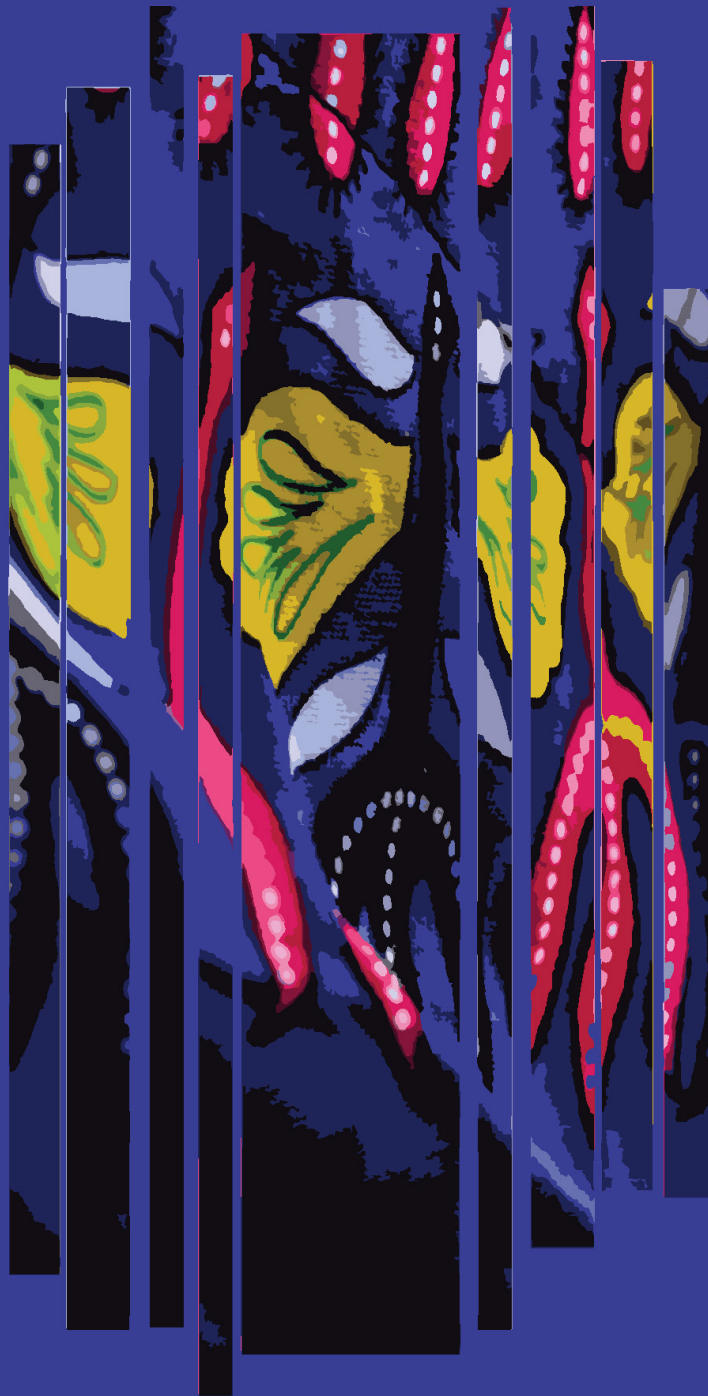


Renata Beatriz B. Rolon
Marinei Almeida
Epaminondas de Matos Magalhães



LITERATURAS EM DIÁLOGO

africanidades, afrodescendências, trânsitos

Literaturas em diálogo: africanidades, afrodescendências, trânsitos

Renata Beatriz B. Rolon
Marinei Almeida
Epaminondas de Matos Magalhães

Nepan Editora
Rio Branco - Acre
2022



N E P A N

Editora do Núcleo de Estudos das Culturas Amazônicas e Pan-Amazônicas

www.nepaneditora.com.br | editoranepan@gmail.com | 68 99940-6513

Diretor administrativo: Marcelo Alves Ishii

Conselho Editorial: Agenor Sarraf Pacheco (UFPA), Ana Pizarro (Universidade de Santiago do Chile), Carlos André Alexandre de Melo (Ufac), Elder Andrade de Paula – (Ufac), Francemilda Lopes do Nascimento (Ufac), Francielle Maria Modesto Mendes (Ufac), Francisco Bento da Silva (Ufac), Francisco de Moura Pinheiro (Ufac), Gerson Rodrigues de Albuquerque (Ufac), Hélio Rodrigues da Rocha (Unir), Hideraldo Lima da Costa (Ufam), João Carlos de Souza Ribeiro (Ufac), Jones Dari Goettert (UFGD), Leopoldo Bernucci (Universidade da Califórnia), Livia Reis (UFF), Luís Balkar Sá Peixoto Pinheiro (Ufam), Marcela Orellana (Universidade de Santiago do Chile), Marcello Messina (UFPB/Ufac), Marcia Paraquett (UFBA), Marcos Vinicius de Freitas Reis (Unifap), Maria Antonieta Antonacci (PUC-SP), Maria Chavarria (Universidade Nacional Maior de São Marcos, Peru), Maria Cristina Lobregat (Ifac), Maria Nazaré Cavalcante de Souza (Ufac), Miguel Nenevé (Unir), Raquel Alves Ishii (Ufac), Sérgio Roberto Gomes Souza (Ufac), Sidney da Silva Lobato (Unifap), Tânia Mara Rezende Machado (Ufac).



Wilson Miranda Lima
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de
**Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação**

Jório de Albuquerque Veiga Filho
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Márcia Perales Mendes Silva
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado do Amazonas

SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial

UEA
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R7551 Rolon, Renata Beatriz B.

Literaturas em diálogos: africanidades. afrodescendências, trânsitos / Renata Beatriz B. Rolon, Marinei Almeida, Epaminondas de Matos Magalhães. – Rio Branco: Nepan Editora, 2022.

221 p.

Inclui referências bibliográficas.

E-book no formato PDF

ISBN: 978-65-89135-70-8

1. Africanos. 2. Identidade afro-brasileiro. 3. Cultura africana. I. Título.

CDD 22. ed. 305.896081

Bibliotecária Maria do Socorro de O. Cordeiro – CRB 11/667



Secretaria de
Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
<i>Renata Beatriz B. Rolon</i>	
<i>Marinei Almeida</i>	
<i>Epaminondas de Matos Magalhães</i>	

TESSITURAS POÉTICAS E TRANSITIVIDADES IDENTITÁRIAS NA LITERATURA E NA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA

ENTRE MARCOS E MARCAS: A PRESENÇA DO “PRETUGUÊS” E DO PROTAGONISMO FEMININO NEGRO NA OBRA <i>CHÃO BATIDO</i> DE JUÇARA NACCIOLI	12
<i>Eliane da Silva Deniz</i>	
<i>Marcos Aparecido Pereira</i>	

LITERATURA E SOCIEDADE: ASPECTOS SOCIAIS E CULTURAIS NA RELAÇÃO ENTRE OS CONTOS “OLHOS D’ÁGUA” E “AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO.....	22
<i>Lethicia Bernardino</i>	

FRAGMENTOS DE <i>DOLORES DALA GUARDