já não é qualquer falador, mas um falador especial, griô, que goza das venturas e desventuras dessa boca cujas ações são elencadas por muitos verbos: saudar, falar, beber, procurar, cuspir, morder, agredir, agradecer, agradar, engolir, ocultar, mentir, revelar, espalhar, dizer, avisar, causar perdição, pedir perdão, cumprir “o que o coração manda”... além de tocar tambor.

Afirmar que a boca toca tambor é trazer à tona essas ressonâncias do sagrado para a fala. O tambor, pele que vibra, é o instrumento mais importante na tradição religiosa afro-brasileira. Um ogan, instrumentista ritual, é alguém que além de conhecer os pontos e executá-los, é também um dirigente, com funções espirituais basilares para as casas de umbanda e de candomblé. Os atabaques são considerados sagrados, só quem estiver preparado pode tocá-los, pois é a partir do seu som que acontecem todos os trabalhos espirituais.

O poema afirma que a boca do *akpalô* herdou do criador “o mais imprevisto dos dons”, e que cumpre suas funções mediante uma condição, a de que o “tocador” ouça em si “o som de outro tambor”. O que emana dessa afirmação da outridade? Afirmações de Cortázar no artigo “Para uma poética” presente em *Valise de cronópio* (CORTÁZAR, 1993, p .88), podem nos auxiliar nessa leitura. O escritor argentino, ao comparar o poeta e o cientista, afirma que aquele está mais próximo do mago, em sua forma de utilizar a linguagem, do que do segundo. O griô, *akpalô* ou poeta é aquele que, para bem cantar, precisa ouvir essa outridade que está em si, ou seja, uma voz ancorada na imagem e não na linearidade da razão.

É interessante notar que a boca presente no poema era, inicialmente, uma boca qualquer, e a partir do nono quarteto é uma boca de griô, abençoada por essa escuta da outridade; e logo em seguida passa a ser a boca de sujeitos particulares, Hugo Ball, Kurt Schwitters, James Joyce, Artaud, James Brown, Clementina de Jesus e Nicolás Guillén. Nada, nas estrofes iniciais, parecia dar a entender que esta seria uma continuidade previsível, tanto pela forma do poema, tão alicerçada no estilo do cancionero popular, quanto pelos movimentos que levam da boca em si para a boca do griô. E, no entanto, que melhores griôs e *akpalôs* poderiam o poema trazer à tona quando se trata de encontro com a outridade? A experiência dadaísta, o caráter experimental de um Joyce, a incisividade de um Artaud está par a par com as vozes de James Brown e Clementina. Suas presenças no poema atestam uma leitura viva das suas obras, dão sobre ela um testemunho de que não há a contaminação dos preconceitos e da mitologização (no sentido barthesiano) em relação a

esses autores que, no poema de Aleixo, estão à vontade para ser o que são, devolvidos à liberdade que eles mesmos criaram para si, antes de serem canonizados e classificados por um sistema literário que, absorvendo as rebeldias (principalmente após a morte desses rebeldes) as profanam com conceitos e explicações. A leitura que faz vibrarem suas bocas de griôs deixa de lado todos os preconceitos e as teorias, e traz a percussividade das suas experimentações no que elas têm de mais vívido e pulsante.

Coexistem, nessa mistura de influências que caracteriza o contemporâneo, a mediatização da voz, a abundância das imagens, a imprensa e também a permanência das personagens que, como o griô/*akpalô*, surgiram em tempos remotos de oralidade primária. Devemos a Walter Ong a explanação sobre as diferenças existentes entre uma sociedade de oralidade primária, ou seja, aquela em que não há conhecimento da escrita, de uma sociedade, como a nossa, de oralidade mista, na qual a escrita desempenha um papel importante, junto a muitas formas de oralidade. A voz é mediatizada de diversas formas, combinada a recursos que dizem respeito à civilização da escrita. Em uma sociedade que não conhece a escrita, a oralidade cumpre muitas funções importantes (como, por exemplo, a manutenção e conservação dos saberes) que, na sociedade atual, são compartilhadas com uma gama de aparatos e tecnologias – começando pela própria tecnologia da escrita.

Na obra de Ricardo Aleixo, coabitam a função do poeta performador e a do poeta publicador de livros, na mesma missão de transmitir certos saberes da tribo, certas referências importantes, como as que ele elenca em “Boca também toca tambor”. A divulgação de uma leitura das vanguardas, absorvidas pela arte da poesia ao vivo (esta de Aleixo, que descende da canção popular) torna-se ainda mais necessária na medida em que ela preserva um tipo de leitura dessa tradição vanguardista que, em outros espaços (até mesmo os das publicações especializadas) pode se perder. É o poeta absorvendo criativamente a tradição e oferecendo a seu leitor uma leitura própria, a leitura que apenas o performador pode fazer dessas referências. Novamente o poema de Aleixo não *fala sobre akpalôs*, ele encarna-se.

2.3 Híbridismos

Leia-se esse quarteto emblemático:

a palavra-trovão com 100 letras
que james joyce inventou
fez tremer a terra toda
tal qual o alujá de xangô

O alujá é uma batida de invocação a Xangô que possui a marca da força e da firmeza do trovão, que é um elemento característico e o codinome desse orixá abordado por Aleixo em outros poemas:

O ABALADOR

No trovão
que troa justiça
num mercado em Cotonu
e numa praça da Trácia
ele está

No raio que trisca
no ar a beleza
que raia-não-raia
quando é de manhã
ele está

Sob o sol de Ítaca
em Itapoã
no cume da pedra que ronca
ele está

No lume feroz
do olhar do leopardo
em pleno pulo
ele – o Abalador – está

O Abalador
o Abalador
sempre guiando o
rumo dos seus

O Abalador
o Abalador

pelos de lá
louvado com o nome de Zeus

por nós
sendo chamado de Xangô (ALEIXO, 2013, p. 82-83)

A sofisticação do poema advém da mescla de recursos da poesia popular (acima comentei a raiz indígena do uso do refrão) com informações da cultura erudita, que servem aqui ao anúncio desse orixá, que vem à luz do poema como verdade que brilha: em movimento.

Xangô é o deus que excede e torna seu poder e sua força a causa mesma da sua ruína.⁸ Sua volúpia guerreira, que se encantava com novas armas, fez com que pedisse à esposa que trouxesse da cidade vizinha uma famosa poção mágica, que fazia com que aquele que a provasse passasse a expelir fogo pela boca. Assim, ao testar de cima de um monte a sua nova arma, Xangô erra a mira e incendeia o seu reino, a cidade de Oió. Os sábios da cidade entendem que é o momento de destituí-lo e, assim, conforme com os costumes, Xangô deverá cometer suicídio, enforcando-se em uma árvore da floresta. Seu corpo nunca será encontrado e, a partir daí, o povo irá cultuá-lo como um orixá. Conta-se também que a esposa de Xangô, Oiá, no caminho de volta da cidade vizinha, onde pegara o poder destinado ao seu marido (e preparado por Exu), prova um pouco da poção – o que, percebido por Xangô no retorno da esposa (ela soltara faíscas da boca ao falar com ele) provocou a sua ira. Ela correu a esconder-se entre as ovelhas. Xangô, irado, ao gritar durante a procura por Oiá, matou todas as ovelhas com o poder de sua voz (BENISTE, 2006, p. 161-166). Essa característica do Abalador ilumina o quarteto do poema “Boca também toca tambor”.

Pensemos agora na relação que se estabelece entre o alujá de Xangô e a palavra criada por Joyce, presente no *Finnegans Wake*:

The fall

(Bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhouna
wnskawntoohooordenenthurnuk!)

of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all
christian minstresly. (JOYCE, 1975, p. 3)

Este enorme neologismo é um dos dados mais famosos a respeito da trajetória de James Joyce, fartamente citado pelos poetas brasileiros. A palavra-trovão de Joyce apresenta simbiose com os elementos mais importantes para a religiosidade afro-brasileira, pois ela está substituindo “fall” e todas as repercussões sensoriais de uma estação em que a natureza especialmente resplandesce, o outono, com todas as suas colorações ocre e vermelhas (cores de Xangô) e também a de um ato no qual também pode aparecer a queda (do trovão).

⁸ Informações retiradas de um artigo publicado na página pessoal do professor Reginaldo Prandi: PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. “Xangô, rei de Oió” (site da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm>. Acesso em: 10 mar. 2015.

A palavra-trovão de Joyce invade o texto em prosa e propõe uma liberdade para a imaginação, a de vislumbrar sentidos possíveis no aparente não-sentido da sua presença no texto, como tantas outras palavras que, embora neologismos, são recuperadas de fragmentos de palavras dispostos em outras combinações e sugestões de amplo escopo etimológico.

O que há de mágico na palavra-trovão de Joyce é a sua sonoridade aparentemente indisciplinada, o som da palavra pelo som, sem uma preocupação em determinar o sentido. Tudo “se muda em segredo”, transforma-se naquilo que há de sagrado na palavra. É então uma experiência análoga às de Hugo Ball e Kurt Schwitters que, explorando as sonoridades verbais, criaram poemas de vertigem encantatória, aparentemente indisciplinados, porém contendo um rigor quase clássico na sua composição. Hugo Ball foi um dos organizadores do Cabaret Voltaire e inaugurou o gênero em 1916. Responsável pela criação de diversos poemas sonoristas, apresentou no evento composições como o iniciático “O gadji beri bimba”.

As composições de Ball não têm qualquer grama semântico, elas são explorações sonoras do verbo. Como princípio inspirador, estavam as línguas africanas, conforme declarou Aleixo em diversas ocasiões. Ao apresentar o poema “Karawane”, de Hugo Ball, o poeta procurou encarnar a espontaneidade sonora da fala africana, propondo uma vocalização radicalmente diferente das interpretações clássicas, nas quais o elemento coral nos moldes do cantochão preponderam.⁹

A presença da imitação da cultura africana no Cabaret é facilmente comprovável por meio dos vídeos que nos chegaram dessas apresentações. Hans Richter, entretanto, ao relatar essas experiências em *Dadá: arte e antiarte*, evidencia o caráter abstrato desses poemas, cuja função seria a de renovar a linguagem, esta já deteriorada pelos lugares-comuns do jornalismo (RICHTER, 1993, p. 47-8).

Kurt Schwitters, outro artista dadá, compôs a obra-prima “Ursonate”, no mesmo aspecto dos poemas sonoristas de Ball. Nestes, o artista apresentava uma versão visual que explorava fontes e tamanhos e funcionava como uma partitura. Já a “Ursonate” contém uma partitura verbal na qual a função partitural expressa-se não por intermédio de fontes e tamanhos das letras, mas do próprio formato da sonata enquanto gênero musical. Schwitters apropria-se da estrutura da sonata e repensa-a a partir das possibilidades do poema sonorista (SCHWITTERS, 2013, p.145-174).

⁹ Conforme registro da performance Um Ano Entre os Humanos em 2005 no Itaú Cultural, disponível em: <<https://vimeo.com/52989650>>. Acesso em: 23 out. 2015. É possível ouvir as interpretações clássicas do poema em: <<http://www.ubu.com/sound/ball.html>>. Acesso em: 23 out. 2015.

Ao analisarmos essas referências, constantes em “Boca também toca tambor”, fica patente a aproximação da poesia de Aleixo com o dadaísmo. Seu projeto pessoal de pesquisa partiu do paideuma concretista, porém sua deglutição dos ensinamentos expressos nessas referências vai além. Um dos elementos que a crítica pode abordar em seu trabalho é a relação de filiação com a obra de Augusto de Campos. Ele mesmo assume a influência, em entrevista a Helton Gonçalves de Souza, esta de 2002:

Eu só acredito em cultura quando há a possibilidade de escolha. E eu escolhi conversar com Augusto de Campos independentemente de hoje termos algum contato pessoal. (...) Eu vim daí, e não renego essa influência. Assumo a influência. Influência que – me permito inverter semanticamente – é também influir sobre. Eu me aproprio daqueles elementos da obra do Augusto que poderão me servir para o que eu quero dizer. Há uma insistência muito grande – e eu sou responsável por isso – nos artigos que têm saído sobre a minha poesia, em apontar a filiação a Augusto de Campos como se isso esgotasse o meu repertório criativo.¹⁰

A leitura de “Boca também toca tambor” mostra que essa influência tanto não esgota o repertório apresentado pelo poeta quanto é uma parte diminuta dele, quando a comparamos com as influências dos demais artistas do século XX citados no poema. A relação de “influir sobre”, porém, continua presente, mesmo quando consideramos as influências mais distantes. A forma como a palavra-trovão de Joyce é associada a Xangô transforma os elementos, assim alinhados em uma imagem poética, na qual o contraste e a contradição rendem-se a uma criação de outro nível. O estranhamento é apenas um dos passos de sua manutenção. Paz descreve a imagem poética aludindo ao jogo verbal que dispõe as palavras fora da lógica linear dos significados e também à multiplicidade de sentidos que o poema adquire na sua recepção (PAZ, 1982). Variedade essa (como um resultado mágico) que comporta significados opostos, contraditórios, inconciliáveis, além de surtir um efeito emocional que reflete não o enunciado, mas a vida do receptor.

E é isso que Aleixo faz com os artistas de vanguarda citados em “Boca também toca tambor”: compõe com eles e suas criações novas imagens poéticas. Kurt Schwitters e sua “Ursonate”, bem como Ball e os poemas silábicos da vanguarda dadaísta, e John Cage em especial, são nomes que habitam os poemas de Aleixo e que demonstram uma aposta em referências que

¹⁰ Trecho transcrito por mim a partir da entrevista concedida por Ricardo Aleixo a Helton Gonçalves de Souza, para o programa Vereda Literária, da Rede Minas, 2002. Vídeo do programa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VxhtykUPTA4>. Acesso em: 05 out. 2016.

não se enquadram no campo da hipervalorização da organização racional, objetiva da criação (ligada ao caráter construtivo que esteve na base da criação da poesia concreta).

Criando imagens poéticas complexas como “Boca também toca tambor”, ele reinaugura a voz do griô e do akpalô, oferecendo a elas uma leitura ativa. “Porque a minha boca morreu; tu também morrerás por causa da tua”, diz um conto reescrito por Câmara Cascudo (CASCUDO, 1984, p. 157-8). É um dos textos mais populares da tradição oral africana, recolhido por vários pesquisadores. Narra a história de um caçador que se depara com uma caveira falante no meio da mata. Ao contar ao rei desse achado, esse manda uma comitiva junto ao caçador para averiguar o fato que, caso não se confirmasse, custaria a vida do mentiroso. A caveira, de fato, nada disse aos presentes quando perguntada pelo caçador dos motivos que lhe trouxeram ali. Após a morte do caçador, em um final exuberante, é a sua própria cabeça, indagada pela caveira, quem dá a resposta: “A língua me trouxe aqui”. Enquanto Cascudo troca “boca” por “língua”, a versão portuguesa de Lourenço Joaquim da Costa Rosário traz: “Espantado o rapaz ouviu que o crânio lhe respondia: ‘Pois morri e aqui fiquei por causa da minha boca. Tu também morrerás por causa da tua’” (ROSÁRIO, 1989, p. 134-5).

No conto, o elemento maravilhoso de uma caveira que fala também remete ao mistério envolvido na voz, ao seu caráter insondável. Remete aos perigos desse mistério de uma boca ligada ao sagrado, tanto quanto o tambor.

As três peças de Aleixo, num ambiente contemporâneo, reinauguram a imagem da boca, da magia da fala e dos perigos da fala, fazendo-a reverberar. A imagem da boca tocando tambor remete a toda a complexidade dos sons que a voz é capaz de produzir, às maravilhas do aparelho fonador, à musicalidade da fala. Remete ainda ao saber próprio do som dos tambores que, com seus ritmos (batidas e pontos) fazem a comunicação do homem com a ancestralidade, nos rituais africanos. Remete a uma fala do tambor. Ricardo Aleixo afirmou, na primeira entrevista concedida a Helton Gonçalves de Souza, no programa Vereda Literária, de 1996: “Principalmente nas línguas tonais, como o iorubá, é possível você mandar mensagens textuais apenas com o percutir dos tambores”¹¹ Tendo nascido da oralidade e tendo nela seu principal modo de acontecer, a língua dos mitos que são contados nos rituais de candomblé tem também uma percussividade característica. Já na

¹¹ Trecho transcrito por mim a partir do vídeo da entrevista a Helton Gonçalves de Souza veiculada no programa Vereda Literária, da Rede Minas, em 1996, e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N4tjOzpLuck>. Acesso em 25 maio 2015.

performance apresentada por Aleixo no festival Folia das Falas, toda essa riqueza reaparece mediante um pedal que repete a voz gravada. Assim, com tecnologias contemporâneas, em um formato que deve às criações ditas de vanguarda muitas das suas referências centrais, a magia que cerca os nossos contos ancestrais pode irromper novamente, dando espaço para o griô/akpalô conquistar sua plateia.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

_____. **Mundo palavreado**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

_____. **“Boca também toca tambor”.1’33”**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg>. Acesso em: 5 out.2016.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BENISTE, José. **Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. Da USP, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

JOYCE, James. **Finnegans wake**. London: Faber and Faber, 1975.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: tecnologias da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1998.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA DA VIOLA, **Akpalô**. Produzido por Terra Boa Produções e Cria! Cultura, gravado e mixado em 2006 em Belo Horizonte.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. “Xangô, rei de Oió”. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/xangorei.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

RICHTER, Hans Georg. **Dadá**: arte e antiarte. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana de expressão oral**: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

SCHWITTERS, Kurt. **Contos Mércio**. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

VALENTE, Heloísa Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

[Recebido: 05 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016]

Seção Livre

OS CAMINHOS DE RASTILHO: EXPRESSÕES DA LITERATURA ORAL NA FRONTEIRA SUL-RIOGRANDENSE

Geice Peres Nunes*

RESUMO: Por compreender o imaginário fronteiriço como matéria relevante tanto no que tange ao patrimônio cultural, quanto do ponto de vista acadêmico, este artigo, produzido a partir das coletas realizadas no projeto “Oralidade e fronteira”, debruça-se sobre as cidades de Jaguarão e Rio Branco como espaços socioculturais abundantes de narrativas orais. É a partir dessa perspectiva que tomamos como matéria de investigação o discurso e a representação de mundo dos habitantes das referidas cidades, sobretudo em suas manifestações orais de teor literário. Nas coletas realizadas pelos integrantes do projeto, por vezes, surgem personagens bastante peculiares, cuja história ou ficcionalização da vida trazem elementos passíveis de traduzir e evidenciar a vivência do fronteiriço. Para tanto, analisamos a construção de Rastilho, um dos grandes motes das narrativas orais do referido espaço, e buscamos compreender a dinâmica dessa construção calcada no caráter inventivo e ficcional, mas também nos dados contextuais que condicionam tal construção.

Palavras-chave: Narrativas orais. Fronteira. Rastilho.

RESUMEN: Por comprender el imaginario fronterizo como materia relevante tanto en lo referente al patrimonio cultural, como de la visión académica, este artículo, producido a partir de las investigaciones desarrolladas en el proyecto “Oralidad e frontera”, se vuelve a las ciudades de Yaguarón y Rio Branco como espacios socioculturales abundantes de narrativas orales. Es a partir de esa perspectiva que adoptamos como materia de investigación el discurso y la representación de mundo de los habitantes de las referidas ciudades, sobre todo en sus manifestaciones orales con rasgos literarios. En las recolecciones realizadas por los integrantes del proyecto, por veces, surgen personajes bastante peculiares, cuya historia o ficcionalización de vida traen elementos pasibles de traducir y evidenciar la vivencia del fronterizo. Para eso, analizamos la construcción de Rastilho, como uno de los grandes temas de las narrativas orales de dicho espacio, y buscamos comprender la dinámica de esa construcción calcada en el carácter inventivo y ficcional, pero también en los datos contextuales que condicionan tal construcción.

Palabras-clave: Narrativas orales. Frontera. Rastilho.

1 Mapeamento do espaço

* Professora na Universidade Federal do Pampa, doutora pela Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: geicepn@gmail.com

A pesquisa apresentada baseia-se na coleta¹, audiovisual ou escrita, de narrativas compreendidas como literatura oral. A partir disso, realizamos registros e estudos das vocalidades² fronteiriças, que expressam ressignificações do narrar cotidiano estetizado, carregado de crenças, valores sociais, repertórios culturais, silenciamentos, presentes nas falas dos informantes. As histórias surgem como memórias e relatos variados, lendas, lendas urbanas, causos ou mitos. Assim, na posição de pesquisadores, damos ênfase a esses gêneros que consideramos ser a fonte profunda do imaginário³ fronteiriço.

Nas narrativas, os protagonistas aparecem como habitantes do campo ou da cidade, a rememorar situações misteriosas que ouviram ou vivenciaram no cotidiano citadino, nas práticas de trabalho rural ou da pesca. Por vezes, tais narradores carregam suas histórias de uma roupagem literária, evidenciando na estrutura, enredo e recursos, uma sequência que contempla os elementos clássicos de uma contística.

A seleção da fronteira como espaço firma-se na convicção de que nela assenta-se um repertório compartilhado, um rol de relatos fabulares ou de um real transfigurado, cujo estudo permite compreender os sujeitos a partir das suas crenças e narrativas difundidas. Certas histórias revelam a fluidez da fronteira por meio de enredos que apresentam uma similaridade, ao mesmo tempo em que cada uma “obedece a estruturas e conhece uma história marcada por um jogo sutil de constantes e de variações no tempo” (WUNENBURGER, 2007, p. 27).

No mapeamento desse espaço, nosso recorte retira da fluidez da matéria oral o tema de investigação e sustenta-se em consonância com os postulados de Zulma Palermo (2010, p. 45-46), ao reconhecer na comunidade mais imediata à universidade, um saber com o qual ela necessita dialogar. Por isso, nesse trabalho, pluriversidade e decolonialidade apresentam-se como conceitos basilares, visto que a prática do referido projeto valida e dedica-se ao estudo das experiências comuns que definem a forma de habitar o território fronteiriço, por meio da percepção sensível da

¹ Todos os fragmentos de narrativas orais utilizados, foram extraídos de coletas realizadas em Jaguarão e Rio Branco pelos integrantes do projeto Oralidade e Fronteira.

² Para Paul Zumthor (1993, p. 21), vocalidade representa “a historicidade de uma voz: seu uso”.

³ Valemo-nos do conceito do imaginário conforme Sandra Jatahy Pesavento o define, um “sistema de representações coletivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta” (2002, p. 35).

construção simbólica realizada por seus habitantes e expressa, notadamente, nas narrativas orais que investigamos.

Dedicar-se a um estudo dessa natureza, implica em romper com o discurso hegemônico do que é literatura e, simultaneamente, relativizar a noção de subalternidade entre o oral e o escrito, entre o erudito e o popular, entre o oficial e o real, que, na linha discursiva de Palermo (2010, p. 52), “reclama construir un pensamiento amasado desde otros lugares, con lenguajes otros, sostenido en lógicas otras y concebido desde las fronteras del sistema mundo moderno/colonial.”, ou, complementando essa visão, desconstruindo as dicotomias estabelecidas desde então.

2 Oralidade em perspectiva

O estudo sobre a oralidade, atento às idiossincrasias presentes no discurso, possibilita “descobrir mais nitidamente o papel fundador do oral na relação com o outro” (CERTEAU; GIARD, 2011, p. 336). Uma espécie de substrato de uma memória coletiva que resiste no contar cotidiano.

Zumthor, estudioso das vocalidades da poesia medieval, em *A letra e a voz* (1993) aponta para a necessidade de “convencer-nos dos valores incomparáveis da voz” obliterados pela escrita. Diante disso, destaca que valorizar a voz requer a consciência de que ela só existe ao vivo (1993, p. 20). Em *Performance, recepção, leitura* (2007), Zumthor reconhece nas mídias um registro que abole o efêmero, em outros termos, o portador da voz e as suas referências espaciais. Em contrapartida, o mesmo elemento que lhe retira o que é peculiar, é o que as torna reiteráveis, permitindo a “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas por séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Nesse sentido, parece reconciliar a voz e as mídias, visto que através delas estabelece-se uma transmissão assimilada pelo ouvido e não apenas pelo olho.

Mais recentemente, Ulpiano Lada Ferreras (2003, p. 122) define oralidade como um gênero de natureza distinta do romanesco por carecer da onisciência de um narrador e de focos narrativos. Para o pesquisador, a literatura oral breve, assenta-se nos contos – e aqui tomamos a liberdade de agregar os causos –, por esse motivo pode ser aproximada das obras de caráter literário ainda que sua forma também dialogue com a representação. Complementando essa visão, aponta que a narrativa oral de caráter literário evidencia a sua originalidade quando relaciona o discurso

narrativo com outros elementos próprios do teatro e sua representação, ademais dos traços que a definem por natureza: a oralidade em um tempo presente. Diante disso, o autor defende:

El relato oral inicia un proceso de comunicación que es en su esencia representación ante un público y que sólo de forma excepcional, circunstancialmente, puede llevar a convertirse en un texto escrito destinado a la lectura individual, por medio de la transcripción del discurso verbal, que asimismo puede contener virtualmente los elementos para su representación, tanto en el discurso cuanto en las especificaciones que a modo de acotaciones se incluyan en el texto escrito. (LADA FERRERAS, 2003, p. 123).

Pelo entendimento depreendido de tais perspectivas, cabe ao pesquisador atentar para “o instante” da voz. Valemo-nos do relato oral, presenciamos um contar; entretanto, como literatura oral, tais narrativas existem apenas no momento em que são narradas; após isso, tornam-se registros em mídias ou são “plasmadas por escrito” e perdem parte do seu teor dramático. Nossa prática capta um momento e armazena-o em mídias, mas tem consciência de que, enquanto *performance* de um narrador, o relato é efêmero. Ao estudar as versões narradas, vivenciamos os obstáculos de validar a voz como literatura, uma literatura que se assenta na fronteira entre o culto e o popular, o escrito e o oral.

3 Os caminhos do Rastilho na oralidade fronteiriça

As narrativas baseadas na vida e morte de Ramão Machado (? - 1945) comprovam sua popularidade nas incontáveis versões em que o sujeito consagra-se como um habitante imortalizado em causos e lendas que circulam na sua cidade natal. Com maior ou menor idealização, narradores orais afiançam que Ramão Machado ou Rastilho tornou-se lendário, ainda que não fosse violento, nem mesmo tão honesto, entendimento corroborado pela presença marcante no rol de narrativas lidas, ouvidas e/ou coletadas ao longo das atividades do projeto.

Em algumas versões é nomeado, em outras, é tratado vulgarmente de Rastilho; e enquanto certas versões da sua história dão forma a uma recriação do Negrinho do Pastoreio, outras conferem a esse personagem todos os estigmas de um contraventor ou, ainda, compõem nuances psicológicas que, de forma condescendente, asseguram certa compulsão por roubo sem condená-lo. Como é próprio da oralidade, cada contador relata sua versão com os detalhes que bem lhe aprouver, maior realismo, tom pejorativo, carga de preconceito, com eufemismos ou nuances literárias. Assim,

deduzimos que a trama evidencia um domínio comum, mas o entusiasmo no narrar, o arranjo dos fatos, o tom e o repertório lexical são particulares. Ademais, enquanto voz, cada discurso mostra-se singular, assim como o momento de sua enunciação.

Dentre o material coletado, as diferentes versões permitem identificar constantes nas narrativas: o protagonista – Ramão Machado ou Rastilho; a passagem da infância e juventude na localidade do 2º Distrito de Jaguarão; atividades de trabalho nas estâncias dessa localidade; episódios de violência e combate físico; morte de Rastilho; “milagre” da chuva.

Comprovando a popularidade da narrativa, nas atividades, foram coletadas sete versões da história de Rastilho. Dentre elas, destacamos um conto intitulado a “A morte de Rastilho”, publicado em *Além do cotidiano* (2015), de Elaine da Fontoura; como literatura oral, destacamos o relato da informante A.⁴, o relato do informante C. e – com um desfecho peculiar dentre as versões coletadas – o relato de I. Essas são as principais versões que contrastamos e as quais nos referimos neste estudo. Nele, interessa-nos compreender a dinâmica das variantes com base em seus gêneros, em seus condicionantes históricos e sociais, nas crenças e visões de mundo dos propagadores dessa narrativa.

A versão impressa de Fontoura, apesar de escrita, fez-se fundamental por ser referida por uma das informantes como a fonte de seu conhecimento acerca de Rastilho. Uma versão de teor literário inegável, cuja estrutura é passível de ser classificada como conto. Na recriação, a trama aponta ser proveniente de um grupo social em que a oralidade convive com a escritura, mas a influência do escrito permanece externa, portanto, surge de uma oralidade mista, como teoriza Zumthor (1993, p. 18). “A morte de Rastilho” consente inferir que a (re)criação oral propagada de boca em boca ofereceu elementos para a autora compor o conto literário no qual identificamos personagem, enredo e espaço que reiteram as versões orais; porém, divergindo do relato oral, situa a trama em um tempo impreciso e lança mão de um narrador externo à ação, que conhece todos os seus meandros. Já não se detecta a oralidade imbricada no texto; se ela existe, é apenas como fonte que revela uma peculiar releitura do fato difundido por vozes rurais e urbanas.

Acerca do estilo, verificamos o uso de uma linguagem metafórica, além da presença de intertextos. Ademais, dentre os diversos vieses em que essa composição se permite observar,

⁴ Optamos por identificar os informantes apenas por uma letra maiúscula.

encontramos as práticas sociais e os valores fronteiriços incutidos no espaço que a autora reproduz artisticamente.

O título “A morte de Rastilho” antecipa o desenlace, ao passo que provoca um efeito no leitor do texto. Aqui se estabelece uma primeira distinção da narrativa oral: a recepção. Na versões orais, a introdução da história situa o leitor, mas não adianta o seu desfecho, pois faz parte da *performance* do narrador manter seu ouvinte atento e apto a criar expectativas sobre o narrado. No texto escrito, sabedor de que o (anti)herói virá a morrer violentamente, certa tolerância instala-se desde as primeiras informações, influenciando na recepção do texto. O desencadeamento das ações aliado à linguagem empregada, expõe uma espécie de atualização da lenda do Negrinho do Pastoreio, visto que há a recorrência do negro, do sofrimento humano provocado pelo humano, a morte e, por fim, certos milagres atribuídos à vítima.

No conto, no lugar do nome próprio o anti-herói é denominado simplesmente como Rastilho, uma designação que supomos ser-lhe atribuída posteriormente, dado o tom pejorativo que o termo denota. A psicologia da personagem é vagamente construída, entretanto, com base no histórico familiar, o leitor tem o papel ativo de compor esse temperamento - rapaz de origem humilde e descendente de trabalhadores do campo, conforme o trecho aponta: “Nasceu Rastilho em família pobre, mas de gente honesta e trabalhadora. Os homens eram peões campeiros, pessoas de confiança nas estâncias” (FONTOURA, 2015, p. 13). O rapaz é apresentado com atributos como a agilidade, já que “quando alguém o incumbia de ir a algum lugar, dizia: ‘Vou a pé, assim ando mais rápido do que ainda pegar cavalo’. E lá ia atalhando os campos, orgulhoso de sua ligeireza” (FONTOURA, 2015, p. 13). Nas situações descritas, vemos uma construção preocupada em positivar o personagem, ação que se concretiza em diferentes passagens, pois, de forma metonímica, tendo um histórico familiar de honestidade, por extensão, Rastilho teria a índole da benevolência. Essa informação atenua certas versões de brutalidade e ferocidade que lhes são atribuídas enquanto personagem no próprio conto, bem como em outras versões propagadas.

Na trama, o jovem Rastilho, conhecedor do passado opressor vivenciado pelos avós, parece carregar em si a liberdade como um mister: “Não gostava de prisões, criou-se ouvindo o velho avô contar histórias tristes de negros escravos” (FONTOURA, 2015, p. 13). Aqui, quando transpomos os limites do literário e nos valem do discurso da história, temos elementos para afirmar que a região em que essa ambígua narrativa se propaga representa um dos espaços com maior índice de pessoas escravizadas, visto que em 1859, tendo aproximadamente 18 mil habitantes, cerca de 28%

da população da cidade era negra (CARATTI, 2013, p. 234). Após a abolição, é provável que uma grande parcela dessa população tenha permanecido na terra, agora “libertos”, como agregados de fazendas, em regime semi-escravo e sem direitos trabalhistas. Jaguarão configura-se como um espaço onde não houve o estabelecimento de imigrantes europeus. Nesse sentido, inferimos que a força de trabalho pós-abolição tenha sofrido poucas alterações, talvez em um cenário de “ex-escravos isolados ou comunidades inteiras vagando pelos campos, ou estabelecendo-se por curto tempo, para voltar a perambular” como destaca Lilia Schwarcz (2012, p. 63) sobre a condição do negro no Brasil, desde a abolição até a década de 30.

Voltando à análise, como recursos de uma escrita literária presentes no conto, verificamos que certos acontecimentos da infância passada são lidos como prognósticos da vida adulta, ou mesmo como *flashbacks* que, pela onisciência do narrador, contrastam o passado anterior à ação e o tempo do narrado: “Se o Negrinho Rastilho foi feliz quando criança, a vida o fez pagar cada sorriso quando cresceu, e pagou bem caro” (FONTOURA, 2015, p. 13). O diminutivo empregado, “Negrinho Rastilho”, sugere um paralelismo com a lenda do Negrinho do Pastoreio, e, simultaneamente, induz no leitor o afeto e o sentimentalismo em relação ao menino. Guardadas as devidas proporções, esse efeito nos reporta ao ensaio de Sérgio Buarque de Holanda sobre laços cordiais, no qual reflete sobre o uso do diminutivo na língua portuguesa. Para o historiador,

No domínio da linguística, para citar um exemplo, esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação “inho”, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração. (HOLANDA, 2014, p. 148)

No conto, a reviravolta na vida do menino afeito à liberdade é evidenciada na narração dos frequentes episódios de brutalidade: “Certa ocasião, contavam os companheiros, se meteu em briga feia no boliche, deixou um cabra mais morto que vivo, deixou dois ou três feridos a faca e fugiu” (FONTOURA, 2015, p. 13). Essa leitura aponta para a postura pacífica que cede lugar à violência e à fuga constante pelos pampas das redondezas das Bretanhas, onde comete pequenos furtos para se alimentar, ganhando fama de ladrão, metaforicamente, o Rastilho que recolhe objetos:

Começou a ser visto em outros locais do município. Com fome pegava frutas em pomares, ou entrava furtivo em dispensas de estâncias, passou a ser conhecido como ladrão. Para piorar a vida do infeliz, espalhou-se no meio rural que a polícia procurava um negro ladrão

e assassino, pessoa extremamente perigosa, que vadiava nos matos. (FONTOURA, 2015, p. 13)

A redenção de Rastilho, após a breve vida de sofrimento e de violência, chega até ele após a sua morte. A crença é fundada no episódio narrado no fragmento:

Havia na época seca prolongada, tomando rumos de calamidade para as lavouras e gado do município. Então, um rico estancieiro que via a plantação quase perdida pela estiagem, disse: “Se este infeliz fizesse milagres como o Negrinho do Pastoreio, e derramasse sobre minhas terras, abundante chuva, eu até lhe daria sepultura digna e umas garrafas de cachaça.

Deu-se então o fantástico acaso ou milagre, como diziam, choveu e tal e qual era preciso, encheu os açudes e aguadas dos poteiros do gado, mas o mais interessante é que a chuva caiu ali, bem ali na propriedade do homem que prometera a sepultura para Rastilho, em outros lugares, não.

Promessa é dívida e dívida se paga. O morto ganhou, dentro da estância, um túmulo onde sempre há velas e cachaça. (FONTOURA, 2015, p. 15)

Na nossa leitura, o personagem oscila entre dois estereótipos conhecidos na literatura sul-rio-grandense: Bonifácio⁵, personagem negro criado por Simões Lopes Neto e o Negrinho do Pastoreio, também registrado na narrativa simoniana. No conto, é o desafio do fazendeiro ao Rastilho que proporciona o desfecho místico e ajuda o personagem *à la* Bonifácio a aproximar-se do Negrinho, ser lendário e de forte carga afetiva: “Se este infeliz fizesse milagres”..., então, dá-se o “fantástico acaso”, Rastilho ganha um túmulo, algumas garrafas de cachaça como agradecimento, e consagra-se como milagreiro.

O desfecho do conto novamente reforça a proximidade com a lenda do Negrinho do Pastoreio: “O negro Rastilho foi sempre lembrado em prosa e verso e um poeta jaguareense disse, com muita propriedade, que, por certo, Deus o levou para acompanhar o Negrinho do Pastoreio, nas campeiradas do céu” (FONTOURA, 2015, p. 15). No desenlace, subjaz certo romantismo aliado à ótica cristã permeando essa versão escrita: a redenção de Rastilho chega pela morte, agora é a vítima que ganha a vida eterna, ao lado do consagrado personagem lendário.

A construção literária baseada na narrativa oral transparece a sua “cordialidade” quando dá forma a uma escrita ausente de julgamentos ou marcas de preconceito racial ou social, tal qual

⁵ “Se o negro era maleva? Cruz! Ele era um condenado! ... mas taura, isso era, também! (LOPES NETO, 2011, p. 25).

identificamos em certas narrativas orais. Dedicamos-nos a positivar entre os leitores o personagem que a história negativiza, por exemplo, quando dá ênfase a cor do sujeito e a utiliza como um determinante: é o “Negrinho Rastilho” no conto, concomitantemente, é o “negro Rastilho”, ébrio e violento que tantas vezes relatam.

No que tange à composição e ao estilo, validar essa narrativa como objeto de arte do ponto de vista teórico, criação passível de desferir um *knock-out*⁶ no leitor, é evidente que ele não traz a intensidade desse efeito. Trata-se de uma leitura que chega amarrada pela antecipação do desenlace, em que o conjunto de expectativas produzido nesse ato é negado ao leitor do conto, visto que já está posto desde o título “A morte de Rastilho”.

Como uma marca da variação entre o registro escrito e o oral, convém mostrar a lenda do Rastilho narrada pela informante A., na qual identificamos tom e juízos que contrastam com a versão analisada anteriormente, atestando que a “informação pertence à tradição enquanto as palavras pertencem ao narrador” (BERGERON, 2010, p. 47). A. inicia a fala esclarecendo fontes, evidenciando inserções e detalhes que particularizam cada versão oral: “O que eu sei, o que eu sei, eu li no livro da Elaine da Fontoura, e claro alguma coisa de sempre ouvir falar sobre isso e de história, a história de que ele seria filho de escravos... aqueles que ficam agregados nas fazendas. Eu entendi isso”. É dessa forma que a narrativa ressurgiu pela memória rememorada “nascendo do outro” e “perdendo-o”, conforme discorre Michel de Certeau (2009, p. 150).

O modo como a informante dá início a sua rememoração faz-nos recordar a constatação de Walter Benjamin (2010, p. 205) de que “os narradores gostam de começar a sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica”. Então, deduzimos que é o cruzamento do conto de Elaine da Fontoura, aliado às variantes da lenda de Rastilho que dão corpo à narrativa aparentemente fragmentada, suscetível aos lapsos de memória, aos *flashbacks* e inferências dentro do próprio narrar, mas que mantém algumas constantes na sua estrutura.

Assegura Zumthor (1993, p. 24) que “a voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias”, é desse modo que podemos entender as flutuações no conjunto de fatos narrados por A. Na análise, verificamos que a precisão do espaço mantém-se como um elemento que confirma sua referência na 2ª Zona. Apesar disso, o

⁶ Imperativo do gênero na perspectiva canônica de Júlio Cortázar (2006, p. 152).

que nos chama atenção é o seu modo de compor a psicologia da personagem lendária destacando os atos de fúria, a suspeita de roubos que converteram o sujeito em um fugitivo até ser morto em uma emboscada da polícia e, por fim, tornar-se milagreiro:

Como é aquela região ali? [Bah não sei]segunda zona acho que é, segunda zona que chamam, e ele ficou agregado numa fazenda, e que eu não sei o que desencadeou essa fúria, porque ele teve um momento de fúria foi daí que a polícia foi atrás dele. Ah, ele parece que ele roubou alguma coisa! Teria sido suspeito acho, né, acho que ele foi suspeito, né? [...] e aí ele teve esse momento de fúria e começou a fugir, né, da polícia, né, é assim o que eu mais lembro de falarem. Assim que ele era um fugitivo, vivia no mato [...] Alguém descobriu o paradeiro dele, fizeram essa emboscada e ele entrou para um lugar que seria como uma toca e aí mataram ele ali. [...] O fim da história que me contaram, assim, fizeram uma promessa um dos fazendeiros, que se ele, se chovesse, era uma seca muito grande, se chovesse que iam fazer um tumulto pra ele, porque na verdade ele tinha morrido dentro dessa toca, dessa caverna. [...] Nesses dias tava uma seca e aí fez o tumulto pra ele porque choveu realmente. Fez e choveu e daí que veio a crença. [...] Essa parte me interessou, porque as pessoas pedem graças pra ele, e levam até hoje... levam até hoje... e levam bebida, fumo essas coisas assim que era o que ele gostava assim, seria eu acho que ele bebia muito, assim não peguei bem no fim da história mas acho que ele ficou assim meio milagroso em função disso. [...] Rastilho eu entendo por furto. [...] Acho que isso não diz no livro, nessa história que eu li, mas me leva a crer que sim, né, que ele vivia meio assim, né... cometia pequenos furtos pra se alimentar e para beber, acho que ele bebia bastante porque todo mundo da hoje, prometem cachaça pra ele, porque ele bebia só pode⁷. (A.)

A sequência das ações, conduz a uma construção de caráter em que Rastilho é recriado com ambiguidade: é reconhecido como contraventor e, ao mesmo tempo, como milagroso. A fala está repleta de marcas de hesitação e de incerteza. Como teoriza Bergeron (2010), os narradores orais são não especializados e deficientes, não sabendo tudo o que nos informam. Assim, a variante apresentada por A. parece confirmar essa teorização, já que temos contato com uma narrativa com muitas lacunas, que, ainda que constituídas como obras abertas, dependem do leitor para serem sintetizadas em um relato e ganharem sentido.

Diferente da variante anterior, C. apresenta uma versão referencial ou informativa da vida de Rastilho, que afirma não saber se se trata de um mito ou uma lenda, colocando-nos uma questão de gênero desde o início do relato. C. desconhece o nome de batismo do personagem, mas data e localiza o episódio com precisão: década de 40, 2ª Zona ou Bretanhas. Esses dados são reforçados pela referência acerca dos proprietários das terras, fazendeiros conhecidos da cidade que, na versão narrada assim como na anterior, um deles torna-se o benfeitor de Ramão Machado. Após a sua

⁷ Narrativa coletada em junho de 2015.

morte, invoca-o para obter uma graça, é atendido e, como pagamento, sepulta-o em suas terras ao mesmo tempo em que contribui na difusão de seu caráter de milagreiro.

O narrador C. apresenta como peculiaridade a linguagem sem marcas discriminatórias. Dentre os pontos de maior destaque, temos uma ideia precisa de Rastilho: jovem com cerca de 18 anos, negro, trabalhador rural e analfabeto. O jovem, na versão de C., apresenta um transtorno psicológico, a cleptomania e, segundo esse narrador, a prova disso é o apelido de Rastilho, de rastilhar ou coletar objetos sem valor; ademais de abrir sorrateiramente qualquer tipo de fechadura. Em C., verificamos a desenvoltura do narrador que dá ênfase aos elementos mais marcantes dessa história com nuances de lenda, sem desprezar os elementos que firmam o apelo popular: o milagre operado pela personagem.

O dado mais relevante no relato de C. ganha forma na passagem que, conforme o narrador, confere um desfecho digno de roteiro cinematográfico para a história de Ramão Machado. Anos após a edificação do mausoléu, foi necessário construir um açude nas terras da fazenda. Nessa ocasião, foi calculado o alcance da lâmina d'água, para verificar se atingiria o túmulo e, em tal momento, reuniram os ossos do sepultado, acomodando-os e protegendo de qualquer risco. Na coleta,

- Encontraram os restos do que seria o casaco do Rastilho e aí constataram que ele seria um bandido perigosíssimo! (silêncio de suspense).
- No bolso do casaco, havia dois objetos metálicos: duas placas de uma gaitinha de boca! (expressa entusiasmo)
- Ele não era bandido!
- Um bom roteiro para o cinema, não é mesmo?!⁸ (C.)

Há, portanto, uma sobreposição de gêneros. Da versão oral, C. transcende o narrado e, a modo de metalinguagem, discute um gênero literário dentro da produção oral literária. Nas digressões, o narrador avalia com entusiasmo a possibilidade de roteirizá-la e dar vida a um Rastilho em película.

I., a última informante de quem obtivemos um relato, narra com convicção outra versão para a morte de Rastilho. Nessa perspectiva, mais do que o dado novo, chama nossa atenção a crença que se difundiu na cidade em torno do sujeito que, de homem comum, ganhou um caráter

⁸ Coleta realizada em abril de 2016.

lendário; que de “bandido”, transcende a “milagreiro”. Comprovando esta fama, I. afirma: “é fatal a promessa pro homem, sabia?” ... “É fatal, tu tem que pagá, tem que pagá!”... “Ah, e a promessa que fazê tem que pagá!”... “fez promessa pra chuva pra que for, tem que pagá! Tem que ir lá pagá!”. A convicção de que todo pedido é atendido e de que o pagamento é uma regra, converte a versão de I. em uma sentença em que temor e confiança andam lado a lado. Na sua visão, trabalhadores, assim como proprietários de terras encontram-se na mesma fé: “os granjero de lá, todo mundo, faz promessa pra chovê, quando *hay* seca. Não sei quem é que disse uma vez: ai... uma seca bárbara, tá tudo morrendo... ué, pede ao Rastilho pra chovê, eu disse”.

Outro dado surpreendente da narrativa de I. é a versão para a morte da personagem, variante que revela a fluidez do relato oral e o imaginário dos habitantes da cidade:

Mataram ele. [...] E esse Rastilho era tipo andarinho, ele não era mendigo, ele não era (como é que se diz?), ele não tinha família, nem onde morar, ele andava, andava, andava, andava... e pegaram ele, arrastaram ele num cavalo, mataram ele arrastado assim, não sei quem, bandido não sei quem foi.

[...] Como ele foi arrastado por esse home de cavalo, matô ele arrastado, arrastaro ele até matar, aí botaram o nome dele de Rastilho... ele foi arrastado, foi morto arrastado.

[...] ele era andarinho, ia, ia, andava, andava, andava... aí, não sei se era tempo de escravo... pegaram ele, botaram ele na chinha do cavalo e mataram arrastado... de maldade. Ele não robava nada, ele não era ladrão, ele era bêbado, era um andarinho bêbado ele era⁹. (I)

A composição de I., assim como a de outros contadores, dialoga com a proposição de Frederico Fernandes em relação ao isolamento das pessoas com poderes. O milagre de Rastilho manifesta-se após a sua morte, mas, quando vivo, todas as versões apontam para uma vida de fuga, refugiada na pampa, onde está “mais próximo daquilo que não é domado, do que do homem” (FERNANDES, 2002, p. 44).

A partir das versões coletadas, compreendemos que as versões orais sobre Ramão Machado ou Rastilho desenvolvem aspectos que possibilitam perceber o imaginário fronteiriço como uma construção social. Há um racismo incutido em certos posicionamentos, o que depreendemos nos desfechos de algumas versões. Apesar disso, por mais que elas variem, conservam a crença no milagre que lhe deu fama.

Apresentadas as variantes, fica a questão: provenientes da oralidade, a qual gênero se filiam as narrativas originadas na história de vida de Ramão Machado? Causo ou lenda? Por causo

⁹ Coleta realizada em maio de 2016.

compreendemos o gênero popular conhecido da população rio-grandense, devido a sua ampla difusão no estado: apresenta-se como relatos orais frequentemente ambientados em zonas rurais ou urbanas; expõem episódios em que o próprio narrador se coloca como personagem ou figura próxima do protagonista; nele, a vida prosaica se revela com seus ensinamentos, valores ou formas de conduta no exercício lúdico de informar e divertir.

Sobre a lenda, teorizações mais elaboradas elencam elementos indispensáveis da sua estrutura e composição. Dentre uma gama de definições, destacamos a de Bertrand Bergeron:

A relação oral (pontual e temporal) livre (da qual nem as palavras nem a informação pertencem à tradição *a priori*), feita por um narrador (que pode ser tanto uma testemunha direta, quanto um elo na cadeia de transmissão) deficiente (não possuidor de todos os dados do que conta) e não especializado (qualquer um pode ser vetor de uma lenda), de um acontecimento (ou seja, um fenômeno fundador) localizado (inscrito na geografia) personalizado (referente a seres históricos em oposição a seres míticos) situado no tempo (identificável no tempo cronológico, em oposição ao tempo não histórico do mito e do conto), com temas unificados (cuja coesão narrativa é forte), dependente do sobrenatural modal (pertencente ao domínio do fazer crer), o que faz da lenda uma narrativa de crença que requer a cumplicidade formal do ouvinte, o qual a completará por sua própria convicção. (BERGERON, 2010, p. 55)

Em síntese, Fernandes destaca que as “diferenças, entre mitos, lendas e causos só são perceptíveis depois, quando as histórias são analisadas em conjunto”, tendo em vista que “em geral, essas histórias aparecem não de forma ordenada, mas misturadas dentro de um repertório, que cada contador pode evocar automaticamente” (FERNANDES, 2002, p. 39). Considerando essa orientação, deduzimos que a narrativa sobre Ramão Machado, ou Rastilho, parece difundida em forma de causo inicialmente. Entretanto, com tempo e as versões de boca em boca, ganha um caráter de lenda pela incorporação e crença nos elementos místicos ou sobrenaturais, uma espécie de pacto, presentes nas diversas releituras. Assim, essa “miniatura etnográfica”, expressão de Clifford Geertz (2008, p. 15), é um dos inúmeros casos que ganham fama nas e por intermédio das constantes releituras. Expressam um recorte temporal da sociedade, mas repercutem em uma ampla cronologia quando continuam sendo atualizados e ganhando versões na oralidade, nas artes, nas mídias, no âmbito acadêmico. A esse respeito, destacamos que trazer essa narrativa para um estudo acadêmico implica na consciência de que

Se num polo está o produtor do texto oral em face do receptor, cuja relação entre eles é, também, dada a partir do processo de ressignificação, no outro, está o acadêmico a

interpretar os textos de circulação oral e, conseqüentemente, a buscar e criar sentidos para eles. Estes dois polos compõem as duas faces de uma mesma moeda, em que somos agentes e intérpretes do mesmo objeto que buscamos explicar. Estudar o fenômeno da transição implica, então, termos a consciência de que o intérprete – seja os trânsitos da voz ele um cientista social ou crítico cultural, um narrador ou qualquer outro performer – age sobre o texto ao significá-lo e, por isso, é parte, também, do processo de transição. (FERNANDES ET AL, 2012, 8-9)

Reunir tais narrativas como *corpus* induz a reconhecê-las como um reflexo ou “parte integrante da vida quotidiana, interiorizada nos indivíduos e grupos que tradicionalmente as preservam segundo as suas próprias formas de valorização e salvaguarda” (SOUSA, 2015, p. 32). Por isso, apreendemos as histórias recolhidas como representações identitárias e idiossincráticas da comunidade jaguareense, passíveis de serem validadas como patrimônio cultural imaterial, registradas e investigadas pela academia, mas mantendo em seus atores a responsabilidade de protegê-las (SOUSA, 2015, p. 33). Defendemos, portanto, que as abordagens literárias, históricas, antropológicas e/ou sociológicas utilizadas nas análises conduzem o estudante-pesquisador a depreender os mecanismos de construção social e cultural do espaço fronteiriço e, ainda, perceber o potencial imaginativo dos habitantes da fronteira como um patrimônio cultural imaterial, sem coisificá-lo, mas compreendendo-o, tal qual defende Filomena Sousa.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 197-221.
- BERGERON, Bertrand. **No reino da lenda**. Cadernos de Pós-Graduação da FURG. Tradução Sylvie Dion e Daniele de Quadros. Rio Grande: Editora FURG, 2010.
- CARATTI, Jônatas. **O solo da liberdade**. São Leopoldo: Oikois; Editora Unisinos, 2013.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. Memórias. In: CERTEAU et al. **A invenção do cotidiano**. V. II. Tradução Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. **A invenção do cotidiano**. V. II. Tradução Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópios**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererês: O ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

FERNANDES, Frederico et al. Os trânsitos da voz; de experiências poéticas, religiosas e orais. In: LEITE, Eudes Fernando, FERNANDES, Frederico (Orgs.). **Trânsitos da voz : estudos de oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, 2012, p. 7-20.

FONTOURA, Elaine. O negro Rastilho. In: _____. **Além do cotidiano**, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução The interpretation of cultures. Rio de Janeiro, LTC, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 139-151.

LADA FERRERAS, Ulpiano. **La narrativa oral literária**. Estudio Pragmático. Barcelona: Universidad de Oviedo. Kassel. Edition Reichenberger, 2003.

LOPES NETO, João Simões. O negro Bonifácio. In: _____. **Contos Gauchescos e lendas do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 25-32.

PALERMO, Zulma. La Universidad Latinoamericana en la encrucijada decolonial. In: **Otros Logos: Revista de estudios críticos**. (2010). Disponível em: <<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/revistas/0001/palermo.pdf>>. Ano 1, n. 1. Acesso em: 10 maio 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Além das fronteiras**. In: MARTINS, Maria Helena. (Org.). Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002, p. 35-39.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Direção). **História do Brasil nação - 1808-2010**. A abertura para o novo mundo 1889-1930. Rio de Janeiro, Madrid: Objetiva, Fundación Mapfre, 2012.

SOUSA, Filomena. **Património cultural imaterial: Memóriamedia e-Museu – métodos, técnicas e práticas**. E-book. (2015)

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário**. Tradução Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

[Recebido: 17 out. 2016 – Aceito: 20 dez. 2016]

EXPERIÊNCIA COM A LITERATURA DE CORDEL COMO ATIVIDADE DE ESTÍMULO À LEITURA NO AMBIENTE ESCOLAR

Jean Pereira Corrêa*

RESUMO: Este artigo mostra a contribuição da literatura de cordel como recurso didático no ambiente educacional, em especial nas atividades de leitura para desenvolvimento do hábito de ler, e conseqüentemente a formação de leitores críticos. No que diz respeito à metodologia é, no primeiro momento, uma pesquisa bibliográfica, pois utilizamos como base o ponto de vista de diferentes autores contidos em livros, artigo científicos, site etc. Depois fizemos uma pesquisa de campo, com a utilização de questionários com perguntas abertas, os quais foram aplicados para os seguintes públicos: uma educadora, cinco cordelistas paraenses e dois pesquisadores do assunto cordel. E finaliza expondo uma análise de dados coletados correspondentes às respostas de algumas pessoas envolvidas com essa poesia popular, a fim de sabermos a opinião delas acerca da relevância da literatura de cordel como uma prática de leitura nas instituições de ensino, tendo em vista estimular o prazer pela leitura e a cultura popular.

Palavras-chave: Literatura de cordel. Educação. Atividade de leitura.

ABSTRACT: This article shows the contribution of the cordel literature as didactic resource in the educational environment, in particular in the activities to develop the habit of reading, and consequently the formation of critical readers. With regard to methodology is, at first, a literature search, because we use based on the point of view of different authors contained in books, scientific article, website etc. Then we had a field research, with the use of questionnaires with open-ended questions, which were applied to the following audiences: an educator, five from Pará and cordelistas two researchers of the subject string. And concludes with an analysis of data collected the responses of some people involved with this popular poetry in order to know their opinion about the relevance of the cordel literature as a reading practice in educational institutions, in order to stimulate the pleasure by reading and popular culture.

Keywords: Cordel literature. Education. Read activity.

Introdução

Praticar o hábito de leitura é fundamental, porque o ato de ler traz diversos benefícios na vida das pessoas, além de ser algo muito prazeroso. No artigo focamos a atenção no contexto escolar, porquanto é nesse espaço que os jovens leitores têm mais contato com os recursos informacionais contido na biblioteca da escola, e precisam ser estimulados a ler, e a literatura de

* Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Pará. Bibliotecário-documentalista na Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA). Pós-graduando (Especialização) – Gestão em Unidade de Informação. E-mail: jean.p.correa7@outlook.com

cordel, nesse momento, tem um papel didático pedagógico e pode ser vista como uma prática eficaz em relação ao desenvolvimento do gosto pela leitura.

Nesse estudo observamos os pontos positivos e/ou favoráveis que o cordel pode trazer nas instituições de ensinos. Inicialmente falamos a respeito da contribuição que essa poesia popular pode dar aos alunos no ambiente escolar, no que diz respeito à prática de leitura e posteriormente, analisamos as respostas de algumas pessoas envolvidas com a literatura de cordel como: cinco cordelistas paraenses, dois pesquisadores do assunto cordel, e uma professora que utilizou esses folhetos em sala de aula como recurso didático. Por intermédio dessas observações pretendemos mostrar a importância da introdução da literatura de cordel nas práticas de leitura em bibliotecas escolares e/ou instituições de ensinos.

1 A literatura de cordel como recurso didático no ambiente escolar

No ambiente nordestino a literatura de cordel tornou-se um dos principais meios de alfabetização, comunicação e entretenimento das camadas populares. Galvão (2001) observa o papel educativo dos folhetos na aprendizagem inicial dos seus leitores, servindo, especialmente, como instrumento motivador para o desenvolvimento das competências de leitura.

A leitura e a audição de folhetos também cumpriam, assim, um papel “educativo”, em uma sociedade caracterizada pelas altas taxas de analfabetismo, pela pequena oferta de escolarização – sobretudo pública – e pela precariedade no funcionamento das escolas existentes. Em muitos casos, através da memorização dos poemas e em um processo solitário de decodificação, pessoas analfabetas aprendiam a ler ou desenvolviam suas competências de leitura. (GALVÃO 2001, p. 190)

Galvão (2002) ainda coloca, em estudo sobre a literatura de cordel entre 1930 e 1950, relatos significativos dos entrevistados (leitores/ouvintes), e nota que os folhetos eram de certa forma, uns dos meios de leitura mais utilizados por essas pessoas, e muitas delas aprenderam a ler com esses suportes. As práticas de leitura nesse período aconteciam, por meio de encontros entre leitores/ouvintes, e assim, era feita a leitura coletiva. É interessante citar as habilidades que os contadores tinham ao narrar uma história, os textos eram lidos, declamados, cantados com muita criatividade, humor e ironia.

A partir dessas informações, notamos que essa expressão literária desperta o interesse pela leitura, exercitando a criatividade e o senso crítico do leitor. Daí vem à importância de incluir o

cordel no meio escolar e trabalhá-lo como prática de leitura para estimular o hábito de ler nos alunos.

Nesse contexto, a poesia popular tem funções sociais, culturais e educativas, servindo como ferramenta pedagógica para discutir questões relativas à educação escolar, como por exemplo, *prevenção às doenças*, os diversos tipos de preconceito, a política, a violência, a ética, o combate às drogas, as consciências ambientais, o *bullying*, etc. Segundo Pagliuca et al. (2007, p. 663), “existem cordéis que abordam temas na área da saúde, como: diabetes, drogas, aids, cigarro, idoso, dengue, raiva”. Em vista disso, o folheto de cordel é um excelente meio de conscientização aos estudantes, tanto das fases iniciais, como também de ensino fundamental e médio, nota-se que, esse tipo de leitura ajuda na formação de cidadãos críticos e conscientes.

Santos (2012) salienta a união da educação e a cultura no ambiente escolar e, expõem a literatura de cordel enquanto expressão popular, fazendo parte da nossa cultura. Portanto a autora apresenta em seu artigo o projeto “Acorda Cordel na Sala de Aula” com intuito de pôr em prática a literatura de cordel nas escolas, por meio, de palestras sobre o assunto e o desenvolvimento de oficinas. Convém ressaltar o objetivo principal do projeto que é, precisamente, apresentar a cultura popular contida nos folhetos de cordel aos alunos no ambiente educacional. Sendo a aplicação de oficinas culturais uma alternativa nesse primeiro contato com o referido gênero literário.

Levar o Cordel para sala de aula implicou em mostrar a vitalização do gênero cultural como ferramenta paradidática na educação. Neste sentido, nos propomos a investigar, aplicar e avaliar o Cordel como ferramenta de trabalho pedagógico, estabelecendo um elo entre os educandos e a cultura popular brasileira por vezes inexistente na educação. (SANTANA; BATISTA, 2007, p. 2)

Infelizmente muitas instituições de ensino não abrem tanto espaço para a literatura de cordel que é de caráter popular, como acontecem com as literaturas consideradas clássicas que são dominantes, algo que vem mudando com o tempo, pois, os educadores e pesquisadores têm observado a grande riqueza que a literatura popular tem em seu conteúdo, tornando-a mais próxima dos estudantes. Silva (2012, p. 9) descreve: a “literatura popular, que é uma arte do povo, que pode proporcionar ao indivíduo questionamentos sobre costumes e crenças de um determinado grupo, sendo um meio para contextualizar o educando no meio social”.

Diante desses aspectos, os folhetos de cordel, de fato, enquadram-se no espaço escolar como um recurso interdisciplinar, ou seja, ele pode estar presente em mais de uma disciplina, visando

estabelecer a integração entre as mesmas, podendo ser trabalhado nas aulas de: História, Língua Portuguesa, Literatura, Ciências gerais, nas atividades de leitura, etc. Menezes Neto ([200 -?], p. 3), diz: “Nosso propósito é analisar a viabilidade do cordel como recurso no ensino de História.” Justamente, por registrar acontecimentos históricos do passado e presente. Já Silva Filho e Santos (2008, p. 2), comentam “Convém discuti-la, não só nas aulas de História ou Literatura, como tema transversal, mas também em todas as disciplinas, [...], usando a literatura de cordel como elemento pedagógico no ensino de Ciência.” É interessante destacar também a relevância da divulgação desse gênero literário nas bibliotecas escolares como fonte de informação para auxiliar nas atividades de incentivo e gosto pela leitura.

1.1 A literatura de cordel como fonte de informação na biblioteca escolar

Santos (2005) comenta que os folhetos de cordéis são ricos em informações e o poeta popular é o responsável por transmiti-las de uma forma criativa ao público leitor. Sendo assim, esses folhetos são verdadeiras fontes de informações, pois, em seu texto contém assuntos variados e atuais referentes à política, cultura, história, sociedade, meio ambiente dentre outros temas, com uma linguagem simples do cotidiano das pessoas. Portanto, além de expor questões da realidade, também apresenta histórias de ficção e/ou do imaginário popular que representa nossa cultura como: contos, mitos, lendas folclóricas, crenças, etc. “Tudo é assunto para o trovador popular nordestino: acontecimento nacionais e mundiais, personagens folclóricos e personagens reais, mitos, lendas” (NEGRÃO, 1975, p. 138).

Conforme Casa Nova (1982) as produções artístico-rurais não têm apenas em seu conteúdo informações sobre fantasia e magia, elas vivem também como uma fonte informacional e um meio de trocar de ideias e informações, substituindo em muitas ocasiões, o jornal, pelo preço mais acessível à população rural, bem como, a mesma proporciona momentos de lazer e diversão. A autora destaca a importância das bibliotecas abrirem espaços para essa espécie popular, pois elas são desenvolvidas por poetas pertencentes a grupos populares e essa memória cultural deve ser preservada e divulgada nas unidades de informações.

Deixo aos técnicos das bibliotecas uma reflexão acerca da possibilidade de se introduzir a literatura popular na biblioteca. Cabe a ela o como fazer o intercâmbio entre os cordelistas

e as entidades públicas, assim também a catalogação dos folhetos de cordel que recebam em suas bibliotecas. (CASA NOVA, 1982, p. 12)

Casa Nova e Barbosa (1983) fizeram uma análise da experiência do carro biblioteca na região periférica de Belo Horizonte, tendo como principal objetivo apresentar a literatura de cordel e observar o grau de aceitação da leitura desses folhetos nessa população. O resultado da pesquisa foi satisfatório, pois nas respostas a uma pergunta acerca da continuidade do serviço do carro-biblioteca com esse tipo de literatura, 97 % dos entrevistados que leram os folhetos de cordel aceitaram a iniciativa.

O autor Viana (2010) escreve, em forma de poesia, a importância de se reservar um espaço na biblioteca, para a literatura de cordel, chamado por ele de “Cordelteca”, pois nesses livrinhos têm histórias muito interessantes, bem como, assuntos ligados às disciplinas ensinadas nas escolas, tudo escrito poeticamente:

Os doze Pares de França
Batalhas de Ferrabrás,
História de Pedro Cem,
As queixas de Satanás,
Tudo em linguagem correta
Como A História Completa
Do Herói João de Calais.
São histórias fascinantes
Que as escolas devem ter,
onde os estudantes podem
Pesquisar e aprender.
Em cada biblioteca
deve ter a Cordelteca,
outra fonte de saber.
O cordel contém ciência,
Matemática, astrologia,
Noções de física, gramática,
de história e geografia.
Em linguagem popular,
o cordel pode narrar
Tudo isso em poesia. (VIANA, 2010 apud LIMA, 2013, 139)

Diante de tais afirmações, acerca da relevância da literatura de cordel na biblioteca como um dos suportes informacionais contido nesse recinto, que fornece informações diversificadas em que são explorados diferentes assuntos com palavras facilmente compreendidas. Sendo assim, essa poesia popular, é uma fonte de incentivo e prazer pela leitura, ou seja, ela também tem finalidade educativa e visa formar leitores críticos, por meio, da forma como é composta: “a utilização da

Literatura de Cordel como instrumento paradidático gera benefícios à aprendizagem, tais como: facilitar a leitura e compreensão de textos, desenvolvendo o senso crítico e a análise reflexiva do aluno” (ARAÚJO; SANTOS, 2010, p. 5).

1.2 Atividades de leitura

Com base nas considerações expostas, podemos propor a prática de leitura nas escolas de ensino fundamental e médio, focando-se principalmente na literatura de cordel como recurso informacional contido na biblioteca, para estimular o hábito de ler, bem como, praticar essa habilidade, por meio de atividades interativas, dinâmicas, didáticas e criativas. Promovendo, dessa maneira, informação, conhecimento, cultura, entretenimento e outros benefícios para uma melhor aprendizagem na vida escolar, além de suprir as necessidades informacionais dos alunos. Nesse sentido, os profissionais envolvidos nas atividades de leitura podem ser bibliotecários, professores, pedagogos, escritores, voluntários etc. os quais devem trabalhar em conjunto com planejamento e discussões sobre o assunto, com intuito de observar um excelente resultado no desempenho dos leitores.

O método para implantação dessas atividades é, justamente, apresentar práticas de leituras, com tarefas que podem ser desenvolvidas de diversas maneiras, tanto em voz alta como em silêncio absoluto, individual ou em grupo, na sala de aula ou na biblioteca, com a utilização de diferentes recursos para criar um maior envolvimento do leitor com as histórias, tais como: músicas, ilustrações de livros, dramatização com a representação do modo de agir dos personagens, material audiovisual (KUHLTHAU, 2006). Convém ressaltarmos que as atividades devem ser adequadas às diferentes faixas etárias.

Diante dessas informações, observamos que a literatura de cordel pode ser trabalhada em todas as situações citadas anteriormente, porque essa espécie literária, além de fazer parte da nossa cultura popular com informações regionais e nacionais e assuntos diversificados, também é desenvolvida de uma maneira simples, em forma de versos, com uma linguagem acessível do dia a dia das pessoas, sendo assim, uma leitura bem interativa, dinâmica, prazerosa e espontânea.

Daí vem à importância da observação da literatura de cordel em atividades de leitura, pois, a mesma as tornaria mais interessante, pelo fato desse gênero oferecer várias formas de apresentação, como por exemplo, em música acompanhada de instrumentos musicais, o teatro com

a interpretação dos personagens das histórias de cordel, o poema com as declamações dos versos que podem até ser desenvolvidos pelos próprios alunos com assuntos de seu interesse, além da exibição de vídeos com filmes e novelas inspirados por essa espécie literária, como: *O Auto da Compadecida e o Cordel Encantado*. De acordo com Ferreira (2010, Não paginado.) “A Literatura de Cordel pode apresentar-se de diversas formas: oral, escrita, declamada, cantada, dando várias possibilidades de se desenvolver belíssimos trabalhos pedagógicos”.

Outro benefício que o cordel tende a trazer aos seus leitores é a fácil memorização das informações contidas no texto, pois a rima, a sonoridade e a métrica do poema permitem aos alunos guardarem na memória a ideia principal da obra. “[...] a rima, a métrica e a sonoridade transformam o poema em um instrumento facilitador da memorização, auxiliando o aluno a reter o texto lido ou ouvido” (LIMA, 2013, p. 135).

Mais um ponto que merece destaque na atividade de leitura é a oralidade, pois, a leitura em voz alta feita por um mediador bem experiente o qual conheça essa espécie popular, no que diz respeito a sua apresentação, e, além disso, tenha a habilidade de transmiti-las, faz o ouvinte envolver-se com o texto, motivando-o também a ler a obra.

Além de coletiva, ou seja, mediada por outras pessoas, a leitura de folhetos era, também, oralizada. O fato de ser realizada em voz alta também parecia constituir em um fator decisivo para que, mesmo os analfabetos, vivenciassem práticas de *letramento* e, em alguns casos, até aprendessem a ler. (GALVÃO, 2002, p. 123)

As capas dos folhetos de cordel, geralmente são ilustradas com xilogravuras, e essas imagens transmitem informações significativas, sendo um exemplo de linguagem não-verbal. Podendo ser utilizada de uma maneira didática e educativa para trabalhar a leitura crítica das imagens, levando, assim, o aluno a falar da figura, com intuito de mostrar o significado dela. Nessa ocasião, o educando expressa sua opinião sobre a ilustração, formando uma ideia da mesma. Conforme Silva et al. (2010, p. 317) “propomos a literatura de cordel, mais especificamente, as xilogravuras como recurso didático para se trabalhar a leitura crítica de imagens”.

A presença de cordelistas e/ou pesquisadores de cordel no ambiente educacional seria de extrema importância, porque, através de palestra e oficinas culturais sobre o assunto, os estudantes iriam conhecer a literatura de cordel, o seu estilo único, o trabalho dos poetas populares, a nossa cultura popular escrita com uma linguagem simples e, por fim usufruir de sua leitura interativa.

Posto isso, é preciso divulgar ao público escolar a poesia popular, para eles desfrutarem das riquezas desses poemas, com base em práticas de leitura, enfatizando, principalmente, sua realização oral.

2 Análise da pesquisa

Demos início à análise da pesquisa, através da aplicação de questionários com perguntas abertas, os quais foram enviados a oito poetas paraenses (cordelistas), a fim de conhecermos a opinião deles quanto ao incentivo à leitura, por meio da literatura de cordel e da importância dessa poesia popular no ambiente educacional. Contudo, obtivemos como retorno cinco respostas das que foram encaminhadas.

Realizamos também a análise com os pesquisadores do assunto literatura de cordel, para sabermos o ponto de vista desses estudiosos a respeito da contribuição desse gênero literário na educação e incentivo a leitura. Enviamos três questionários, obtendo-se um retorno de dois.

Foram enviados, igualmente, questionários com perguntas abertas, aplicados a quatro professores, no entanto, obtivemos o retorno de apenas um deles. Analisamos, assim, as respostas de uma educadora que utilizou a literatura de cordel como recurso didático na sala de aula. Sendo sua experiência de fundamental importância para esse estudo.

2.1 A visão dos cordelistas

Apresentamos três questões no questionário e os cinco cordelistas responderam todas elas, esses poetas populares aparecem na análise como: entrevistado 1 a 5. Indagamos aos mesmos as seguintes perguntas:

Na sua visão de cordelista, como a literatura de cordel pode despertar o gosto pela leitura, e assim, contribuir para formação de leitores? (Questão 01)

Entrevistado 1 - Pelo fato dessa literatura ser escrita numa linguagem quase coloquial, atingindo, dessa forma, os mais e os menos instruídos. Ademais, é um gênero que trabalha todos os temas, dos mais antigos aos mais atuais.

Entrevistado 2 - Sua produção é simples e apesar de humilde a Literatura de Cordel tem espírito clássico ela pode ser uma essência na formação de leitores.

Entrevistado 3 - Com divulgação. Não se gosta do que não conhece. Desde muito cedo, comecei a ler os livrinhos, que eu achava mais interessante do que a cartilha escolar. Assim criei o gosto pela leitura que desenvolvi, a partir dos seis anos de idade.

Entrevistado 4 - Acredito que para despertar o gosto por leitura e formar leitores, primeiro precisamos ser “bons ouvintes” e bons ouvintes são gerados por bons leitores nas rodas de contação de histórias, de conversas com a família, nas escolas, nas turmas de amigos que discutem bons autores.

Entrevistado 5 - Por ser uma literatura relativamente barata, existe a possibilidade de aquisição sem muito custo. Isto, num país que tem renda per capita baixa, é um grande fator incentivador, além do que o cordel se apropria de fatos do dia a dia, de acontecimentos relevantes da sociedade e por fim faz um papel de válvula de escape aos anseios reprimidos do povo.

Nas maiorias das respostas notamos o fato de esse gênero literário ser escrito em uma linguagem facilmente compreendida, possibilitando ao educando um imediato entendimento da leitura e como resultado obter o gosto pela mesma; além de estimular os alunos a sentir vontade de ler igualmente outras literaturas, a partir do contato com o cordel, sendo esses folhetos a entrada para as demais obras literárias na vida dos estudantes. O seu conteúdo trata sobre diversos temas, acontecimentos do cotidiano e casos importantes da nossa sociedade, servindo muitas das vezes como um refúgio para a classe menos favorecida; seu preço é bem acessível; sua oralidade também é fundamental para formar bons leitores e ouvintes dessas narrativas populares e, é preciso divulgá-la para que todos possam conhecê-la e usufruir de sua leitura.

Que ensinamentos esta espécie literária pode oferecer ao público escolar em relação a assuntos sociais e culturais? (Questão 02)

Entrevistado 1 - Ensina que é possível tratar de qualquer assunto de uma forma diferente, criativa, despojada, numa linguagem que todos possam entender.

Entrevistado 2 - A literatura infantil é um veículo significativo na formação de um aluno(a) e por isso a literatura de cordel pode oferecer contribuição significativa porque a leitura de narrativas literárias rimadas... é gostoso de se ler !

Entrevistado 3 - Esta literatura trata de acontecimentos atuais, histórias diversas, bíblicas, sátiras etc. Adquire-se conhecimento e também é gostoso de ler.

Entrevistado 4 - Qualquer tema pode ser explorado pelo Cordel, desde uma simples situação urbana, a falta de emprego, o consumo de drogas, a crise na Europa, o terrorismo internacional, a transposição do rio São Francisco, a falta de saneamento básico na região metropolitana de Belém. Enfim, não há limite ou imposição que o cordel não vença e, por isso, pode ser uma grande ferramenta na educação.

Entrevistado 5 - É uma poderosa ferramenta pedagógica, que se bem usada, por profissionais da educação, pode vir a ser instrumento transformador da sociedade, principalmente em lugares que o estado quase não se faz presente com seu aparato tecnológico, como internet, televisão, etc.

Nas referidas respostas verificou-se, as várias possibilidades de assuntos que podem ser tratados, através dessa literatura, de uma maneira, criativa, diferenciada e com uma linguagem bem compreensível a todas as faixas etárias e camadas sociais. E, assim como a literatura infantil, o cordel também pode contribuir, significativamente, ao leitor, pois a leitura dessa narrativa é muito prazerosa. Além de ser considerada uma fonte de informação, pois apresenta em seu conteúdo acontecimentos reais, atuais, históricos, etc. sendo um excelente meio para adquirir novos conhecimentos. Desse modo, é fundamental sua presença no ambiente educacional, como recurso didático pedagógico, utilizados pelos professores, para explorar diversos temas.

Que importância exerce a literatura de cordel como uma prática de leitura no ambiente escolar? Justifique sua resposta? (Questão 03)

Entrevistado 1 - Por ser escrita em forma de versos rimados, que facilita a memorização, essa literatura desperta o interesse pela recitação e encenação dos fatos descritos. Já assisti várias dessas interpretações sobre duas histórias de minha autoria, a saber: “O Chapéu do Boto” e “O Bicho Folharal”.

Entrevistado 2 - A literatura de cordel exerce encantamento e conquista a um leitor infantil... eu diria que ela pode ser usada como fonte de incentivo para formação de leitores.

Entrevistado 3 - Além de movimentar o ambiente, os alunos recebem noção de rima, de métrica e muitos despertam para a literatura, já fazendo algumas trovas, mesmo que sejam de “pé-quebrado”. É importante o cordel nas escolas.

Entrevistado 4 - No ambiente escolar existe uma palavra -interdisciplinaridade- que entre muitas coisas pode também explorar o poder do cordel, pois a estrutura rítmica do cordel possui uma grande similaridade com a formatação do hip hop e do próprio funk, seja pela construção silábica (silabação – que está esquecida e foi posta de lado no currículo da educação infantil) ou pela rima das estrofes e ainda, pela grande diversidade de assunto que pode ser explorado. O “cruzamento” ou “alinhamento” desses estilos poderia ser feito em forma de desafio, assim como se faz no “repente” – que é cantado pelos tocadores de viola – acredito que os alunos estão aí para serem desafiados.

Entrevistado 5 - Em uma palestra do mestre Pedro Bandeira, em Mossoró-RN, ele dizia que os cordelistas e os professores deveriam trabalhar em conjunto, a fim de produzir um cordel mais didático, de fácil leitura que facilitasse o letramento e a compreensão de outros assuntos, como a matemática, geografia, história principalmente, e etc.

Três das respostas apresentadas mencionam o fato desse gênero literário ser escrito com rimas, que facilita na ativação da memória e o raciocínio rápido que são fatores que contribuem para recordar e capturar as ideias marcantes do texto, com isso, os professores de diferentes áreas têm a possibilidade de fazer muitos trabalhos pedagógicos com a literatura de cordel como: declamação de poesias; encenação de peças teatrais. Os alunos também podem criar seus próprios versos como forma de desafios; e para esse tipo de atividade seria conveniente a participação dos

cordelistas, trabalhando juntamente com os educadores no intuito de elaborar uma poesia popular com conteúdo mais didático voltado para os ensinamentos das disciplinas lecionadas nas escolas.

2. 2 A visão dos pesquisadores

No início da pergunta, buscou-se dos pesquisadores saber a visão deles acerca de como a literatura de cordel pode despertar o gosto pela leitura, e assim, contribuir para formação de leitores.

O primeiro pesquisador entrevistado tratou a literatura de cordel como ferramenta que dá significados as coisas da vida, provocando no leitor a capacidade de desenvolver diversas maneiras de leitura, tal como, por meio das suas imagens e cores intensas, da sua oralidade e, por fim do seu texto. No entanto, é necessário entender o sentido dessas informações.

Tendo uma visão semiótica da vida, entendo o cordel como uma tessitura colorida capaz de despertar diferentes tipos de leitura. Suas imagens e cores fortes despertam um entendimento da vida pelas imagens; a forte oralidade presente nos direciona para os aspectos acústicos da vida; seu texto escrito traduz o verbo também sendo vida. É preciso perceber esses vários textos presentes nas linhas e entrelinhas do cordel.

A segunda pesquisadora entrevistada relatou que a literatura, em si, já desperta o gosto pela leitura. E o fato da literatura de cordel ser pertencente à cultura popular, com informações do cotidiano das pessoas, aproximando-as, da sua realidade, o prazer pelo ato de ler é bem mais intenso. Os seus textos são muitos atrativos e chamam a atenção dos leitores, pois são escritos em forma de versos. A pesquisadora ressalta que é de fundamental importância o mediador de leitura conhecer esse gênero literário, no que se refere às suas temáticas e estruturas, visando incentivar o desejo pela leitura e a escrita.

A literatura por si só já contribui bastante para estimular o ato de ler, quando falamos da literatura de cordel a ação pode ter um resultado ainda mais eficaz, pois se a seleção de textos for feita levando em conta a realidade do leitor fica muito mais simples. Geralmente os textos de cordéis são mais chamativos, visto que contam histórias em versos, a própria estrutura do poema já chama a atenção. É importante ressaltar que o mediador da leitura precisa conhecer cordel tanto em suas temáticas quanto em suas estruturas (existe mais de uma), pois assim, além de estimular a leitura o faz também com a escrita e o resultado sempre é surpreendente.

Na segunda pergunta procuramos saber, a opinião dos pesquisadores quanto aos ensinamentos que esse gênero literário pode oferecer ao público escolar em relação a assuntos sociais e culturais.

O primeiro pesquisador entrevistado nos diz que ela proporciona aos leitores uma visão mais verdadeira do mundo em nossa volta, pois as informações escondidas e/ou silenciadas com o tempo são ativadas, por meio desses folhetos. “Saberes silenciados, historicamente, são acionados pelos cordéis, oferecendo um olhar menos míope e distorcido sobre a vida”.

Para a segunda pesquisadora entrevistada essa literatura é considerada uma fonte muito rica de conhecimentos, com informações variadas, ou seja, ela trata sobre diversos assuntos, em especial, temas referentes à cultura local como os costumes, crenças, mito, tradição, etc. “Vários ensinamentos. Os cordéis falam de temas variados, mas principalmente da história e da cultura locais, é uma fonte de conhecimento riquíssima! ”.

A terceira questão foi elaborada com o intuito de saber acerca da função da literatura de cordel na prática de leitura no ambiente escolar.

O pesquisador nos diz que ela desempenha o papel de romper com a ideia, que muitos têm de associar o ato de ler como algo complexo e voltado, apenas, para o ambiente letrado e culto. Porque a leitura deve ser vista com simplicidade, causando no leitor encanto, gosto, prazer, etc. “Sua importância reside na desmistificação de que leitura é algo difícil e erudito. A leitura é prazer e simplicidade”.

A pesquisadora relata que esse gênero literário possui uma multiplicidade de histórias que, de certo modo, prende a atenção do aluno. Sendo sua leitura relevante, como qualquer outra. É interessante destacar a participação do mediador na transmissão do texto poético, pois é necessário ele conhecer e dominar os temas abordados nas obras e, assim observar uma excelente atuação nos leitores/ouvintes dessas narrativas.

Não se pode perder de vista que a literatura de cordel conta histórias diversas e isso é o diferencial que chama a atenção. Ela é tão importante quanto qualquer outro tipo de leitura, quem vai fazer a diferença é o mediador, ele é quem deve ter o domínio do assunto, caso contrários não terá resultado algum.

2.3 A visão da educadora

Na primeira questão perguntamos para a professora, sobre o motivo do interesse pela literatura de cordel, como um recurso pedagógico em sala de aula.

A educadora relatou, em poucas palavras, a sua experiência no passado com a literatura de cordel. Foi daí que surgiu à ideia de utilizar esse gênero literário nas aulas de artes, para despertar nos estudantes tanto a criatividade, como também, o interesse pela leitura. A professora fez seus alunos pesquisarem sobre a poesia popular e, em uma das avaliações, os incentivou a criarem seus próprios folhetos, tendo como base suas histórias de vidas. O resultado da atividade surpreendeu a professora, pois eles superaram as expectativas, ou seja, foram além do esperado, deixaram fluir a imaginação, criaram seus versos de diferentes formas, com muita liberdade artística.

Na segunda questão procurou-se saber, a respeito da aceitação dos alunos em relação a esse gênero popular. *“Tudo o que é popular é sempre bem aceito por parte dos alunos”*. Colocando em outros termos, a utilização da literatura cordel foi aprovada pelos estudantes, pelo fato de ser pertencente à cultura popular.

Na terceira questão buscou-se o resultado obtido com a literatura de cordel como prática de leitura no ambiente escolar.

Resultados obtidos com a literatura de cordel é que os ajudou a se libertarem da escola, num sentido mais promissor, abraçaram com espontaneidade todo esse movimento, então aprenderam sem o peso do conhecimento, sem o pesar, o lamentar da obrigação do aprendizado. Sem os limites escolares.

No depoimento citado observamos, claramente, que os resultados foram bem satisfatórios, pois, a utilização do cordel na prática de leitura ajudou os estudantes a sentirem-se mais livres, ou seja, a agirem naturalmente sem as imposições e/ou obrigações escolares.

A quarta e última questão tem como objetivo principal, saber, através da ideia da professora, se a literatura cordel tem o poder de despertar no educando o gosto pela leitura e, assim contribuir para formação de leitores.

A professora comenta que não somente o cordel, mas também outras literaturas podem despertar o prazer pela leitura. No entanto é de fundamental importância as crianças serem estimuladas a desenvolverem o hábito de ler, tanto no ambiente familiar quanto na escola. Na família os pais devem contar as histórias em voz alta aos seus filhos. E a escola precisa apresentar um ensino menos mecanizado e mais livre, para os alunos sentirem-se em plena liberdade para

pensar, ler e escrever. Sendo este o papel do professor incentivar o estudante a criar com autonomia suas próprias ideias.

Vimos que a literatura de cordel pode ter um lugar de destaque nas instituições de ensino para a formação de leitores. Pois, essa poesia popular, traz em seu conteúdo a diversidade temática, tornando possível trabalhar quaisquer assuntos nos textos com os alunos em sala de aula e na biblioteca, estimulando tanto a leitura como também a criação de verso rimado.

Nesse sentido, a biblioteca tem a função de promover a leitura nas escolas, visando aproximar os alunos da literatura de cordel, por meio da divulgação desse gênero literário nas atividades de leitura, para os estudantes desenvolverem tanto o hábito de ler, como também de frequentar o ambiente de informação. E o educador tem um papel fundamental na formação de leitores como mediador de leitura, sendo a sua missão transmitir as informações dos folhetos de cordel de uma maneira na qual o ouvinte tenha o interesse em ler a obra, e refletir a história contada, enriquecendo o seu imaginário.

Considerações finais

Desse modo, entendemos neste trabalho, que para a educação a literatura de cordel é, de fato, uma ferramenta indispensável, nas atividades que envolvem a prática de leitura. Pois, o conhecimento adquirido, por intermédio da leitura desse suporte é, sem dúvida, um ponto favorável aos seus leitores. E, como vimos, ela pode contribuir de várias maneiras na aprendizagem dos alunos e, além de enquadrar-se perfeitamente no ambiente educacional como recurso interdisciplinar.

Constatamos pelas respostas dos participantes dessa pesquisa que esse gênero literário é um excelente recurso informacional para promover o gosto e/ou interesse pela leitura, nos jovens leitores. No entanto é necessária a sua divulgação, sobretudo, no ambiente educacional. Iniciativas devem ser feitas para que isso possa realmente acontecer como, por exemplo, o projeto bem-sucedido no meio escolar intitulado “Acorda Cordel na Sala de Aula” criado pelo poeta Arievaldo Viana.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Graziela Barros de; SANTOS, Rafaela Rocha dos. Literatura de cordel em sala de aula: resgate da cultura ou instrumento paradidático? In: Encontro Regional de Estudantes de Letras, 11, 2010, Santana. Disponível em: <http://www.uefs.br/erel2009/anais/grazielaaraujo_rafaela_santos.doc>. Acesso em: 16 jul. 2013.

CASA NOVA, Vera Lúcia. Cordel e biblioteca. *R. Esc. Bibliotecon. [UFMG]*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 7-13, mar. 1982.

CASA NOVA, Vera Lúcia de Carvalho; BARBOSA, Rosaly Isabel Senra. Análise de uma experiência no Carro-Biblioteca da Escola de Biblioteconomia/UFMG com textos de Cordel. **Cadernos de Biblioteconomia**, Recife, v. 6, n. 1, p. 15-27, jun. 1983. Disponível em:<http://www.brapci.ufpr.br/search_result.php>. Acesso em: 28 maio 2013.

FERREIRA, Ana Paula de Oliveira. **Literatura de cordel: um método de incentivo à leitura e escrita**. 2010. Não paginado. Trabalho de Conclusão de Curso (Aperfeiçoamento/Especialização em Língua Portuguesa: leitura e produção de textos) - Faculdade Atlântico, Cristinápolis, 2010. Disponível em:< http://www.artigos.netsaber.com.de_cordel:_um_metodo_de_incentivo_a_leitura_e_escrita>. Acesso em: 26 jul. 2013.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Oralidade, memória e a mediação do outro: práticas de letramento entre sujeitos com baixos níveis de escolarização – o caso do cordel (1930-1950). *Educ. Soc.*, Campinas, v. 23, n. 81, p. 115-142, dez. 2002. Disponível em:< <http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 1 abr. 2013.

KUHLTHAU, Carol. **Como usar a biblioteca na escola**: um programa de atividades para o ensino fundamental. Tradução e adaptação de Bernadete Santos Campello et al. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LIMA, Stélio Torquato. Os PCN e as potencialidades didático-pedagógicas do cordel. *Acta Scientiarum. Education*, Maringá, v. 35, n. 1, p. 133-139, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.periodico.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/download/.../pdf>>. Acesso em: 27 maio 2013.

MENEZES NETO, Geraldo Magella de. **Literatura de cordel**: recurso didático no ensino de história. [S.l.], [200 -?], 11 p. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/.../Y9C8z3kr.doc. Acesso em: 6 abr. 2013.

NEGRÃO, Maria José da Trindade. Introdução à literatura de cordel. *Letras*, Curitiba, n. 23, p. 135-152, jun. 1975. Disponível em:< <http://www.ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/19663/12914> >. Acesso em: 30 jul. 2013.

PAGLIUCA, Lorita Marlena Freitag et al. Literatura de cordel: veículo de comunicação e educação em saúde. **Texto Contexto Enferm**, Florianópolis, v. 16, n. 4, p. 662-70, out./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em: 25 jul. 2013.

SANTANA, Bruna B. S.; BATISTA, Raimunda B. Literatura de cordel: interdisciplinaridade em sala de aula. **Boitató**, Londrina-PR, n. 4, p. 1-8 jui./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/Volume-4-2007/ArtigoBruna e Raimunda.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

SANTOS, Manuela Fonseca. A literatura de cordel. **Revista de Estudiosos Iberoamericanos**, [S.l.], n. 2, p. 85-86, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.opalc.org/val/media/val2/23val2fonseca.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

SANTOS, Sirleide Vieira dos. **Acorda cordel na sala de aula: a legitimação do povo para o povo**. São Paulo: USP, 2012.

SILVA FILHO, Wilson Seraine da; SANTOS, Renato P. dos. O uso da literatura de cordel como texto auxiliar no ensino de Ciências no ensino fundamental. In: SIMPÓSIO SULBRASILEIRO DE ENSINO DE CIÊNCIAS, 15. **Anais...** Canoas, RS: Ulbra, 2008. Disponível em: <http://www.fisica-interessante.com/files/artigo-literatura_de_cordel_ensino_de_ciencias.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2013.

SILVA, Rozilene Reis Bomfim da. O papel da leitura no processo de produção literária: uma análise de produções de cordel. In: ENCONTRO BAIANO DE ESTUDO EM CULTURA, 3., Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: [s. n.], [2012]. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/.../O-papel-da-leitura-no-processo-de-produc%C3%83...>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

SILVA, Silvio Profirio da et al. Literatura de cordel: linguagem, comunicação, cultura, memória e interdisciplinaridade, **Raído**, Dourados, MS, v. 4, n. 7, p. 303-322, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br>>. Acesso em: 27 jul. 2013.

[Recebido: 01 ago. 2016 – Aceito: 14 nov. 2016]

ADIVINHAÇÃO: BRINCAR DE DIZER (E DE SABER?)

Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira*

RESUMO: Neste artigo, aborda-se a adivinha, gênero literário da tradição oral, no que concerne a formas de registro e atualização, em situação de performance. Discute-se sobre o uso da adivinha por um contador de histórias e alunos, em sala de aula, considerando não só o aspecto lúdico da atividade, mas também a possibilidade de, através do texto da adivinha discutir sobre costumes do passado da comunidade a que pertencem os participantes dessas performances. A utilização da adivinha pelo contador configura a realização do “jogo da adivinhação”, o que revela o seu formato oral. Os textos aqui mencionados, trocados pelo contador e os participantes (alunos do 4º ano do Ensino Fundamental) demonstraram a viabilidade do uso da adivinha para favorecer o desenvolvimento das capacidades de ouvir e falar, argumentando a partir de um texto dito ou lido. Observa-se a presença das adivinhas em publicações que registram esse gênero, mesmo sendo declarada a sua origem oral. Menciona-se também, a partir dos textos e da análise das performances do contador, possibilidades de textos orais, como as adivinhas apoiarem projetos de leitura e de escrita na escola.

Palavras-chave: Jogo da adivinhação. Contador de histórias. Sala de aula.

RÉSUMÉ: Cet article traite de l'énigme, le genre littéraire de la tradition orale, concernant les formulaires d'inscription et la mise à jour, la performance. Il discute sur l'utilisation de la conjecture pour un conteur et des élèves en classe, en tenant compte non seulement l'aspect ludique de l'activité, mais aussi la possibilité, par le biais de l'interpréteur de commandes discuter texte des coutumes du passé de la communauté qu'ils appartiennent aux participants de ces performances. L'utilisation de l'estimation par le comptable met en place la réalisation de la « devinette », qui révèle son format oral. Les textes mentionnés ici, remplacé par le comptable et les participants (élèves de la 4e année du primaire) ont démontré la faisabilité d'utiliser la conjecture pour favoriser le développement de l'écoute et parlant de capacités, arguant d'un texte dit ou lire. Observer la présence d'énigmes dans les publications qui enregistrent de ce genre, même si elle déclare son origine. Également mentionné, de l'analyse de textes et de performances du compteur, possibilités de textes oraux, tels que les devinette soutien lecture et l'écriture des projets à l'école.

Mots clés: Jeu des devinettes. Conteur. Salle de classe.

Introdução

A adivinha, gênero textual da tradição oral, integra um conjunto de expressões populares que visam à interação entre as pessoas, por meio da voz, do corpo, garantindo a manutenção de acervos desses textos. A atualização desse gênero realiza-se mediante um embate/diálogo entre quem vocaliza a adivinha e quem é desafiado a solucionar o enigma que ela propõe.

A troca de adivinhas pressupõe um conhecimento e uma compreensão dos artifícios da linguagem que compõe esse gênero. As trocas orais realizadas, em situação de performance por quem detém um acervo de adivinhas envolve a interação que por intermédio da emissão e recepção

* Professora da Universidade Federal da Paraíba, doutora pela mesma Universidade. E-mail: claurenia@gmail.com

dos textos mantém vivo o denominado *jogo da adivinhação* ou “brincar de dizer adivinhação”. O termo *performance* é aqui utilizado na concepção de Zumthor (1997), que o conceitua as ações correspondentes a essa vivência, como:

A ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 1997, p. 33)

O *jogo da adivinhação* adequa-se plenamente ao movimento de interação entre os participantes, por meio da realização do texto em situação de performance. A adivinha é um texto que tradicionalmente atualiza-se por intermédio de trocas orais. É na fala que se estabelece a sua transmissão por meio da comunicação que esse texto visa estabelecer. Esse gênero estabelece uma relação de ludicidade. Alguém vocaliza a adivinha, para que aqueles que ouvem elucidem o enigma ensejado. A adivinha integra uma tradição oral. Realiza-se como um jogo, uma brincadeira em um grupo participante, em que é lançada uma questão que exige resposta. A fórmula introdutória, “o que é, o que é?...”, desafia os participantes a buscar uma resposta adequada ao enigma. A adivinha vocalizada cria uma expectativa de resposta no grupo em relação à questão lançada.

1 Adivinhas em performance

As performances mencionadas neste artigo foram realizadas em uma sala de aula de 4º ano, em uma escola municipal, na zona rural de Mogeiro, na Paraíba, quando das visitas de um contador de histórias, ‘Seu’ Manoel Domingos, que, além do repertório de contos populares, também detinha na memória um acervo numeroso e variado de adivinhas. Esses textos curtos eram lançados como desafio aos participantes e, inicialmente, como estratégia para aproximar-se do grupo, como forma de garantir uma melhor interação, nos primeiros contatos com os ouvintes, considerados pelo contador nas suas possibilidades de brincar com os ouvintes, durante as conversas que introduziam as histórias que contava, escolhidas do seu repertório, ao sabor da camaradagem que se estabelecia no grupo, nas performances em que contava histórias.

A presença ativa de Seu Manoel, trocando adivinhas com os alunos, de faixa etária entre 10 e 15 anos, garantiu a oportunidade de vivenciar o que os folcloristas denominam de *jogo da adivinhação*. Considere-se que os alunos participantes das performances também detinham seus

repertórios de adivinhas, embora em menor número de variedade que o contador. Essas performances na escola mostraram que a adequação dessas trocas orais constitui oportunidades que podem ensejar atividades de fala e escuta, favorecendo atividades de ampliação de possibilidades de letramento em sala de aula (SOARES, 2001). Esse jogo demonstrou adequação a possibilitar desenvolver aptidões tais como: escuta atenta, capacidade de argumentação e de memorização dos textos, além de favorecer o exercício de pensar sobre a linguagem, reconhecendo formas cifradas de dizer, utilizando figuras de linguagem e estilo, o que Jolles (1976) denomina língua especial.

2 Saberes em jogo – adivinhação

A atualização dos textos literários orais por intermédio do ‘jogo da adivinhação’ integra esse conjunto de saberes que, por meio da voz se dá a conhecer na interação entre quem diz e os que são desafiados a solucionar o enigma proposto. A interação caracteriza esse gênero e outros, considerados “formas simples” por Jolles (1976), como parlendas, cantigas, anedotas, provérbios, entre outros constituem conjuntos de textos que se revelam como textos curtos, mas nem por isso simples.

Para o autor, se comparada ao mito, que para ele “é uma resposta que contém uma questão prévia, a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta” (JOLLES, 1976, p. 111). Essa proposta é denominada “Forma Simples”. Além da adivinha, também são consideradas assim a lenda, a saga, o mito, o ditado, o caso, o memorável, o conto ou chiste. Explicitando o que se expõe como Forma Simples, o autor detalha serem “aquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não constituem poemas, embora sejam poesia” (JOLLES, 1976, p. 20).

Observe-se que o fato desses textos terem sua origem oral, hoje eles têm sido amplamente divulgados por meio da escrita. Isso faz com que em vez de serem ditos, passam a ser lidos. Não só as adivinhas, mas todos os outros gêneros orais têm passado por esse processo de registro. No registro e publicação desses textos reside a necessidade de mantê-los, divulgá-los, de oferecer material para que haja a permanência dessas performances. Busca-se não permitir que se percam por meio da inconstância da memória. A mudança de hábitos das comunidades que fazem com que as pessoas não se reúnam com regularidade para conversar, o que possibilitaria trocar textos orais, favorece rarear o número de pessoas que detêm um repertório de adivinhas.

O jogo da adivinhação realizado em uma sala de aula do Ensino Fundamental mostrou-se como atividade dinâmica e proveitosa no que se refere ao exercício coordenado de aptidões da linguagem, como ouvir com compreensão e falar com desenvoltura. O grupo formado pelo contador e os alunos da sala teve a motivação da presença do primeiro, convidado pela pesquisadora, na intenção de observar a interação de um contador tradicional em uma sala de aula, com vistas a comprovar a eficácia da contação de histórias, não somente na Educação Infantil e nos anos iniciais do Ensino Fundamental, mas também com alunos adolescentes, fora da faixa etária para o ano escolar que estavam cursando.

As adivinhas aqui mencionadas foram trocadas, em performances de Seu Manoel com uma turma de 5º ano do Ensino Fundamental, da zona rural de Mogeiro, na Paraíba, durante um semestre letivo. Nesses encontros o contador contava histórias que lhe vinham à lembrança, decorrentes da conversa com os alunos cuja faixa etária era de 10 a 14 anos. Nessas conversas apareciam textos como anedotas, contos dos mais variados tipos, provérbios e adivinhas.

Para que o jogo da adivinhação possa surtir efeito, fazendo com que a brincadeira seja instigante para os que nela estão envolvidos, faz-se necessário o conhecimento de um repertório de adivinhas. Para que o texto da adivinhação tenha sentido, é preciso se estabelecer uma relação de compreensão do modo como se estrutura esse gênero textual oral. Se a adivinha é posta e o objeto em questão não consta do universo de conhecimento daquele que deve responder à indagação, mesmo sendo dada a resposta por aquele que perguntou, esta perde a força de significação por não fazer sentido para uma das partes envolvidas no jogo. Adivinhas referentes a coisas, costumes, cujas respostas referem-se a aspectos já fora do uso ou desconhecidos aos participantes, tendem a fazer diminuir o interesse pela brincadeira.

Durante a permanência do contador na sala de aula, em suas performances com os alunos, observou-se que algumas adivinhações que foram ditas pelo contador necessitaram de explicações para ser compreendidas pelos alunos, por referirem-se a costumes já em desuso na região, mas que faziam parte da história do município. Assim, o contador intercalava as adivinhações trocadas agilmente com os alunos com aquelas que passaram a servir como motivo para uma “revisão histórica” dos antigos costumes da comunidade e que não detinha mais espaço no dia a dia das famílias do lugar (SILVEIRA, 2001).

Observe-se a adivinha estruturada como um texto narrativo, obedecendo a uma estrutura de enunciado e questionamento:

O que é, o que é. Vão uma moça e um rapaz, cada um em um barco pelo mar. Por aceno, tentam se comunicar. A moça pergunta o nome do rapaz e ele aponta para o mar e, em seguida, pega duas pratas (moedas) e bate uma na outra. Como é o nome do rapaz? (SILVEIRA, 2001, p. 297)

A primeira questão colocada é sobre o costume de comunicar-se por meio de um aceno ou de um gesto feito de longe, que, segundo o contador, era uma forma bastante utilizada quando os jovens não podiam namorar mais de perto e comunicavam-se por gestos que eram denominados “acenos”. Essa linguagem dos gestos entre os namorados constituía-se como uma forma de comunicação em uma época em que as famílias vigiavam as moças para não se encontrarem com os namorados. A resposta a essa adivinhação é Martim. Exemplifica um tipo de adivinha com base linguística, a charada, em que cada gesto do rapaz, neste caso, forma uma sílaba da palavra pretendida como resposta. Esta adivinhação motivou explicações sobre os costumes vigentes na sociedade brasileira do início do século, quando a proximidade dos namorados estava longe de ser a que se desfruta hoje.

Se algumas adivinhações não surtiam o efeito desejado como jogo, prestavam-se a outros objetivos que eram o de informar e discutir sobre os modos de vida da região em épocas passadas. Se a questão colocada não encontrava ressonância nos costumes atuais da localidade, abriam-se possibilidades de saber sobre hábitos das gerações anteriores e as possíveis causas das mudanças dos costumes. Observou-se nesse entremeado de adivinhas e conversas, a forma do contador coordenar as performances. A conversa também versava sobre as formas como as adivinhas apresentadas estruturavam-se.

Como hoje preconizam as orientações pedagógicas com base nos Parâmetros Curriculares Nacionais, que buscam um ensino centrado no aluno, construir o conhecimento a partir da vivência deste, ampliando a partir do seu mundo, das condições socioeconômicas da comunidade à qual a escola presta serviço, os textos populares utilizados por um contador de histórias tradicional demonstrou ser um rico material que cumpre o seu papel de motivador da busca do conhecimento, não esquecendo o caráter lúdico de que se reveste a atividade de trocar adivinhações.

Ainda mencionando o registro das atividades em sala de aula, algumas adivinhações referiam-se a coisas que não existiam mais na região, ou que por quaisquer motivos a sua presença fazia-se mais rara. A adivinha: “São duas irmãs de um só parecer. Uma se come e outra serve de comer”, cuja resposta é lima (laranja e objeto de metal para raspagem de ferro) gerou discussões.

Se alguns desconheciam a existência da ferramenta, a maioria não sabia da existência desse tipo de laranja, de fatores causadores de variações climáticas que motivaram o desaparecimento da fruta na região. Espécimes como a laranja-lima foram referidos. Comentou-se também sobre as relações de produção no campo que, entre outros problemas socioeconômicos da região desestabilizaram algumas culturas que garantiam divisas ao município e um melhor poder aquisitivo aos agricultores. Um aspecto que o contador ressaltou, para surpresa de alguns alunos, foi a fartura em frutas e hortaliças que caracterizavam as localidades serranas do município, famosas em toda região, pela beleza e sabor e pela colheita garantida, quando da época em que se registravam chuvas regulares na região.

A palavra comer, de forte apelo sexual, provocou risos nos alunos mais velhos (entre 13 e 15 anos). A alusão a duas mulheres, uma comendo e outra servindo de comer, foi identificado pelos alunos como um texto de duplo sentido, desfeito frente à resposta dada, ao enigma solucionado. A palavra comer explicitou o contador aos participantes, seria a chave para chegar à resposta esperada. O que não era esperado pelo contador: o franco desconhecimento, pelos participantes, do objeto e da fruta em questão.

A possibilidade que as adivinhas abriram para a discussão sobre aspectos que pertenceram ao cotidiano das famílias onde aqueles alunos estavam inseridos motivava o contador a escolher os textos cujas respostas mais favoreciam levantar esses fatos. Ele buscava fazer com que as adivinhas não só divertissem, mas também ensinassem, o que comprova a relação pedagógica que os gêneros assumem ao adentrar a sala de aula. Na concepção dele, ensinar seria um fator indissociável da presença em uma escola. Percebe-se na sua atuação uma tendência que o contador de histórias assume de detentor de saberes da comunidade, como é mencionada por Benjamin (1994), quando discute a obra de Nikolai Leskov:

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, [...] mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Essa consciência de detentor de um saber mostrou-se nas performances do contador, na sala de aula. Ele também lamentou o desconhecimento pelos meninos de tantos aspectos familiares para os antigos moradores do município, como a fartura e a facilidade de habitar e trabalhar em um pedaço de terra. Alunos e contador constataram que a pobreza parece ter crescido em todos os

sentidos, que não só a dificuldade das famílias em garantir o seu sustento tem crescido cada dia mais. Para o contador, também cresceu a falta de conhecimento das expressões culturais da região onde habitavam e de onde eram oriundos. Na concepção do contador, “os meninos de hoje não sabem mais nem brincar”.

A estiagem quase permanente teria mudado a face da região, retirando mais riqueza do que a natureza poderia repor a cada ano. A mudança nas relações de trabalho no campo, estabelecidas por leis trabalhistas que parecem atuar contra o empregado e o empregador teria determinado a impossibilidade para o trabalhador rural vir a ser ‘morador’ de qualquer ‘dono de terra’. Sem lhe ser garantida a possibilidade de dispor do seu espaço e sustento nas fazendas, as famílias têm emigrado para as periferias das grandes cidades, o que vem criando gerações de deserdados não só da terra, onde produziam lavoura de subsistência, mas também das relações culturais, interpessoais que se estabeleciam naquelas comunidades hoje dissolvidas.

Entre as adivinhas que empolgaram os alunos na busca da solução e também necessitaram ser explicadas para garantir a compreensão dos alunos estavam estas:

1. Sou verde da cor do lodo, sou branco da cor de prata. Minha carne engorda e cria, meu sangue envenena e mata.
2. Ziguezigue vai voando com vontade de morder. Mastigando, vomitando, engolir não pode ser.
3. O que é o que é: papai empresa e mamãe se mija? (SILVEIRA, 2001, p. 302)

São adivinhas, segundo o contador, ligadas à cultura da mandioca e seu beneficiamento artesanal nas casas de farinha hoje desativadas no município. Desconsiderando a intenção de propor uma adivinha (adivinha 3) de duplo sentido, os enigmas lançados pelo contador referem-se à fabricação artesanal de subprodutos da mandioca, como a farinha, o beiju, a goma (fécula) e a massa de mandioca (fibra sem a fécula).

A adivinhação de nº 1 refere-se à mandioca, por suas folhas verdes e o tubérculo, que, livre da casca, é branco. A carne seria a massa da qual se faz a farinha em que se retira, moendo e espremendo, um líquido que essa raiz libera, denominado *manipueira*, seu sangue, que detém alto grau de toxicidade. A segunda adivinhação diz do *rodete*, uma engrenagem onde a mandioca é moída nesse processamento. A terceira adivinha apresentada é uma alusão jocosa e que evoca um duplo sentido para o *rodete*, instrumento que favorecia espremer a massa, retirando a umidade, que por ser palavra masculina seria o papai e a massa de mandioca, feminino, que seria a mamãe.

Também na adivinha deve-se considerar o registro de variantes do mesmo texto. Tal diversidade constitui-se como aspecto que garante a permanência desse gênero oral. Maior (2002, p. 30) apresenta uma variante da adivinha que o contador propôs à turma: “Ziguezigue vai voando/Com dentes para morder/ Mastiga, bota fora, /engolir não pode ser”. A resposta refere-se ao mesmo instrumento, que aqui recebe outra denominação: “Caititu (instrumento de casa de farinha)”. Assim como as adivinhas, também os objetos a que elas referem-se registram diversidade de denominações.

Observe-se as imagens criadas por estas adivinhas que com o uso do recurso linguístico da personificação, em sua linguagem cifrada, apontam aspectos de um fazer hoje desconhecido, não só para as crianças. As referências do texto foram devidamente complementadas pelas informações que se cruzaram quando o contador contou suas experiências vividas e os alunos procurando compreender, complementavam com fatos ouvidos dos familiares ou já vistos em livros. Considere-se que as casas de farinha não existem mais, naquele município. O texto da adivinha, nas performances registradas, era usado como apoio à memória do contador no tocante à sua história de vida que ali estava sendo relatada aos meninos que desfrutavam da oportunidade de emprestar raízes à construção da sua própria história como pessoa pertencente àquela comunidade.

O processo de fabrico da farinha foi explicado pelo contador para os meninos que, distanciados dos tempos de fartura da região, veem a farinha de roça chegar à mesa, mas não conhecem mais os biscoitos, os bolos e mesmo o grude (cola caseira), à base da goma, fécula provinda da mandioca. Aqueles meninos embevecidos pelas lembranças que o contador lhes revelava lamentaram a distância em que estavam das relações interpessoais que se criavam a partir de atividades comunitárias como as farinhadas. E eles riram daquelas lembranças evocadas, quando o contador comentou: “Era a farinha queimando no fogo e a gente dizendo piada, contando história”.

Entre outras adivinhas que suscitaram discussões sobre processos de produção e de transformação, utilizados pelas gerações anteriores às daqueles alunos, expomos a seguinte, ainda como referência: “Cru não existe e cozinhado não se come”. Esta adivinha, cuja resposta é carvão vegetal, refere-se ao fabrico desse item, ainda bastante utilizado pelas famílias, na comunidade. Mereceu alguns momentos de conversas e explicações tanto do contador como dos alunos, uma vez que muitos conheciam a adivinhação e todos tinham uma colocação a fazer. O fabrico do carvão, devido a proibições impostas pelo IBAMA, buscando a proteção às matas, já se encontra

em franca decadência na região. A aproximação que o contador fez com as caieiras, estruturas erguidas, para a chamada queima dos tijolos, eram bem familiares aos alunos, o que suscitou a discussão em torno de um assunto polêmico: como se constrói uma caieira e quanta lenha queima-se nessas atividades de fazer carvão e tijolos.

Além da aprendizagem do que se refere aos aspectos que o texto da adivinhação sugere, um ponto bastante frisado foi a importância de memorizar e dizer adivinhações consideradas bem feitas e bonitas por todos, tanto contador como alunos. O contador chamava a atenção dos meninos para os textos mais elaborados, evidenciando a sua construção. Interessado em motivar os alunos a buscarem memorizar as adivinhas mais complexas, afastando-se dos textos de duplo sentido que tanto divertiam a todos, apresentou e incentivou os alunos a apresentarem também adivinhas qualificadas como ‘muito bonitas’.

Essa qualificação dos textos pelo contador elege a *língua especial* mencionada por Jolles (1976). Observe-se a adivinha: “Não sei de onde venho, não sei pra onde vou. Só sei o meu nome, não sei da minha cor”. A personificação de algo que o texto esconde, na mensagem cifrada, a rima e o ritmo do verso, unidos a essa ambiguidade que caracteriza a adivinha, constroem um texto que embora utilize palavras de fácil compreensão, criam a oposição e “cifram o texto”, em aparente contradição. A resposta à adivinha expõe a simplicidade que se esconde entre o saber e o não saber das coisas que apenas podem nos parecer difíceis. Essa adivinha foi apresentada pelo contador e tem como resposta: o vento.

Ainda observando as adivinhas consideradas “mais bem feitas”, observe-se o texto apresentado por um dos alunos: “São três irmãs de um só parecer. Uma nasce, vai embora. Outra quer ir, mas não pode. Outra fica até morrer”. A resposta dada para o enigma revela a metáfora nascida do fogo. As três irmãs, neste caso, seriam de um só parecer, por apresentarem uma mesma origem: o fogo. A fumaça nasce e, por ser volátil, vai embora. A labareda prende-se à madeira em chamas e, no seu animismo, “quer ir, mas não pode”, a brasa “fica até morrer”, transformada em cinzas. Atente-se para o ritmo em que são construídas as três últimas das(os) quatro frases/versos que compõem a adivinha, cada uma dedicada a distinguir uma das irmãs. Aproximam-se do ritmo de uma canção, todas obedecendo a uma mesma métrica. Por pertencerem a uma mesma origem, reforçam a afirmação de que “são três irmãs de um só parecer”.

Discutindo sobre a mensagem possível do texto, contador e alunos lembraram o *fogo de lenha*, para muitos deles símbolo das dificuldades que envolvem a vida de pessoas pobres como

eles, que além de ter de trabalhar no roçado para abastecer a casa, ainda precisam enfrentar a dificuldade de *fazer o fogo* para cozinhar os alimentos, trabalho reconhecidamente feminino.

A linguagem figurada que esconde e ao mesmo tempo revela o objeto ou o contexto a ser desvendado no texto da adivinhação remeteu para significações as mais variadas, conduzindo os participantes na performance a sair do estranhamento inicial causado pela questão que é lançada e exige uma resposta adequada. Observe-se que, depois de cada resposta dada à adivinha, aquele que a lançou realizava, com o grupo, a sua decomposição, questionando a adequação da resposta a cada parte da adivinha a ser elucidada. Após cada adivinha devidamente respondida, conversava-se sobre o texto e suas possíveis respostas, realizando comparações e associações, elucidando o enigma. O contador detinha um repertório maior e mais variado de textos que o grupo de alunos e pretendia que a classe, além de conhecer as adivinhas que estavam sendo apresentadas, atentasse também para maneiras de multiplicar esse acervo, inclusive construindo outras adivinhas a partir daquelas já conhecidas.

Usando de sua experiência com o *jogo da adivinhação*, o contador de histórias, na sua familiaridade com as palavras e as estruturas da língua, esforçava-se inclusive para fazer com que os alunos entendessem o sentido da metáfora nos textos, uma característica forte dos textos das adivinhas. Esse termo técnico era desconhecido do contador, mas, na prática, conhece essa *língua especial*. Reconhece a metáfora e sabe utilizá-la com desenvoltura. Após cada adivinha lançada, desse diálogo podia fazer parte o *estudo da adivinhação* (segundo denominação emprestada pelo contador), realizado sempre que necessário para elucidar os sentidos contidos nos textos. Para o contador, o objetivo era proporcionar aos alunos a descoberta de uma forma de expressão mais diversificada, ágil, com a intenção de tornar mais clara essa linguagem específica da adivinha, esses textos cifrados. Além de buscar elucidar a estrutura de textos do gênero adivinha, também discutiu sobre os sentidos dos textos, quando havia a possibilidade de interagir com variados aspectos, tais como geográficos, históricos, linguísticos e culturais daquela região onde está inserida a escola, revivendo, por intermédio da palavra, apoiando-se na memória dos fatos vividos anteriormente, alguns usos e costumes hoje quase desaparecidos. Os diversos tipos de textos das adivinhas mostraram-se bem adequados a esse trabalho interdisciplinar de ensino/aprendizagem, tendo a língua como fio condutor da ação pedagógica, a partir de fontes orais do conhecimento.

3 As adivinhas em variados suportes textuais

As adivinhas, no seu caráter de texto oral, exigem a presença da voz, o texto dito e ouvido, a sua vocalização e recepção simultâneas. Na *performance*, quem lança a adivinha atualiza oralmente o seu repertório de textos orais. No entanto, nos dias atuais, a sua manutenção tem se dado através do registro por escrito, reunindo acervos não atribuídos a quaisquer informantes em particular. O registro por escrito desse gênero tem ocupado variados suportes: revistas, folhetos de cordel, jornais, publicações de acervos de folcloristas, em livros e em sites de internet. Esses suportes que registram adivinhas não mencionam o jogo de adivinhação como uma atividade interativa que movimentava grupos de pessoas. No entanto, mesmo sendo divulgado por escrito, no próprio texto da adivinha reside a marca da oralidade, do diálogo, pela principal característica do gênero que exhibe um formato específico de pergunta cifrada que exige resposta.

Da mesma forma que as narrativas, que podem abrir, no início da história, o espaço para que se possa incluir uma fórmula como *Era uma vez...*, que introduz o elemento maravilhoso e transporta contador e ouvintes para a esfera da ficção, também a adivinha pode ser introduzida por uma fórmula oral: *o que é, o que é?...*, que remete para o sentido do enigma, da questão posta e que exige ser elucidada. Pode-se afirmar que as rodas de conversas em que as adivinhas eram trocadas, como aconteceram nas performances do contador com os alunos daquela sala de aula, em maior ou menor quantidade, não se constituem mais como um hábito, existente naquela comunidade, em tempos passados. Mesmo mudando o formato do jogo de adivinhação, o gênero 'adivinha' permanece. Um dos canais de divulgação desses textos apoia-se na escrita. São os livros de literatura infantil e juvenil, publicações que, visando a uma mediação de leitura proposta por adultos, para favorecer o incentivo à leitura de crianças, as adivinhas são lidas em voz alta, em uma interação de leitores buscando os sentidos para o texto.

Assim, as adivinhas, como textos curtos, que prenunciam o jogo são muito bem aceitas nessas ações que propõem a leitura e elucidação do texto em pauta. Jolles (1976) considerou as adivinhas como *formas simples*, reforçando o seu caráter de texto cifrado, representante de uma *linguagem especial*, por se constituírem como textos cifrados, dependendo do grau de dificuldade que essas cifras encerram, exigindo capacidades de abstração e de argumentação.

O registro desse gênero textual oral, por escrito, publicado em livros, tem motivado a sua leitura. Diferente do *jogo de adivinhação* na sua tradição de uso, na oralidade, ao invés da estrutura

vocalização/memorização/vocalização do texto, durante as performances e a partir delas, passa-se a ler a adivinha para provocar a interação através do texto. Essas formas de mediação desses textos darão ênfase, antes, ao ato de ler, dizer a partir da leitura da adivinha, decodificar os textos, nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Autores de livros de literatura infantil que colocam esses textos em pauta buscam, através do escrito, recuperar o jogo oral que as adivinhas encerram. As adivinhas contidas nos livros são, em sua maioria, oriundas da tradição oral desses textos. Há, no entanto, a produção de textos do gênero, recriando textos da tradição, multiplicando formatos e ensejando autoria para outras adivinhas. Mas esse é assunto para outro artigo. Este não comporta mais essa discussão.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JOLLES, André. **Formas simples** – lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAIOR, Mário Souto (Org.). **O grande livro das adivinhações**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2002.

SILVEIRA, M. C. **Contar, encantar, aprender/ensinar** – um contador de histórias em sala de aula. Tese (doutorado em Letras). PPGL, João Pessoa: UFPB, 2001.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido: 18 out. 2016 – Aceito: 13 nov. 2016]

POESIA PERIFÉRICA DE AUTORIA FEMININA COMO RUPTURA E RESISTÊNCIA

Pilar Lago-Lousa*
Flávio Pereira Camargo**

RESUMO: A poesia de autoria feminina, contida na literatura marginal-periférica, traz consigo a força da resistência e a necessidade de fundar a autorrepresentação de mulheres duplamente marginalizadas, tanto pela questão geográfica quanto pela questão de gênero. Testemunhas da cidade e da periferia, elas lançam um olhar crítico e contundente à desconstrução de mitos e de tabus em torno da representação feminina, rechaçando o ideário obsoleto da figuração de musas inspiradoras e trazendo as mulheres para a realidade de suas experiências e desejos. Por romperem com os intermediários e com o cânone literário que as mediatiza, as escritoras periféricas fundam no fazer poético o espaço simbólico de suas falas e corpos. O presente artigo tem como recorte a análise de poemas das escritoras Elizandra Souza, por meio das obras *Punga* (2007) e *Águas da Cabaça* (2012) e Luiza Romão, por meio da obra *Coquetel Motolove* (2014), tendo como objetivo desvelar a representação da mulher por meio do lugar de fala das escritoras da literatura marginal-periférica.

Palavras-chave: Autorrepresentação. Literatura marginal-periférica. Poesia de autoria feminina.

ABSTRACT: The poetry of female authorship contained in marginal-peripheral literature, brings the power of resistance and the need to establish the self-representation of women doubly marginalized, both by geographic issue as the issue of gender. Witnesses of the city and the periphery, they cast a critical eye and scathing deconstruction of myths and taboos around female representation, rejecting the obsolete ideas of figuration of muses and bringing women to the reality of their experiences and desires. By breaking with intermediaries and the literary canon that publicize them, peripheral writers establish symbolic space of their speech and bodies by writing poetry. This article aims to highlight the analysis of poems of writers Elizandra Souza, through the work *Punga* (2007) and *Águas da Cabaça* (2012) and Luiza Romão, through the book *Coquetel Motolove* (2014), aiming to reveal the representation of women through the place of speech writers of the marginal-peripheral literature.

Keywords: Self-representation. Marginal-peripheral literature. Poetry of female authors.

1 Considerações iniciais

O surgimento da literatura marginal-periférica, como a conhecemos atualmente, deu-se no início do século XXI. Segundo Érica Peçanha do Nascimento (2009), a produção das obras começou antes dessa data, mas o marco como projeto estético-literário e coletivo, com desdobramentos políticos e pedagógicos, aconteceu apenas com a publicação das três edições da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*. Organizados e editados por Ferréz, os números especiais foram divididos em Atos - I (2001), II (2002) e III (2004) – e tornaram públicos escritores considerados marginalizados, em sua maioria homens e moradores das

periferias da cidade de São Paulo. O que se verifica com essas primeiras publicações é que a literatura marginal-periférica tomou de “assalto” as estruturas literárias brasileiras mais sólidas e provocou um estranhamento e mudança no próprio fazer literário

O surgimento da literatura marginal-periférica¹, como a conhecemos atualmente, deu-se no início do século XXI. Segundo Érica Peçanha do Nascimento (2009)², a produção das obras começou antes dessa data, mas o marco como projeto estético-literário e coletivo, com desdobramentos políticos e pedagógicos, aconteceu apenas com a publicação das três edições da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*. Organizados e editados por Ferréz, os números especiais foram divididos em Atos - I (2001), II (2002) e III (2004) – e tornaram públicos escritores considerados marginalizados, em sua maioria homens e moradores das periferias da cidade de São Paulo. O que se verifica com essas primeiras publicações é que a literatura marginal-periférica tomou de “assalto” as estruturas literárias brasileiras mais sólidas e provocou um estranhamento e mudança no próprio fazer literário.

A literatura, como reflexo da sociedade, habitualmente dominada por agentes que detêm o poder, precisou se preocupar com a ousadia e a ruptura da expressão artística que vinha das “quebradas” do país. Isso porque, segundo Thomas Bonnici (2011, p. 102), o cânone ocidental é excludente e cristalizou-se com o seguinte perfil: homens brancos, heterossexuais, de classe média e cultura judaico-cristã. Para muito além da redoma em que sempre esteve inserida, a literatura viu-se imersa em questões que até então não estavam em sua agenda, como a *autorrepresentação* de grupos marginalizados. Dentro desta tradição, tais grupos são comumente relegados a espaços de

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Bolsista Capes. E-mail: pilarbu@gmail.com

** Pós-doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Letras pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Atualmente, é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e na Pós-Graduação em Letras e Linguística. E-mail: camargolitera@gmail.com

¹ Usaremos o termo literatura marginal-periférica, defendido por Érica Peçanha do Nascimento em entrevista à Ingrid Hapke (2011, p. 219), em que a antropóloga e estudiosa afirma que a junção dos termos “marginal” e “periférico” evita as polissemias mais negativas e torna-se um jeito de melhor contextualizar tal literatura e evidenciar a questão geográfica.

² Um panorama completo que traz um estudo detalhado da literatura marginal-periférica pode ser encontrado no livro *Vozes Marginais na Literatura* (2009), da antropóloga Érica Peçanha do Nascimento.

silêncio, ou tem suas falas mediadas, de maneira alegórica e caricatural, por jornalistas e intelectuais, a quem o acesso ao campo literário é “naturalmente” concedido.

A visibilidade oriunda da publicação das edições especiais da revista *Caros Amigos/Literatura marginal*; o crescimento dos saraus já existentes e a posterior criação de novos; o surgimento de outras produções artístico-literárias; e o rompimento com intermediários compuseram um cenário de efervescência cultural nas periferias de São Paulo. Segundo Nascimento (2009), foi isso que possibilitou o conhecimento, em maior escala, de obras de escritores como Ferréz³ e a existência e continuidade da COOPERIFA (Cooperativa Cultural da Periferia), criada em 2001 por Sérgio Vaz, que promove saraus e outras atividades culturais e literárias na zona sul da capital paulista. Entretanto, se por um lado a literatura marginal-periférica nos traz uma escrita de ruptura, que é contada por quem de fato vive nas favelas do país, por outro lado ela ainda é, em sua maioria, masculina e por isso excludente quanto ao gênero.

Após quinze anos de pesquisa, em que foram verificados os romances publicados pelas quatro principais editoras brasileiras entre 1990 a 2004, a estudiosa Regina Dalcastagnè pôde compor um panorama da produção literária nacional do período, publicado no livro *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012). Tal estudo revela o campo literário brasileiro contemporâneo como um espaço de representação bastante restrito e excludente, onde mulheres são consideradas minorias e constantemente silenciadas: nesse sentido elas são menos publicadas, menos divulgadas, menos lidas e menos estudadas. Isto por que a estrutura de nossa sociedade sempre as colocou em um lugar muito específico do cuidado da casa, da família, em um ambiente doméstico e subalterno. Parece plausível dizer que a literatura e, de certo modo, a arte em geral, esforçou-se através dos séculos em não ser um espaço válido que elas pudessem ocupar. Galgada, na maioria das vezes, dentro de um universo masculino de escolha e privilégios, é perceptível que às mulheres não são dadas as mesmas condições de inserção no mercado editorial. Em estudo anterior, Dalcastagnè (2010) já denunciava tal questão, evidenciando que mesmo ao se tratar da representação feminina dentro das obras literárias, como personagens, as mulheres não possuem protagonismo e estão relegadas à satisfação das necessidades e desejos das figuras masculinas, quer seja por meio do papel de mães, esposas devotas, musas ou prostitutas e amantes.

³ Ferréz é a alcunha de Reginaldo Ferreira da Silva, segundo Nascimento (2009, p. 200).

Na literatura marginal-periférica não é diferente. A maioria das obras publicadas é escrita por homens e não abarcam a questão do feminino dentro da periferia, seus anseios e suas necessidades. Nesses livros não sabemos exatamente o que elas sentem a não ser pelo olhar do outro. Lucía Tennina (2015b, p. 60), em sua análise sobre o primeiro e mais aclamado livro de Ferréz, *Capão Pecado*, afirma que “é evidente que a preocupação maior está na dominação de classe e não na dominação de gênero”, uma vez que as personagens femininas ainda são representadas de maneira passiva e submissa. Há, portanto, uma dupla marginalidade configurada tanto pela questão da origem periférica quanto por serem mulheres.

2 Rompendo silêncios

Foi somente com o surgimento de iniciativas e coletivos formados por mulheres que começamos a ouvir suas vozes. Destacam-se nesse processo de *empoderamento* feminino, segundo Lucía Tennina (2015a, p. 310-311), o Sarau do Ademar⁴, organizado, pensado e produzido prioritariamente por escritoras e ativistas culturais periféricas; e o grupo *Mjiba*⁵, que tem como uma das idealizadoras a escritora Elizandra Souza, e que procura organizar eventos, antologias literárias e difundir obras de escritoras da periferia.

Mesmo assim, a visibilidade da produção feminina, dentro da Literatura Marginal-Periférica, ainda é consideravelmente menor do que a literatura produzida por homens. Ainda que elas tenham se inserido cada vez mais na cena periférica, protagonizado seus próprios saraus, oficinas, eventos e conseguido efetivar e veicular suas publicações, é sobre a obra dos homens que vemos, segundo Tennina (2015b, p. 81), mais artigos, resenhas, teses e publicações no ambiente tanto acadêmico quanto no mercado editorial e literário como um todo.

É curioso perceber que até o olhar sobre a periferia muda, em se tratando das obras dessas escritoras. Por meio de verso e prosa elas lançam seu interesse para os espaços de afeto e dor nos quais é possível vislumbrar a configuração e a fala da mulher periférica. Elas fundam seu trabalho literário ao entender quais demandas são pertinentes a essa mulher e propõem a desconstrução da

⁴ Sarau criado em 2010, que acontece no bairro da Cidade Ademar, na zona sul paulistana (Tennina, 2015a, p. 310).

⁵ “A palavra Mjiba é originária de Zimbábue, da língua chona e significa Jovem Mulher Revolucionária“. Disponível em: <<http://www.mjiba.com.br>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

figura feminina considerada tradicional para a construção de uma nova representação mais autêntica e próxima da realidade.

Por estes motivos, neste artigo propomos uma leitura sobre a produção poética de duas escritoras oriundas da Literatura Marginal-Periférica: Elizandra Souza e Luiza Romão. Elizandra Souza, tendo em vista a grande importância de sua poesia e por ser uma das principais entusiastas e propagadoras do projeto de visibilidade de escritoras periféricas. Inicialmente, pensou-se em analisar apenas os poemas do livro *Águas da Cabaça* (2012); posteriormente, verificou-se a necessidade de incluir a análise de pelo menos um poema de seu primeiro livro, *Punga* (2007), considerando-se a expressividade do texto e a temática abordada nele. A segunda poeta escolhida para este trabalho, Luiza Romão, vem se destacando por sua crítica contundente à sociedade, por sua atuação nos *slams* e pela produção de vídeos-poema publicados na *internet*. Serão analisados poemas do livro *Coquetel Motolove* (2014)⁶. Ambas estão radicadas, atualmente, na cidade de São Paulo.

Para Paul Zumthor (2014, p. 79), a leitura poética coloca o “eu” no mundo no sentido mais literal da expressão. A linguagem torna o corpo virtual palpável, possível, passível de ser lido. No caso das escritoras periféricas não é qualquer corpo, mas um corpo não interdito, não amarrado, em busca de uma fala, de uma afirmação *identitária* que rompe com o silêncio estabelecido.

No que tange à disposição dos poemas, *Águas da Cabaça* é dividido em cinco partes epigrafadas por excertos de obras literárias de outras autoras, de origem africana ou afro-brasileira ou afro-americana: “Navego-me eu mulher” (Conceição Evaristo); “Não confunda com amor o sacrifício de si mesma” (J. Nozipo Maraire); “Não se vende o próprio sonho” (Maria Tereza); “O Sonho é a verdade” (Zora Neale Hurston); “Curvos são os movimentos do sol e da lua” (Paulina Chiziane). Por sua vez, *Coquetel Motolove* é dividido em quatro partes: “Incêndio ou o corpo-infesta” (sobre a qual se aterá este estudo); “Ruínas ou o enterro da apatia”; “Baixas ou um corpo sem desejo está morto”; “Revide ou suor também é combustível”.

3 Quebrando tabus

⁶ Apesar de, na grafia da capa do livro, constar *Coketel* (com K), tanto na ficha bibliográfica do livro quanto na página da autora nas redes sociais, a grafia aparece como *Coquetel* (com “q” e “u”). Por isso, a segunda opção foi a utilizada neste artigo.

Já nos primeiros versos do poema “Identidade”, da sessão “Navego-me eu mulher”, que inicia o livro de Elizandra Souza, temos a seguinte afirmação:

Meu nome é Elizandra
Filha do trovão e do vento...
Gosto de pensar as palavras. (SOUZA, 2012, p. 14)

Não espere o leitor uma postura passiva, apenas de escuta e de aceitação, mas o impulso da ação, marcado pelo verso “Filha do trovão e do vento”, da retomada de posse daquilo que foi relegado. A poesia é aqui o espaço simbólico para dizer o que por convenção social não se pode ou não deve ser dito. A voz inscreve em si mesma o discurso.

Existe na escrita dessas poetisas uma intenção bastante forte de desconstrução da visão clássica que se tem em relação à figura feminina como um ser quase onírico e perfeito, fundado no mito da musa inspiradora. Existem normas de conduta estabelecidas para uma mulher ser tida como boa e ideal, conforme se verifica no excerto de “Meio-termo”, no qual Elizandra Souza as coloca no foco da crítica:

Cansei dessa minha poesia educação
Com pernas cruzadas para não mostrar a calcinha
Dessas palavras cheias de entrelinhas
Que não dizem à que veio, cantadas não entendidas
Esse ar de “mocinha” escondendo a “puta”
Essas caras e bocas que não gritam e nem esperneiam. (SOUZA, 2012, p. 18, aspas da autora)

Ao questionar tais normas de conduta, evidenciadas pela ironia no uso das expressões “pernas cruzadas” e “mostrar a calcinha”, a poeta extrapola o campo de problematização do corpo feminino para o próprio corpo poético. Mulheres não precisam se enquadrar em um padrão moral preestabelecido, assim como não precisam ficar restritas a uma literatura educada que não as representa. Educada porque normatiza sobre quais temáticas e de que forma a escrita feminina deve surgir dentro da poesia e da literatura.

Esse poema promove a reflexão da representação relegada às entrelinhas, do *silenciamento*, do não dito, do espaço interdito e da experiência como vivência que não é plena. A “mocinha” que é obrigada a esconder a “puta”, que não consegue se expressar da maneira como gostaria porque é cerceada em seus desejos e cuja única escolha é aceitar e colocar-se em uma posição passiva, ainda que esta situação seja de extremo desconforto. É com essas imagens clássicas e

reducionistas da mulher como alguém subalterno, a quem é negado o direito da fala, que Elizandra Souza procura romper ao expressar que está cansada e precisa externalizar a necessidade de dizer a que veio.

Se outrora as mulheres foram subalternas e mediatizadas em suas representações, agora não aceitarão mais ter seus corpos e vozes expressados pela linguagem de outrem. Em poema sem título de *Coquetel Motolove*, da seção “Incêndio ou corpo-infesta”, Luiza Romão alerta o leitor dizendo que o texto é na verdade um parto e que “tem a dor do que parte, do que fica, do que nasce” (ROMÃO, 2014, p. 21). É a concepção da própria linguagem poética como quebra de paradigmas, como libertação física e dolorosa.

O corpo acumula memória e experiência e é por meio delas que somos legitimados a falar sobre certas questões, por isso a autora coloca em cheque uma série de mitos que estão ligados ao feminino: como virgindade, menstruação, aborto, o que é ser mulher, que podem ser evidenciados nos excertos abaixo:

homem,
eu não nasci da sua costela
vim ao mundo pelas mãos
de alguma obstetra
filha de mãe mulher donzela
não da bela-pequena-aurora-adormecida-sereia-de-chapéu-vermelho,
não.
sou filha da outra
a que tem suor, sangue e leite
a que labuta com dois filhos nas costas
e um no peito. (ROMÃO, 2014, p. 21)

Nesta segunda estrofe do poema, a poeta lança a crítica sobre a ideia bíblica de que a mulher nasceu a partir da costela do homem e por isso teria um lugar de inferioridade em relação a ele, devendo conceder reverência através dos tempos. Um lugar que é corroborado pelas histórias fundadoras e pelos autos de moralidade, contidos em clássicos de contos de fadas, que colocam as personagens femininas, em sua maioria, como seres que não são capazes de resolver suas demandas sozinhas e estão sempre à sombra de uma figura masculina que as salve.

Quando Luiza Romão resgata as histórias moralizantes (que posteriormente foram filmadas pela Disney) está também promovendo uma crítica tanto ao cânone literário, quanto à sociedade patriarcal, que impõe padrões opressores e inatingíveis a meninas e mulheres. São padrões que

sempre levam à frustração pelo não atendimento do ideal, que seria tido como perfeito, de uma idealização de mulher.

Na contramão de tal assertiva, o eu lírico afirma ter nascido da outra, daquela que pratica a ação, que é real e não construída para agradar aos olhos masculinos e no intuito de educar a conduta feminina. A outra, da qual não foram contadas estórias moralizantes e contos de fadas, que representa todas as mulheres que não se encaixam nessas configurações clássicas (de princesas, aqui representadas por Aurora – bela adormecida, Ariel – pequena sereia e Chapeuzinho Vermelho). daquelas que lutam, por meio da força do trabalho, aqui traduzido nas palavras “suor, sangue e leite”, todos os dias, para manterem-se de pé. daquelas que não tiveram o privilégio de serem salvas, que não podem e não querem ser salvas por príncipes encantados, àquelas a quem não foram oferecidas escolhas de esperar para que alguém as resgatasse, mas que precisaram salvar e resgatar a si mesmas e a seus filhos. Mulheres reais, palpáveis e possíveis.

Na estrofe seguinte, Luiza Romão reafirma essas questões:

tornar-se mulher
pela perfuração de um falo?
falácia
habito meu próprio corpo
falho
que fala e convalesce
sob as súplicas de outra prece:
não à nossa-senhora-mãe-gentil-virgem-imaculada
não.
mas à padroeira das putas
das histéricas
das treloucadas
das mulheres-Medéia
e das Clitemnetras
das malditas
e revolucionárias
Rosas Marias Joanas Zuzus Pagus Fridas
sofridas e incansáveis. (ROMÃO, 2014, p. 21-22)

Se não é pela costela de um homem que se nasce, também não é pela perda da virgindade (a perfuração do falo rompendo o hímen) que ela se torna uma mulher, desconstruindo o tabu do sexo como rito de passagem e sua importância na sociedade, quando na verdade é castrador e opressivo.

Os elementos poéticos evidenciam uma mulher contemporânea e *empoderada*, que habita o próprio corpo, não aceita intermediários para o conhecimento dele, não precisa de homens para

lhe definir o que ela é, onde deve estar e onde pode encontrar e satisfazer seus desejos. Elas sentem, pensam e agem por si. Uma mulher, que diferente das musas e daquelas consideradas perfeitas, é falha, a quem é dado, por meio da poesia, o poder de errar, de não precisar atender aos anseios sociais que cerceiam suas escolhas.

Quando a poeta utiliza as palavras “histéricas” e “tresloucadas” está fazendo alusão à concepção de que mulheres que não aceitam seguir as normas de conduta sociais foram muitas vezes recolhidas a manicômios e continuam sendo dadas por loucas pela sociedade. Entretanto, o eu lírico afirma (por meio do resgate de personagens femininas que representam rupturas estéticas e históricas como Frida Kahlo, Rosa Maria Luxemburgo e Pagu) que é a estas que não se encaixam, que resistem, e que não aceitam a opressão, que a reza é direcionada.

Aqui, novamente a cultura judaico-cristã é colocada em cheque, a figura da virgem mãe de Jesus não é o modelo a ser seguido pelo eu poético, muito pelo contrário, são evocadas as figuras míticas de Medéia e Clitemetra, capazes de qualquer coisa para satisfazer suas necessidades e desejos. Existe um reconhecimento do sujeito poético àquelas a quem se identifica como igual, as “revolucionárias” e as “malditas”, em contraponto com o padrão ao qual são subjugadas, as mulheres castas e puras.

Outra temática que também aparece nesse poema é a questão da menstruação, do conhecimento do corpo feminino como dúvida, opressão e movimento emancipatório:

meninas em gestação
de ser mulher
meninas que sangram
mês a mês
possibilidades de si
que abortam o que não teve lugar
o que não pode ser
meninas em gestação
mulheres em gesto e ação. (ROMÃO, 2014, p. 22)

A teoria galgada na biologia, amplamente criticada por Simone de Beauvoir em seu livro *O segundo sexo* (2009), foi naturalizada em nossa sociedade de maneira brutal e traz a concepção da mulher como um simples receptáculo, reduzindo-a a meras questões reprodutivas e fisiológicas. É ela a responsável por boa parte das condutas que oprimem mulheres diariamente e as fazem ser consideradas subalternas aos homens. Se, para Beauvoir (2009, p. 928), “a mulher não é definida nem por seus hormônios nem por seus instintos e sim pela maneira por que reassume,

por meio de consciências alheias, o seu corpo e sua relação com o mundo”, parece-nos pertinente apontar que é a essa crítica contundente que Luiza Romão lança seu olhar por meio da estrofe supramencionada.

Meninas que ainda estão se preparando para tornarem-se mulheres, mas que já sentem o peso e as cobranças que as marcam, desde o nascimento. O aparelho reprodutivo como representação da opressão é aqui desconstruído de diversas formas. A menstruação aparece nesse poema não como fardo ou impossibilidade e sim como oportunidade de repensar e *ressignificar* o próprio eu. O aborto, como continuidade da experiência de conhecimento do próprio corpo, é apresentado como algo que simplesmente não pode existir por uma questão de viabilidade, não apenas o feto indesejado, mas também tudo aquilo que não configura, define, ou torna essas figuras femininas *despertencidas* de si.

O jogo semântico entre as palavras gesto e ação, para compor o novo significado de gestação, marca, de maneira muito pungente, a desconstrução do sangramento outrora tido como doença, que passa a ser mola propulsora para a ruptura de paradigmas, para a tomada e posse de um corpo até então interditado. Configura, portanto, uma nova ferramenta de luta e resistência: meninas que estão em processo de tornarem-se adultas ainda mais libertas e conscientes de suas reais necessidades.

Semelhante abordagem faz Elizandra Souza, no poema “MenstruAção”, de seu primeiro livro *Punga*:

Sangre nessa hipócrita sociedade
junte todas as dores expelidas,
retire a calcinha
esse absorvente encharquecido
e jogue fora todos esses sangrados.

Mas Menstrue e Ação! (SOUZA, 2007, p. 10)

Elizandra Souza conclama, neste poema, que as mulheres devem compreender seus corpos, como um ato “de rebeldia e ruptura” (TENNINA, 2015b, p. 68). As mulheres geralmente são educadas para não gostar de si mesmas, para não entender suas próprias demandas e são levadas pela sociedade a acreditar em um padrão comportamental e de beleza, no qual todos os excrementos que produzem, assim como elas enquanto sujeito, são abjetos.

Segundo Naomi Wolf (1992, p. 15), a vigília sobre o corpo feminino é constante e isto se deve à existência do que ela vai nomear como o “mito da beleza”, que dita normas de conduta opressoras e “expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriam”, como o controle cerceador sobre a menstruação. Por isso a necessidade de expelir todas as dores que as aprisionam, que as fazem acreditar que são inferiorizadas em relação aos homens. A decomposição da palavra menstruação em “menstrue” e “ação” marca, como no poema de Luiza Romão, a ressignificação do tabu e transforma a abjeção imposta socialmente, por meio de uma visão crítica e *problematizadora*, em agente da mudança.

Uma vez que a barreira do silêncio foi finalmente rompida, essa estética em franca libertação pode agora desvelar outras nuances das mazelas da opressão feminina, as lutas e a resistência travadas contra a violência moral, simbólica, física e social. No poema “Em legítima defesa”, da sessão “Não confunda com amor o sacrifício de si mesma”, Elizandra Souza chama atenção sobre o revide a essas agressões.

As mulheres, em uma virada de placar, não mais aceitariam as violências sofridas e os homens que não sabem se comportar teriam seus testículos expostos, pendurados nos varais, em uma desconstrução do lugar sacro da casa como o reduto do amor e da família, do tabu do homem como o ser que detêm a força física e psicológica. E elas matariam, sem pudor e arrependimento, aqueles que ousassem lhe tomar a autonomia adquirida, finalizando a última estrofe com os seguintes versos:

Só estou avisando, vai mudar o placar...
Dizem, que mulher sabe vingar
Talvez ela não mate com as mãos, mas mande trucidar...
Talvez ela não atire, mas sabe como envenenar...
Talvez ela não arranque os olhos, mas sabe como cegar...

Só estou avisando, vai mudar o placar... (SOUZA, 2012, p. 49)

Amparada pela justificativa da primeira estrofe de que as denúncias só acumulam-se, de que as mulheres morrem nos quatro cantos da cidade e nada é feito, o eu lírico afirma que haverá justiça com as próprias mãos e a representação da figura feminina como sagrada, incapaz de premeditações e crimes desfaz-se em nome de não se deixar subjugar novamente. Não existe ameaça e sim a certeza de que vai mudar o placar por que uma vez que não é possível evitar o

crescimento galopante da violência contra a mulher pelas vias legais, vai haver luta de outras formas.

O discurso de transgressão do eu poético dirige-se ao espaço simbólico da masculinidade e da sociedade *falocêntrica* como mecanismos de opressão e misoginia. Acostumadas a abaixar a cabeça e viver o lugar da submissão, as mulheres aparecem novamente como figuras de ação, que fazem desvelar seu lugar de fala. Capazes de mecanismos diferentes de tortura, elas não perderiam, nem mesmo nos atos mais sórdidos e cruéis, o poder de governar suas próprias vidas e surpreenderiam ao inverter os papéis nas relações de poder.

A voz que emana desse poema é “de um eu plural que poderíamos definir como ‘testemunhal’” (TENNINA, 2015b, p. 74). Uma voz que fala e representa diversas mulheres, que sofreram agressões por parte de homens, ecoa como um grito de alerta e resistência para dizer: nós existimos e não vamos nos calar.

Em “Coração de frango”, Luiza Romão apresenta-nos uma heroína magra, anêmica, faminta e disposta a vender seu coração por comida, como tantas outras meninas de periferia sobre as quais recaem o julgo pesado da pobreza. O comprador não estranha a barganha proposta, era a terceira vez que acontecia nos últimos dias. Aqui a violência também é social:

faminta,
aceitou sem demora.
lambuzo-se com as asas alheias,
visto que ela
bicho terreno, não conhecia tais atrevimentos. (ROMÃO, 2014, p. 25)

A proposta, aceita por pena ou caridade, pelo oferecimento de duas asas de galinha, como bem ressalta a poeta, fez a heroína ser transportada para um lugar até então não imaginado. A ela, que é um “bicho terreno”, esses espaços são interditados, tendo em vista que é relegado o prazer de sonhar, de deslocar-se, ainda que por meio do deleite, em virtude da situação de extrema pobreza e miséria em que se encontrava. Para essa mulher, sonhos não são possíveis, ela é real, ainda que de menos carne do que osso.

A figura feminina fraturada e marginalizada, a quem são relegadas questões básicas de sobrevivência, não consegue suportar tamanho peso dilacerante de seus corpos e liberdade, que finalmente alucina:

fato é que
munida de carcaça das suas asas,
uma em cada mão,
acreditou-se ave
ave maria,
e do parapeito da janela,
estufou o peito externo.
de um só golpe
sentiu o corpo leve. (ROMÃO, 2014, p. 25)

“Munida da carcaça das duas asas”, como ressalta o poema, acredita ser uma ave com os braços em formato de cruz e salta para a morte. A figura cristã da virgem Maria está, neste poema, transfigurada para servir a uma releitura do sagrado que se encontra no profano, no terreno. O voo, como a representação do suicídio, é o último momento de emancipação. A vida já não liberta e sim a morte. Depois da queda, a constatação do corpo mole, moído que parecia ainda fazer uma última indagação e o desfecho dos dois últimos versos: “e meu corpo,/quanto vale?”.

Quanto vale o corpo de uma mulher duplamente subalterna, muitas vezes triplamente subalterna pela questão racial também? Muito pouco ou quase nada. Um corpo *despertencido*, descaracterizado, que deve retornar para as mãos da mulher por meio da resignificação e problematização do discurso ao qual está submetido para transformá-lo em um novo corpo, um novo discurso, ainda que por meio da morte.

4 O acesso à voz

Resgatando a tese de Paul Zumthor (2014, p. 83) sobre a voz, é importante ressaltarmos sua função arquetípica, isto é, a voz nos liga ao sentimento de sociabilidade. Passamos a perceber por meio da voz que não estamos sozinhos no mundo e por empatia e alteridade descobrimos outras pessoas que estão amparadas dentro dessa mesma voz, que constroem espaços de afeto por meio da fala.

Segundo Regina Dalcastagnè (2012, p. 17), quando “entendemos a literatura como uma forma de representação”, resgatando os conceitos de Barthes de que o escritor seria aquele que fala no lugar do outro, é preciso entender e lançar um olhar crítico à questão do acesso da voz. Quem fala e por quem fala determinada literatura?

O acesso à voz é, portanto, um resgate histórico que corporifica o lugar de fala como espaço simbólico de resistência onde lutas são travadas. A literatura, com um campo de batalhas, está

naturalmente acostumada a contar a história dos vencedores, daqueles que a dominam desde sempre. Possibilitar o acesso à fala de grupos marginalizados e esquecidos pela tradição é subverter essa ordem e vislumbrar a possibilidade de outros pontos de vista até então negligenciados.

É uma questão de representatividade que importa. Faz-se necessário relatar as experiências das mulheres, sobretudo as periféricas para que se tenha conhecimento da realidade delas e da existência delas não apenas como seres duplamente subalternos e marginalizados, cujas vozes são silenciadas por outros agentes literários dominantes. É preciso ver a voz da escritora, inscrita na rubrica da literatura marginal-periférica, como ruptura radical para fundar “o colocar-se no mundo”.

No poema “Favela, mulher!”, da seção “O Sonho é a verdade”, Elizandra Souza procura evidenciar ao leitor a imagem real, não desfocada, que se tem do ser feminino nas quebradas.

Favela, mulher corajosa!
Nem criança, nem idosa
Nas mãos flores e lanças
No olhar constante esperança

Favela, mulher maravilhosa!
Nem arrogante, nem orgulhosa
Muitas vezes parceira na dança
Outras, solitária nas andanças.

Nas escadarias de tua geografia
Correndo, feito menina
Seu sorriso espada que desafia

No coração passou parafina
Abraça o caráter que não desfia.
Já a face encharcou de purpurina. (SOUZA, 2012, p. 95)

A mulher que vive na favela é uma mulher que possui flores e lanças nas mãos, fazendo uma crítica ao lugar da delicadeza pejorativamente aliada a ela, como sendo o único espaço possível para a figura feminina que aqui contrasta com a luta necessária de resistir. É parceira nas pistas de dança, mas muitas vezes sozinha em seu caminhar. Ou seja, até que ponto a figura da mulher é boa para determinadas funções, mas relegada para outras e assim vive em solidão, sem apoio em seus percursos. Trajetos e caminhadas que ela faz na geografia da própria “quebrada”, onde recolhe e relata as situações cotidianas e participa da vida ativamente.

Como uma superação e melhoramento da figura do *flâneur*, de Walter Benjamim, que tinha apenas o prazer do olhar e não do efetivo fazer. Aqui é a ação que a faz ter sorriso de espada que desafia, avisando que não estará passiva diante dos rótulos que lhe são atribuídos.

A autora, ao dizer que o eu poético passa parafina no coração, está novamente fazendo uma crítica ao lugar consagrado em que se colocou a literatura feminina, do fazer literário sentimentalista e baseado nas questões oriundas apenas do sentimento romântico. Essa mulher não é assim, ela já preparou-se, já protegeu seu coração e deixou claro que não é sobre esse tipo de temática que quer falar. Ela abraça o caráter que não desfia, é firme e persistente em sua luta, em sua resistência cotidiana.

Novamente assumindo um eu plural e múltiplo, que sintetiza nos versos desse poema a representação de mulheres que vivem na favela, Elizandra Souza torna-se a porta-voz de figuras até então marginalizadas e relegadas pela literatura tradicional. Funda um ato de resistência à sociedade patriarcal e sexista que relega espaços de afeto a essas mulheres.

Para Luiza Romão, o “ser mulher” também está muito além de rótulos, de proposições reducionistas que procura encaixá-las em padrões:

porque o ser mulher
está além do artigo.
está no sujeito:
que não se sujeita
que age, atua
direto, intransitivo. (ROMÃO, 2014, p. 22-23)

Fazendo uma crítica direta à língua portuguesa, que precisa rever como irá lidar com essas figuras femininas, uma vez que não comporta os espaços de afeto e de representação que transbordam e extravasam das mulheres contemporâneas que se encontram em franca descoberta e *empoderamento*, a autora afirma pela oposição sujeito/sujeita que a postura passiva não é mais possível no tempo presente. A verbalização e a escrita são diretas, sem rodeios e amarras. São intransitivas, não necessitam de complementos e também não são anexas às figuras masculinas por que existem e bastam por si, para elas fundarem-se como sujeito praticante da ação.

Considerações finais

O interesse deste artigo não está galgado no conceito de apropriação cultural, muito pelo contrário, não se pretende aqui roubar o protagonismo ou reivindicar um espaço que não nos pertence ou é ilegítimo, mas possibilitar a ampliação do olhar crítico dos estudos literários sob uma temática que não deve mais ficar à margem de suas preocupações. A negligência com a literatura de autoria feminina periférica não condiz com a multiplicidade que se vislumbra na contemporaneidade.

Pudemos perceber, pela análise dos poemas do recorte selecionado, das escritoras Elizandra Souza e Luiza Romão, que a ressignificação do corpo feminino e o lugar de fala que emergem de suas obras promovem verdadeiras rupturas estéticas e poéticas quando se trata da representação da mulher dentro da literatura. Não como entidade mediatizada e desprovida de desejos e intenções bem definidas, mas como produto de seu próprio discurso, de escolhas assertivas que desconstruem a visão clássica e subalterna a que foram relegadas pelo cânone.

A não aceitação de intermediários em suas vozes nos traz uma fotografia mais empática e aproximada da realidade em que estão inseridas. Ao acessarem, por meio da poesia, espaços de dor e não tomarem posturas passivas diante deles, quebram tabus sociais e paradigmas literários capazes de tornar a literatura menos interdita para suas demandas, testemunhando não apenas a vida na periferia, mas permitindo que conheçamos suas experiências em completude e não de maneira fragmentada e caricatural.

A reelaboração do eu em suas construções poéticas permite a desmistificação das musas como única representação possível e válida para as mulheres. Pontuam de maneira bastante específica e crítica a *ressignificação* da fala da mulher periférica como um ato de resistência frente à marginalização e à subalternidade que lhe são impostas. Elizandra Souza e Luiza Romão provam que não estão à sombra dos homens, nem aquém de suas produções, produzindo obras que merecem destaque e devem ser disseminadas, lidas e estudadas nas mais diversas camadas da sociedade e dos âmbitos acadêmicos literários.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto (Orgs.). **Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura**. Maringá: EDUEM, 2011. p. 101-128.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 40-64.

_____. **Literatura brasileira: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

HAPKE, Ingrid; NASCIMENTO, Érica Peçanha do. É imprescindível que a produção dos escritores da periferia seja reconhecida como literatura. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 3, p.215-223, 2010. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B4Or_Ga2ft0QamFFSGVnang0ZEE/view>. Acesso em: 07 out. 2016.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Vozes marginais da literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

ROMÃO, Luiza. **Coquetel motolove**. São Paulo: Selo do Burro, 2014.

SOUZA, Elizandra. **Águas da cabaça**. São Paulo: Ed. do autor, 2012.

_____. **Punga**. São Paulo: Toró, 2007.

TENNINA, Lucía. Afeto, escrita e corpo na produção feminina das periferias de São Paulo. In: BARBARENA, Ricardo; DALCASTAGNÈ, Regina. (org.). **Do trauma à trama: o espaço urbano da literatura brasileira contemporânea**. Porto alegre: Luminara Editorial, 2015a. p. 301-333.

_____. A voz e a letra da mulher na literatura marginal periférica: figurações e reconfigurações do eu. In: DALCASTAGNÈ, Regina. (Org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015b. p. 57-83.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres**. Tradução de Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Uma versão inicial deste artigo foi apresentada, em maio de 2016, em forma de comunicação oral no *IV Colóquio Nacional de Letras/XVII Colóquio de Pesquisa e Extensão da Faculdade de Letras/UFG*, sob o título: *A voz da escritora periférica como ruptura*.

[Recebido: 12 out. 2016 – Aceito: 09 dez. 2016]

RESENHA

FARES, Josebel Akel. **Um Memorial das Matintas Amazônicas**. 1. ed. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2015.

ESSA MATINTA PERERA COSTUMA VIRAR BICHO

Fernando Alves da Silva Júnior*

Premiado na categoria *Ensaio* pela Fundação Cultural do Pará em 2014, o livro *Um Memorial das Matintas Amazônicas* da professora Josebel Akel Fares chega à disposição do público no apagar das luzes de 2015 e nos presenteia com um recorte sobre as matintas bragantinas. Este trabalho de Fares já era conhecido pelo público acadêmico por conta da sua dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará em 1997 da qual o livro deriva. Um lastro de 18 anos, então, formou-se desde sua defesa até a rematerialização em um livro que arremata um espectro mais amplo de leitores. Vale adiantar que a pesquisa de Fares deu-se sobre o acervo do Projeto Integrado O Imaginário Nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia (IFNOPAP) vinculado a Universidade Federal do Pará e coordenado pela professora Socorro Simões. O Projeto IFNOPAP mantém um acervo de narrativas orais que representa todo o estado do Pará e, dentre a ampla gama de narrativas que o projeto disponibiliza, os olhos atentos da pesquisadora encantaram-se pela cidade de Bragança. Levanto estas informações para esclarecer que no primeiro semestre de 2016 foi lançado o quarto volume da série *Pará conta...*, o livro *Bragança conta...*, organizado pela professora Socorro Simões, nele está disponível para consulta não apenas as histórias de matinta utilizadas por Fares, mas tantas outras com matizes tão variados que é lícito afirmar que o trabalho de recolha em Bragança e em outros municípios formou o nosso bestiário amazônico.

Ao iniciar *Um Memoria das Matintas Amazônicas* pela estrutura teatral, Josebel Fares vincula-se a uma linha argumentativa que privilegia a voz como tônica da construção literária que aos poucos seu texto vai costurando, dito de outro modo, os ares benfazejos de Zumthor é respirável

* Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. E-mail: macuninfeta@gmail.com

nesta publicação. *Fatto a posta* o livro tem sua singularidade pelo modo de repartição das discussões, ou melhor, da disposição dos capítulos que emolduram o espaço destinado às performances teatrais, o palco: *A concepção do espetáculo, A discussão da montagem, O espetáculo, A dança das cenas e O apagar das luzes*. Tal organização aponta para a geração dos dados que o alimenta e nos conduz à mesma arena de composição das criações orais dos sujeitos que preencheram de narrativas orais as fitas cassetes dos pesquisadores do IFNOPAP.

Já no introito percebemos a germinação de fragmentos da memória pessoal da autora, sem dúvida o início do seu memorial. Como todo processo de presentificar o passado, suas memórias entranhadas na escritura são nitidamente exteriorizações de textos orais que encontraram veio de escape pela voz em performance da própria autora ante os narradores, o que justifica a elaboração da *introdução com prólogo, atos, cenas e epílogo* referências à presença da *persona* no *hic et nunc* da performance teatral. Um memorial que revive sobretudo experiências fragmentadas da autora porque anda de par com o esquecimento inerente ao ato de narrar que requer, nesse exercício de atualização do passado, o poder inventivo da criação. Fares não consegue descrever suas experiências por completo (e nem o cobramos já que ninguém o pode), mas tal qual os narradores do IFNOPAP, ela seleciona o que é mais representativo de seu passado afetivo, daí ser possível afirmarmos que esse memorial das matintas ser um belo exemplo de memória oral da autora, ou versa e vice. É no embalo desses conceitos e pano de fundo que a autora encontra fôlego para imergir nessa personagem sobre-humana tão popular nas comunidades *tradicionais* paraense, a matinta perera, revelando ao leitor atento que ela mesma é, como a alcunha carinhosa do espaço acadêmico sempre denuncia, uma matinta por excelência.

N’A *discussão da montagem* podemos anuir que o desejo de se aventurar nesse terreno nada seguro das narrativas/poéticas orais, o que outros diriam etnotextos, já estava nos planos da autora ao esboçar sua pesquisa em asilos de Belém. O projeto foi adiado em detrimento do sedutor acervo do IFNOPAP. Os momentos de leitura de Fares das inúmeras narrativas de dezoito municípios paraenses foram decisivos, não apenas para “supressão da etapa de recolha” (FARES, 2015, p. 39) das narrativas, como ela bem afirma, mas para fixar no leitor o quão entranhado está em nós o fascínio pela fabulação dos inúmeros Odisseus e Sherazades amazônicos.

Outrossim, não foi difícil para a autora optar pela cidade das palmeiras imperiais que enfileiram a orla do rio Caeté e da festividade de São Benedito, Bragança. Das 259 narrativas registradas, ou recolhidas na cidade, 14 histórias de matintas foram as que mais lhe chamaram a

atenção e, tendo em vista a ausência de material teórico que se debruçasse sobre esta personagem tão singular do contexto amazônico, seu roteiro de pesquisa e motivo da escolha estavam perfeitamente justificados. E prestes a fechar a *montagem* de sua pesquisa, a autora lança a expressão “bruxa amazônica” (FARES, 2015, p. 49), uma categoria a ser cunhada no decorrer do texto, antecipando o que leremos nos capítulos seguintes sobre a incidência do pensamento europeu nessa figura que ora se quer regional, a matinta amazônica. Por conseguinte, posso subscrever que a matinta perera, ou simplesmente matinta, é um mito amazônico que narra o encontro de um sujeito desafortunado com um ser em forma de ave que emite um assobio desassossegador e peculiar *fit, fite, fiuite*, que pode ser interpretado como uma queixa ao tabaco ou ao café que, caso seja ofertado, é recebido no evchamol por uma pessoa da comunidade, denunciando a presença de um sujeito anômalo apto a se transformar em bicho e a quebrar a rotina noturna do seu entorno.

Desse modo, doze regentes entoam três processos de aparição da matinta que oscila, segundo Fares, entre a visibilidade e a invisibilidade: as visíveis (M11, M12, M13 e M14) as invisíveis (M01, M02, M03 e M04), as que são tão visíveis quanto invisíveis (M05, M06, M07, M08, M09 e M10). As notificações M01, M02, M03, M04, [...], M14 no livro marcam a ordem em que as matintas de Josebel entrarão em cena. A autora é ciente de que o tempo verbal de sua escrita não é uniforme e quando nos deparamos com as entradas em primeira pessoa, longe delas sinalizarem uma autoridade sobre os fatos/memórias selecionados, marcam sobretudo a presença de um interlocutor e aproxima seu posicionamento teórico das poéticas da voz.

As cenas, ou como prefere a autora, aquele momento em que o pano é içado convidando ao palco os personagens que darão vida ao *espetáculo*, franqueiam o espaço para que possamos ver pelos olhos dos narradores bragantino as configurações dessa “personagem que materializa no [meu] imaginário [é] uma velha que aparece nos círculos das calçadas” (FARES, 2015, p. 55). O modo de abordar as histórias é um tanto singular, nesse capítulo, o leitor encontrará todas as histórias do *corpus* da autora mostrando em seus interstícios as fortes marcas da oralidade na construção de um pensamento sobre o espaço amazônico, entrementes oferece o *modus operandi* de se comportar frente a uma personagem tão enigmática quanto sedutora da paisagem mítica da Amazônia, a matinta perera. Malgrado não ser o capítulo fundamental de sua escrita, pode ser encarado como parte importante da obra, pois procura contextualizar o leitor quanto aos contornos da matinta, fazendo com que ele desloque minimamente seu olhar da bruxa que povoa nosso imaginário e note as cores desse mito longe das amarras da cultura europeia.

O capítulo, *O espetáculo*, segue um padrão: primeiro é dado as informações biográficas dos narradores, logo após é citada a narrativa recolhida¹ seguida de um resumo da história elaborado pela autora e, por fim, uma primeira análise desse *corpus* com as narrativas oscilando entre os núcleos variantes e invariantes cotejados com os mitos e referências do Velho Mundo (FARES, 2015, p. 58).

N'A *dança das cenas* surgem os núcleos variantes e invariantes do modelo fabular de Josebel Fares, bem como sua intenção, seguindo a esteira conceitual de Zumthor, em se lançar sobre uma abordagem que privilegia a sincronia do *corpus* sem, no entanto, abandonar os traços da diacronia como instrumento que enreda os termos a modo de criar um suporte seguro para o desfiar das narrativas. O modelo fabular de Fares sobre as matintas bragantinas pode ser descrito em três momentos basilares: a aparição anunciada pelo assobio; o oferecimento de algo (via de regra o tabaco e o café); o pagamento da oferta no dia seguinte ao encontro.

No *corpus* de Fares, a matinta é tão voejante quanto terrestre, também é seguro afirmar que ela assume as vestes de um pássaro, mas pode muito bem ser indefinida. A matinta é, sobretudo, humana, mas somente quando desvirada é vista desse modo. Enquanto gente, pode ser jovem, idoso, homem, mulher, negra ou branca. Aqui seria possível assentir que todos estão sujeitos a serem matintas, mas Fares é muito clara em afirmar que os contornos/alcunhas de matinta sempre terão campo fértil nas mulheres idosas. O tempo noturno é para trânsito da matinta nas cores do ser voejante porque a luz do dia ilumina seus passos na forma humana. Ela privilegia o espaço aéreo e é silenciada, conforme anota Fares, quando alguém lhe oferece tabaco ou café, gatilhos para o encontro no evchamol. É n'A *dança das cenas* que a autora aciona estudiosos como Evans-Pritchard, Ginzburg e Delumeau e flerta com as imagens greco-romana de Diana, Ártemis, Circe e Medeia, figuras femininas estilizadas em desejos sexuais e em poderes de sedução que a ajudam a compreender as feições da *bruxa amazônica* com base nos valores que se resumem em causar sortilégios por meio de suas habilidades metamórficas ou incitar ao sexo por meio de filtros amorosos (FARES, 2015, p. 194).

¹ Também há uma descrição do código catalográfico das narrativas no acervo IFNOPAP, por exemplo, AN02V070195 – XIV/239, que significa: a identificação do pesquisador (AN), número da fita do pesquisador (02), localidade da recolha (P=Vila de Pedras), data da gravação (07/01/95), número da narrativa na fita em romano (XIV), identificação do informante (239). Uma notificação valiosa para quem trabalha com pesquisa de campo e necessita de um parâmetro para a catalogação das poéticas orais recolhidas.

Após ilações sobre a bruxaria medieval e o poder da igreja que cercava e punia toda e qualquer prática que estava em desacordo com seus dogmas, a mulher era concebida como o agente de satã na terra. Nesse sentido, Fares recuperou a discussão dos inquisidores Kramer e Sprenger no *Malleus Maleficarum* e investe também no campo da psicanálise para compreender as imagens caricatas da vassoura e do caldeirão relacionadas ao mundo masculino e feminino, sempre em teores sexuais. “Das bruxas medievais, o que mais nos salta aos olhos são as formas de vida que levam, ao mesmo tempo integradas e discriminadas pela comunidade onde vivem” (FARES, 2015, p. 199), essa observação de Josebel Fares, somadas à condição de transmudarem-se em animais, é o que de fato aproxima esses dois estereótipos de mulheres perseguidas e à margem de suas sociedades, a “bruxa amazônica” e as bruxa medieval. Sobre a metamorfose, a autora recorre à cultura judaico-cristão para invocar a transformação da costela de Adão em mulher, aos textos clássicos sobre o homem-asno, assim como aos estudos de Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média, às *Metamorfoses* de Ovídio, tendo como fio condutor a ideia de pecado/castigo/redenção.

Para Fares, o que motiva a transformação da pessoa em matinta vai desde os fatores hereditários ao simbólico-alegórico, passando pelos castigos/punições em decorrência de um interdito rompido, por artes mágicas ou por simples transformação inata. Alguns motivos são dignos de nota, vejamos: filhos de relacionamento incestuoso; filhos de padre; pactos demoníacos; a sétima filha seguida do mesmo casal que não for batizado pela irmã mais velha vira matinta perera; por repasse de uma matinta mais velha a uma pessoa jovem, geralmente entregue pela expressão: Quem quer? Quem quer? Quem quer? O desventurado que sinalizar afirmativamente carregará consigo o fa(r)do de ser matinta apenas por descuido; por ensinamento, neste caso o repasse é feito, via de regra, a um(a) filho(a) ou neto(a) da matinta.

O oferecimento do tabaco ou do café sinaliza um encontro, mas se a intenção for evitá-la há, por exemplo, as predileções em plantar tajá aninga ou peão roxo nas cercanias da residência do desassossegado. Enfiar agulha, faca, tesoura, punhal, espeto em um madeiro qualquer é remédio seguro para travar os movimentos da matinta quando ela sobrevoa assobiando a residência. Uma dupla rodada de chave em portas ou gavetas também serve para prendê-las. Cobrir as mãos com pano preto torna-as visíveis ao mesmo tempo em que as prende. Formar cruz com alho ou pimenta malagueta é um ingrediente seguro para mantê-la à distância.

N^o *apagar das luzes*, podemos concluir que o produto textual de Josebel Fares sobre as matintas amazônicas critica um modelo de dominação cultural europeia ao negociar os traços da

bruxa medieval e, de igual modo, ao negar as normas que a enredam em modelos tradicionais de conduta. O texto de Fares é um convite à escuta das experiências e dos saberes que privilegiam um sujeito subalterno vivendo à margem da sociedade e da cultura, talvez aqui tenhamos, de fato, uma aproximação dessa poética oral amazônica com as bruxas/feiticeiras do Velho Mundo, qual seja, o lugar marginalizado na sociedade onde a queixa da matinta ao tabaco sinaliza a mendicância de um sujeito. Encarna na escrita poética de Fares tessituras de memórias orais formadas a partir de suas experiências mescladas àquelas histórias de ouvido que na obra contribui com os estudos literários ao alargar suas fronteiras por privilegiar a arte da voz ao invés da escrita.

[Recebido: 17 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016]

ENTREVISTA NARRATIVA

XIDZUNDZU¹

A INCIDÊNCIA OCIDENTALIZANTE SOBRE PRÁTICAS TRADICIONAIS DE ENSINO EM MOÇAMBIQUE

Kenneth Ernesto Langa*
Ridalvo Felix de Araujo**

RESUMO: Este ensaio é fruto de uma reflexão desenvolvida por um jovem moçambicano e um jovem pesquisador brasileiro. O estilo do texto tem na oralidade uma forma de tecer a catarse dos autores que não conseguem falar do presente sem recorrer aos conhecimentos herdados dos mais velhos, para se posicionar diante do que os incomoda latentemente: o SISTEMA DE ENSINO. Assim, a discussão percorre várias instâncias sociais do universo maputense, passando pelo Sistema de Ensino de base ocidental, que desvaloriza valores e práticas sócio-culturais dos povos africanos, até alcançar uma análise das antigas e atuais formas de coerção de práticas tradicionais de relação com os antepassados. Nessa perspectiva, insurge um contradiscurso de resistência dos povos e etnias que procuram restituir suas identidades e subjetividades em tensão com o que sistema europeu ainda persiste em nos violentar. Na condição de ex-colônias, as comunidades étnicas moçambicanas resistem com suas diversas línguas e práticas culturais milenares – sendo que algumas delas já se encontram em extinção –, contudo, o investimento escritocêntrico e eurocêntrico não tem descansado na busca de nos dizimar.

Palavras-chave: Sistemas de ensino. Eurocentrismo. Resistência africana. Oralidade.

ABSTRACT: This paper is the result of a reflection developed by a young Mozambican and a young Brazilian researcher. The text style has orality as a mean to weave the catharsis of the authors who can not speak of this without resorting to inherited knowledge from elders to take a stand on something that bothers them latently: the EDUCATIONAL SYSTEM. Thus, the argument runs several social instances from the Maputan universe, going through the western basic education system, which devalues values and socio-cultural practices of African peoples in order to achieve an analysis of past and current forms of coercion of traditional practices related to the ancestors. In this perspective, it rebels a resistance counterdiscourse of peoples and ethnic groups who seek to restore their identities and subjectivities in tension with what European system still persists to ravish. In the condition of former colonies, Mozambican ethnic communities resist with their different languages and ancient cultural practices - some of which

¹ Em Changana, uma das línguas mais faladas em Maputo e Gaza, províncias de Moçambique, a palavra *xidzundzu* significa mau cheiro que fica no quarto ou nas roupas. Neste ensaio a palavra é empregada para se referir aos malefícios ao continente africano advindos ou oriundos da ocidentalização. Vale ressaltar que este artigo conserva o português de Moçambique.

*Graduando na Escola de Comunicação e Artes (ECA), ator, encenador, dramaturgo na Companhia de Artes MAKWERHU, compositor e rapper. E-mail: estreanty@hotmail.com

**Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brasil. E-mail: rivuscraato@yahoo.com.br

are already endangered - yet the written-centric and Eurocentric investment has not rested in the attempts of decimating us.

Keywords: Education systems. Eurocentrism. African resistance. Orality.

1 Sistema de ensino

Usaram a escola para te acorrentar. És um projecto a longo prazo. Formado para lhes servir. O nosso sistema de ensino é a corrente mais visível que o colono nos deixou. Vamos à escola e não estudamos, aliás vamos à escola para não estudarmos. Vamos para ser mecanizados, tornados máquinas falantes, escravos assalariados.

Veja a criança mais brincalhona da zona², o quão criativa ela é, como ela desenvolve suas brincadeiras fora da escola. Isso só para perceberes³ que naturalmente nós somos criativos, somos estudantes. Mas o nosso SISTEMA ocidentalizante nos leva à escola, e nos faz perder a criatividade, nos faz não estudar.

“O quê? Como assim?”

Deves estar confuso, insatisfeito com essa opinião. É normal, em breve perceberás o que estou dizendo, e aí não mais ficarás confuso.

Deixe-me falar do Nomeado. Nomeado é um adolescente da minha zona, que o vi desde a ranho-etapa.⁴

Nomeado foi sempre um brincalhão. Lembro-me dele nos seus quatro, cinco anos de idade, das diversas brincadeiras que ele gostava. Ele vinha de uma família sem condições financeiras, assim ele criava seus próprios brinquedos.

Dentre os vários brinquedos que ele criou, lembro de um que não cheguei a conhecer o nome, mas era uma espécie de carro. Nomeado usou um pneu, uma corda e um garrafão plástico cortado, daqueles que são feitos para conservar óleos, e que na minha comunidade, usávamos para transportar e conservar água – criatividade adquirida fora da escola, e que o SISTEMA chama de

² Em Maputo o sentido de *zona* é o mesmo que quarteirão ou bairro, no Brasil.

³ No uso da língua portuguesa, no contexto da cidade de Maputo, o verbo *perceber* tem o sentido de entender.

⁴ Em Maputo, a palavra *ranho* se refere a catarro. Nesse sentido, composição de *ranho* e etapa, foi criada para sugerir a fase infantil.

marginalidade, falta de civismo, “bidão⁵”. O pneu, que era meio grande, ficava a frente, e a corda unia o pneu e o garrafão. Ele ficava no garrafão cortado, empurrava o pneu, e assim se auto transportava (Figura 1).

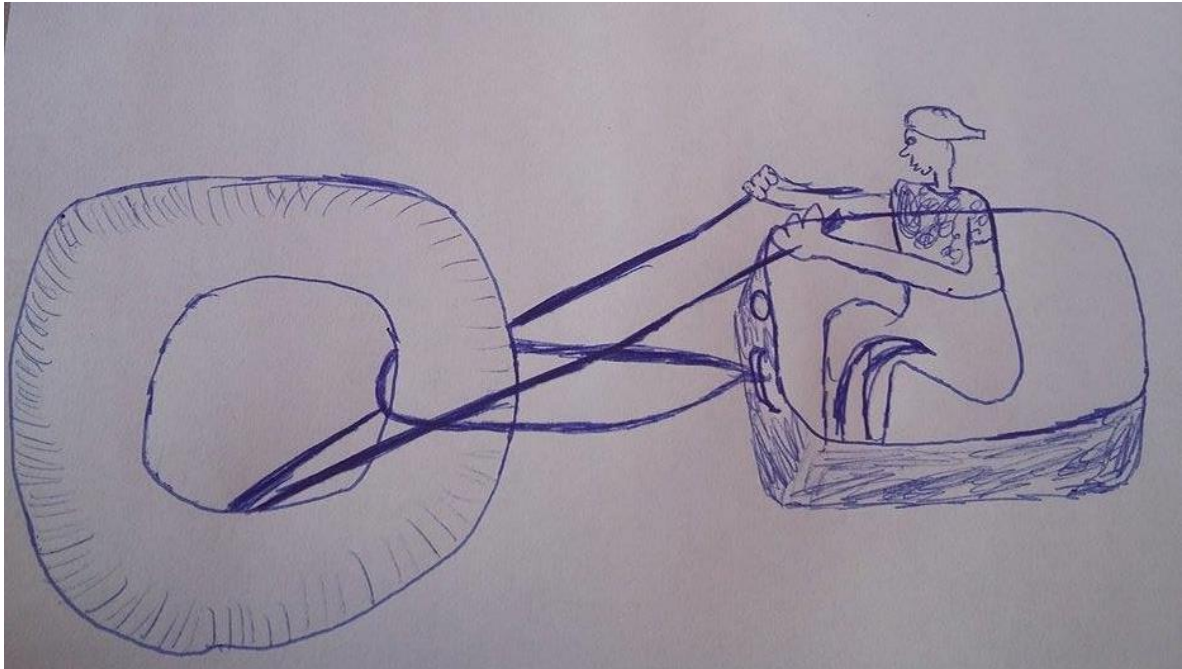


Figura 1: Brinquedo tradicional.
Desenho: Kenneth Ernesto

Não era algo perfeito, mas já era um bom início, com um pouco mais de física e mecânica teórica, ou talvez outra coisa, seria aquela uma grande invenção.

Por coincidência, uma vez, isso já mais tarde, Nomeado já com idade avançada, 13 anos, veio me pedir para representar seu encarregado de educação, numa das reuniões trimestrais.

Não vais acreditar! Nem eu acreditei.

O Nomeado era um dos piores alunos de Física. Fiquei curioso. Como aquele gênio podia ser o pior aluno? Procurei saber da matéria que estavam dando. Era cinemática.

O quê?

Sim, isso mesmo, cinemática, matéria muito relacionada com as capacidades do Nomeado.

Então, onde estava o erro?

O miúdo faltava às aulas?

Não, nem uma vez.

⁵ Bidão é um garrafão usado para conservar líquidos.

Ok. Me pus a assistir uma das aulas, percebi onde estava a falha. No SISTEMA DE ENSINO.

O professor, coitado, era mais um dos escravos do sistema, nem ele mesmo dominava a matéria. Podia até dominar, mas não tinha capacidades pedagógicas. Mas tinha um papel que certificava que o SISTEMA o admitia como pedagogo? Era graduado, licenciado.

Mas que licença?

Professor é quem ensina, mas no nosso SISTEMA, esse indivíduo até para corrigir testes, precisa de guias (cábulas)⁶, mas exige que o aluno ao ser testado não use guia (cábula). “Fazer mais como!”⁷ Se até o presidente da REPÚBLICA não sabe discursar sem cábula?

O pior até nem está aí na correção, nos testes, mas sim na própria aula. Esses indivíduos, que eu me nego a chamá-los de professores, levam livros do SISTEMA, fichas, e mandam nossas crianças copiar, memorizar. Apenas copiar e memorizar, isso não é estudar, é *copy paste*.

Não conheço todas, mas uma das bases para estudar é ANALISAR. Nossas crianças não analisam, aliás, são educadas a não analisar, e já crescidas não analisam. Por isso acreditamos cegamente em qualquer coisa que lemos, que ouvimos, que vemos.

Ainda estás insatisfeito?

Ok! Sem mais histórias, peço que me responda, baseando-se na física.

O que é um pêndulo?

Complicado de responder, hein?

Eu não estou contra escola, contra aprender, muito pelo contrário, eu quero que na minha comunidade haja aprendizagem, e não mecanização. Não estou contra escolas, estou contra o SISTEMA de ensino.

Não seria mais prático, explicarmos física aos nossos miúdos/alunos baseados em exemplos relacionados com as práticas de vida deles?

Dar exemplo de movimentos circulatorios como *xindiri*⁸? E as cambalhotas que os miúdos dão na zona? (Figura 2 e 3)

⁶ *Cabula* é uma espécie de fichamento, porém proibido de ser consultado durante uma avaliação escolar.

⁷ A expressão “fazer mais como!” tem o mesmo sentido que “fazer o quê!”.

⁸ *Xindiri*, em Changana – uma das línguas faladas na região Sul de Moçambique, principalmente nas *províncias* (no Brasil seria estado) de Gaza e Maputo -, refere-se ao pião.



Figura 2: Xindiri, brinquedo tradicional de Moçambique.
Foto: Kenneth Ernesto



Figura 3: Criança brincando com o xindiri.
Fonte: Janelas. Disponível em: <http://lexsandrocota.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>.

Nós já fomos miúdos. Nós vivemos com esses miúdos, conhecemos as brincadeiras. Se não conheces, então, com certeza és um péssimo professor. Consumimos gelinhos de morango, pão colorido... não seria isso matéria para aprendizagem?

Não seria isso um bom exemplo para aulas de química?

Mistura de tapioca e açúcar. Se deres exemplo com isso, verás que eles vão entender, vão discutir, vão analisar, vão criar, e vão te explicar a química.

Acho que estás achando isso ridículo.

Nos livros não vem esses exemplos, muito menos nos vídeos, na internet, etc.

Claro, o SISTEMA foi feito por eles, e está para eles.

Exemplos que estão nos livros, são para os miúdos deles e não para os nossos. Por isso os GÊNIOs saem de lá, entre eles. Por causa do sistema, eles criam, e nós seguimos o que eles criaram. Imagine, agora, o Nomeado, se na escola, ele recebesse aulas com base em exemplos relacionados ao seu cotidiano? Ele não poderia ser um gênio também?

E olha que na turma os mais inteligentes tinham menos de 10 valores,⁹ num sistema em que a máxima é 20.

⁹ *Valores*, no contexto escolar de Moçambique, refere-se à pontuação.

África agora está sendo entupida por produtos chineses. Eles estão criando/inventando muito agora. Isso porque no seu sistema de ensino estudam coisas relacionadas às práticas de vida deles.

Exagerando um pouco: o nosso sistema de ensino, está falando de neve para habitantes de Sahara. Por isso, vês na tua comunidade empresas europeias, empresas chinesas, empresas de sei lá onde, explorando os recursos da tua comunidade. Desde os minerais, agrícolas até os recursos humanos.

Mas quando analisas, percebes que tudo estava perto de ti. E tu és um escolarizado.

Como não conseguiste ver?

Simples. O sistema te mecanizou , e na mecanização fostes formatado para não ver, aliás, para não perceber.

Agora, na tua própria terra, tu, escravizado assimilado¹⁰, cegado pelo salário e por simples atributos sociais (licenciado, mestrado, etc.), chicoteias verbalmente, e emocionalmente os teus irmãos, pais, avós, para cultivar (produtos agrícolas, madeira, etc.), pescar (camarão e mais mariscos), só para alimentar o teu patrão, teu colono.

E tu jamais serás sócio deles, sempre serás escravo, servo deles.

Sabes por quê?

Simples. A resposta está no primeiro verso deste capítulo.

2 Sistema religioso

Amaldiçoaram o nosso Deus. Lincharam o pastor, desviaram o rebanho.

Esse é o capítulo que mais assusta escrever, pois põe em risco não só a vida desta folha, mas também da minha credibilidade. Afinal, estamos para falar de crenças, de igreja, de Deus, de demônios, de espíritos, alma, vida e morte.

Lutei comigo mesmo para produzir esse capítulo, porque, afinal, eu também sou escravo do sistema, apenas ainda estou procurando a liberdade.

Mas ok, vamos trincar a corrente.

¹⁰ *Assimilado*, no uso corrente, significa um escravizado que controla outra pessoa na mesma situação, porém, diferentemente do Brasil, em que o capataz era branco, em Moçambique o assimilado era preto e moçambicano.

O que é Deus?

Há varias respostas e opiniões. Eu também tenho uma que coincide com a da maioria.

Deus é um ser misterioso, responsável pela vida no geral, responsável pela origem do universo, talvez responsável pelo fim do mesmo também. Mas Deus é uma simples palavra para descrever esse grande mistério. Pode-se usar uma outra palavra, um outro nome, o importante nesse caso, é o caso.

Já, qual a relação disto com o sistema?

Tudo.

“Esse individuo já está ficando louco”.

É normal que penses assim, pois assim o sistema define quem tem atitudes do gênero – Loucos.

Afinal, fostes educado a crer cegamente. Fizeram-te ver que a vida é um concurso, no qual vence quem acredita sem ver.

E tu és um dos vencedores?

Mas ok! Veja só, eles aproveitaram desse mistério (Deus) para nos amedrontar, nos ameaçar, nos sistematizar. Desde os tempos mais antigos que eles procuram controlar o sistema, que as guerras, batalhas religiosas têm existido e não cessam.

Dantes era mais questão de destaque na sociedade, pois reinava mais o esquema social, e agora o maior objetivo é a conquista do capital, claro, estamos na era mais capitalista de todos os tempos.

Vais à igreja? Tens religião?

Com certeza sabes que há uma guerra religiosa, religiões que dizem serem melhores que as outras, dentro das religiões existem igrejas que dizem ser melhores que as outras.

Continuo a ser o louco, e você, o vencedor, que diz que a tua igreja é a melhor de todas.

Então pergunto novamente: – O que significa Deus?

Será que esse Deus está mais próximo de uns e distante de outros?

Com certeza que dirás que Ele está mais próxima da tua congregação (risos).

“Mas o que isso tem a ver com sistema?”

O sistema de ensino, predominante em África, é um sistema europeu. Esse sistema eu já defini como corrente para o africano. Por isso na lista de invenções, a África está de fora. Mas eu

juro que há em África, africanos que criam/inventam, mas como estão fora do sistema... Lastimasse.

Mas ok. Voltando ao assunto, o sistema religioso, predominante em África, é o europeu e asiático, respectivamente, o cristianismo e o islamismo, que chegaram em África no período da colonização. Mas eu acredito que Deus não chegou em África nessa época.

“Não estou percebendo, o que isso tem a ver com o sistema?”

Ok! Serei meio breve.

O sistema diz para não acreditarmos nos nossos antepassados.

“E daí?”

Veja, quer a bíblia, quer o alcorão, falam dos mesmos personagens, de pessoas que fizeram história há muito tempo. São antepassados, mas não os nossos antepassados. São os antepassados deles, dos donos do sistema.

Porque és escravo do sistema, és obrigado a desfilar na sociedade como seguidor de Cristo, de Mohamed, de sei lá quem. Mas porque o teu Deus (de tradições africanas) te obriga, nas escondidas renuncias Cristo, Mohamed e sei lá quem, e segues, adoras, vovô Matanhane, vovó Mbongane, vovô sei lá quem.

Esqueces a catedral, ajoelhas na palhota, nas escondidas. Escravo. Respira de um jeito na fazenda, e respira doutro jeito na senzala. Porque tens medo do teu dono, dono do sistema, te chicotear. Só por teres adorado teus antepassados e não os dele. Se és de África, sabes que os teus antepassados te seguem, mesmo tu fingindo e fugindo, eles estão contigo, como os antepassados deles estão com eles.

O sistema diz: não invoque espíritos! Isso quando tu pedes ajuda aos teus espíritos, porque os espíritos deles não são espíritos, são anjos. Os poderes/dádivas estão com os donos do sistema, você é escravo, você tem a maldição. E teus espíritos são demônios. A previsão deles chama-se PROFECIA, a tua chama-se feitiço. Eles são profetas, nós feiticeiros. Isso é o que o sistema diz.

Ainda não percebeste?

Ok... deixe-me falar novamente do Nomeado.

Nomeado, para além da ciência, possui dons naturais, espirituais. Ele já foi católico, nazareno e mais outras coisas.

“Por que mudou tanto de igrejas?”

Não sei, mas numa delas, que não direi qual, ele esteve comigo, era meu irmão de igreja, escravos da mesma senzala, foi lá onde descobri que ele era especial. Diferente dos outros, ele via, se comunicava com espíritos.

“Mas isso não é bom?”

Seria, mas o sistema diz que não é bom, porque são espíritos de África, e ele, como está preso no sistema, também começou a recusar esses contatos.

Não sei se os espíritos ficaram zangados, mas o Nomeado costumava ter crise durante algumas celebrações, acho que eram aqueles espíritos que queriam comunicar-se. Aquilo não era material, o sistema não controlava. Então quem sofria era o Nomeado por querer negar aquelas forças, por temer o sistema. E o pai do Nomeado, escravo do sistema também, desfilava para o sistema como seguidor da crença do sistema, mas nas escondidas levava o filho para a palhota (crença antissistema), para se comunicar com o seu Deus clandestino (Deus antissistema).

O sistema nos proíbe de nos comunicarmos com os nossos antepassados, aliás, eles chegaram com esse golpe na era da colonização, chegaram à África com sua cultura, com o objetivo de apagar a nossa cultura, e dar mais vida à cultura deles. Foi assim, eles não só mataram a cultura, assim como tentaram matar os deuses ou o Deus da África. Disseram e dizem que não devemos nos comunicar e rezar com nossos antepassados porque faz mal, e nós, como somos escravos do sistema, aceitamos publicamente e clandestinamente nos comunicamos com os nossos antepassados.

Quantas pessoas tu conheces que têm visitado curandeiros?

Com certeza muitas, dentre elas grandes figuras religiosas.

Agora pergunto:

Por que temos que nos esconder para ir ao curandeiro?

Mas, olha, essa parte de não se comunicar com o antepassado, o sistema alega ser crime religioso (pecado).

No fundo quando falamos de religião, de rezar, estamos falando de relações entre o homem vivo com uma gama de antepassados. O escudo religioso (a Bíblia, o Alcorão, etc.) conta histórias de antepassados, e nos faz adorar esses antepassados. Mas esses antepassados não são antepassados nossos, são todos antepassados deles. E nos fazem acreditar em alguns passados, por exemplo o natal, tido como dia do nascimento de Cristo. Veja bem, a história existente acerca da data, e por outro lado veja os factos. A história diz que Cristo nasceu em Jerusalém, nesta data

havia alguns personagens, dentre eles pastores, que andavam por aí com o gado pastando. Mas o facto é que nesse período em Jerusalém é inverno, e faz neve, neve forte que não dá nem para sair e pastar.

Não vou citar muitos exemplos, apenas falarei de dois antepassados: Adão e Eva. Eles até podem dizer que esses são personagens negros, só para nos consolarem, mas só pelos nomes conseguimos ver que não eram negros, nem mistos/mulatos. Nas línguas negras não encontramos esses nomes. Temos uma gama de antepassados deles, donos do sistema, que devemos idolatrar, rogar (louvado seja o São Jorge, o São Miguel, em nome de Maomé, etc.).

E os nossos?

Será que a tal santidade não existe em África?

Aliás, alguns nomes de santos africanos foram nomeados por eles, eles são quem decidem. Só ficas santo, anjo, se eles decidirem, e eles decidem sempre a favor do sistema. Eles são os deuses. Pelo menos do sistema.

Quem sabe se depois de ler esse texto eles vão liberar o santo Mucatzua, ou mesmo o anjo Tavhasse para fazerem companhia ao São Jorge, Paulo, Miguel o arcanjo, etc.?

Falando nisso, será que eles usaram a santidade para controlar o sistema de batismos/nomenclatura? Porque com a chegada desses nomes, Paulo, Jorge, João, Mohamed, etc. (todos bíblicos), os nomes Ngungu, Kensane, Tsanku, Mafavhuque, Makanhane, Cumbane, etc. deixaram de existir. Começaram por ser nomes de segunda opção, nomes caseiros, até o seu desaparecimento completo. Se não tens o nome do sistema, o nome deles, que demonstre que és assimilado, automaticamente não tens sucesso no mercado. Até são outros escravos que te chicoteiam verbal e psicologicamente, desde o início, que usam o assimilado para chicotear o não assimilado.

Mas onde queres chegar?

O que queres dizer?

Ok. Não sei como responder, mas posso simplesmente fazer outra questão. Antes da colonização, da expansão europeia, em África não tínhamos essa Bíblia, não tínhamos esse Alcorão, e outros livros que desconheço. Mas será que essa força divina, misteriosa não existia? Será que Deus está só para quem sabe ler e escrever? Será que um cego, um surdo, um mudo será para sempre pecador, e automaticamente enviado para o inferno?

Porque um cego não lê a Bíblia, Alcorão, surdo não ouve a pregação, mudo não dá testemunho. (E olhe que as igrejas não batizam qualquer um. E se não fores batizado, o inferno te espera.)

Esses deficientes ficam livres do sistema, pois o sistema quer lucros, e não vê lucros neles. Por isso mesmo, existindo esses deficientes nas igrejas, congregações, etc., não é dada a devida atenção. Se é concedida, ocorre justamente para iludir os escravos sem essas deficiências. Usam o cego para cegar a maioria.

O colono perdeu o domínio físico, e nós o concedemos o domínio psíquico. Nos acorrentam com falsas promessas, usam a esperança para nos escravizar. Eles vivem o paraíso, e para nós só há paraíso após a morte.

3 Sistema vil

Negro não é homem, é apenas um ser semelhante ao homem, assim como o macaco não é negro, mas um ser semelhante ao negro. Não existe branco, negro, e macaco, mas existe sim homem, negro e macaco. Civilização é o processo de matar, assassinar a cultura do servo (oprimido), para dar vida à cultura dos donos do sistema (opressor).

“Esse homem não está bem! Para que falar de racismo, se isso já foi passado, e há igualdade entre as raças ?”

Ok. Primeiro esqueçamos o racismo, segundo o que pensas que é o racismo. Estamos falando apenas do sistema. Neste momento falamos do sistema vil, ou “civilização”.

Tu és “civilizado”?

Sim, sou.

Por quê?

Por que sabes ler, sabes escrever, sabes comer com garfo e faca?

Por que sabes falar como eles?

Claro que sim, tu és “civilizado” porque se assemelha ao que eles querem que sejas. E olhe que a “civilização” se baseia em valorizar a cultura europeia, desvalorizando as demais, pois na teoria a “civilização” é justa, mas na prática ela é massacrante. Tu és o mais “civilizado” porque vestes ao estilo italiano, comes como um francês, falas como um português, sentas como um inglês, etc.

“Sim, mais isso é modernização”.

Não, isso é mortalização de outras culturas, para dar vida a algumas culturas, para dar vida ao sistema.

Permita me falar mais uma vez do Nomeado.

Nomeado, quando nasceu deram-lhe o nome de Ngonhama, que em Changana traduzido para o português significa *leão*. Contudo, como a família faz parte do sistema, como escravos, tiveram que lhe arranjar um nome de assimilados, para a vida lhe correr bem (socialmente), daí veio esse nome, de Nomeado. Este era o mesmo que o do seu avô.

Vovô Nomeado, tive a honra de o ver vivo. Ele vinha da vizinha terra dos Swasi (swaziland). Ele estava pouco escravizado pelo sistema, vestia a moda swazi, amarava capulanas a moda swazi, etc. (Figura 4). Lá ele ficava bem à vontade porque o pai e a mãe dele não eram escravos do sistema, mas quando chegou na minha terra, em Maputo, onde o sistema cultural está profundamente colonizado, ele foi obrigado a abdicar da sua liberdade de vestir como antes. E, aliás, a mudança de nome começou nele. A diferença é que o neto mudou logo depois do nascimento, e o avô mudou logo depois do renascimento.



Figura 4: Homem vestido conforme a tradição do povo Swazi. Fonte: Zarolo. Disponível em: <<http://zaloro.com/images/reed-dance-festival.html>>.

Voltando ao visual, alguns alegavam se tratar de vestes femininas. Outros o chamavam de feiticeiro.

Mas ok! Quantas coisas vestimos, que dantes eram típicas de mulheres, e agora homens usam para circular?

Quantas coisas vestimos, que em alguns filmes representam o visual dos bruxos europeus?
Roupas de Drácula, e mais personagens do gênero?

Hummmmm?

Se já podemos usar é porque o sistema já aceitou.

Parvos!¹¹

Então quando o sistema resolver adotar aquele vestuário dos maswazis, nós, escravos cegos, vestiremos com todo prazer. Tudo que faz bem, faz mal.

Quanto se matam por/para vestir coisas que não tem algo a ver com eles, só para servir ao sistema? Não falarei daqueles que se enfiam em fatos quentes nesse meu país, que aquece muito, só para irem trabalhar num banco como contabilista, etc. (Mas o que te faz contabilista é o fato ou é o conhecimento?).

Falarei dos que tem roupa para ir à igreja. O discurso dado pelo sistema para definir Deus está mais para o lado espiritual. Mas as nossas igrejas, nosso sistema, oferecem bênção de acordo com a aparência. Não debes ter tua aparência, mas sim a aparência definida pelo sistema.

Quanto mendigos recebem bênção? Não há salvação para esfarrapados.

Lembro-me que existiu um tempo em que proibiam a mulher de ir à igreja de calças, pois era pecado, mas agora que o sistema mudou de ideia, as mulheres já podem ir de calças para a igreja, já não é pecado.

Dreads, cabelo típico de negro, em geral deixar cabelo negro crescer é pecado, ou crime, de acordo com o sistema. As igrejas dizem que dreads atraem demônios (fora a comunidade rasta). Veja só que palhaçada! E os escravos do sistema, seguem isso sem questionar, acreditando, porque o senhor do sistema assim o disse.

Eu, na minha arca, conheço um entulho de rasta, e dreads que vivem muito bem, numa plena paz espiritual. No sector laboral, nas escolas, etc., só se aceita o cabelo do branco, este está livre para usá-lo como queira, já outros têm penteado limitado, no caso os pretos.

Nos preocupamos mais em vestir a carne, do que vestir a mente/personalidade. Por isso foras da lei não tem espaço nas empresas, igrejas. A vida é detida de princípios. Para quem tem a

¹¹ *Parvos* tem o sentido de idiota.

liberdade como princípio essa falta de espaço não é problema. Não importa sua sabinteligência¹² ou ainda sua boa personalidade. Aqui validam primeiro a vasilhame, depois a cerveja.

Desde o tempo colonial que o sistema tem sido opressor. Também não há colonização sem opressão. Antes, o colono era mais direto, dizia na cara:

Não queremos esse comportamento de indígenas.

Sabes o que significava isso?

Significava renunciar a cultura local, dos povos africanos. Significava não falares tua língua, tinhas que falar a língua deles, como eles. Significava não vestir roupas da tua cultura, não curtires a tua moda, mas, sim, vestir como eles queriam, não como eles, e nem melhor. Não podias cantar tuas canções, mas, sim, as canções deles. Não podias dançar tua música, mas sim a deles. Se fizesses o contrário, chicoteavam-te, prendiam-te, até te matavam. (Assim eles domesticavam esse animal parecido com o homem).

Mas isso é passado, já não há colonização. Para que falar disso?

A colonização ainda existe, apenas está noutra nível. Observe bem aquelas regras/leis acima citadas, e tente te localizar no tempo, verás que ainda sofres a mesma opressão. Antes, essas regras/leis eram impostas aleatoriamente, na rua sobretudo. Agora se faz no mesmo modo, mas a base é na escola, e na igreja, onde te ensinam que para ser pessoa tens que matar a tua raiz, e fazer germinar a árvore deles.

É graças a essa educação que ainda temos muitos assimilados a circularem por aí, pensando que são os melhores deixando a África pior.

“Assimilados”?

Sim, os assimilados ainda existem, apenas mudaram de nome, de assimilados passaram para civilizados.

“Não concordo”.

Ok, tens o direito de não concordares, mas peço que me dêes direito de te fazer umas simples questões.

Quantas vezes vistes africanos chamarem outros africanos de marginais, e outros nomes tornados pejorativos só porque não falam como europeus, não comem como europeus, não vestem como europeus, etc.?

¹² *Sabinteligência* significa a junção de sabedoria e inteligência.

E tu, que relação tem com tuas raízes? O que tens que te identifica como tu? Ou tens apenas identidade europeia?

Nome, visual, fala, etc. ...

Enquanto não fores tu, não viverás tuas raízes, jamais serás pessoa, morrerás com o estatuto de: animal mais domesticado. Produtor de *Currilum Vitae*. Você é mão de obra, e eles mente de obra.

Dominaram tua machamba¹³, e te colocaram como boi para puxar a charrua¹⁴.

O machambeiro e o boi não consomem o mesmo capim. Pense nisso antes de passar para o capítulo seguinte. Falo isso porque a tua mente, teu estado de espírito deve estar minimamente saudável e livre para consumir esse capítulo, que na verdade é uma carta.

4 A carta

Socorro!

Para quem achar a carta.

Peço ajuda! Estou no sítio¹⁵ que desconheço, mas aqui eu sou conhecido. Aqui somos muitos, mas somos ninguém, é terrível. Perdi todos os meus poderes. Aqui não ouvem, não sabem quem eu sou. Mas quem sou eu nessa ninguém-landia¹⁶?

Aqui não temos presidentes, não temos bandidos, não temos polícias, não temos militares, em suma, não temos agentes de segurança nem agentes de insegurança. Não há nada para controlar nem para roubar. Aqui só há liberdade.

Aqui não há oprimidos, muito menos opressores. Aqui a natureza ainda vive, não se sabe o que sorri mais entre os animais e as plantas. Até as pedras estão saudáveis, afinal, aqui não há aquele homem que abate plantas, animais, etc. (e de onde venho o homem já havia começado a abater o seu semelhante).

¹³ *Machamba* é um terreno utilizado para a prática da agricultura.

¹⁴ *Charrua* é uma espécie de arado, mas com escavação mais profunda.

¹⁵ *Sítio* refere-se a espaço ou lugar.

¹⁶ *Ninguém-landia* é uma criação justaposta para remeter a terra de ninguém.

As pedras ainda dão belo formato e segurança para o nosso globo. Aqui ainda não chegou aquela criatura vaidosa, que põe em risco a natureza, só para alimentar a vaidade e seu mercado.

Estás te perguntando porque estou pedindo ajuda. Se estou num sítio perfeito?

Peço ajuda sim, porque estou preocupado, inicialmente estava tudo bem, acreditei que morri e achei a terra prometida, mas quando procurava a figura que me prometeu, percebi que era algo totalmente diferente do que eu esperava, descobri também que alguns códigos não eram válidos, que o preto não significava maldição nem luto, assim como o branco não significava salvação nem paz, o termo magia negra era falhado, mas sobretudo descobri que rezávamos para uma razão errada.

Peço que vocês ajudem-se.

Assinado por.....

REFERÊNCIAS

Sites consultados

JANELAS. Disponível em: <http://alexsandro-cota.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>. Acesso em: 18 out. 2016.

ZAROLO. Disponível em: <<http://zaloro.com/images/reed-dance-festival.html>>. Acesso em: 04 out. 2016.

[Recebido: 17 out. 2016 – Aceito: 21 dez. 2016]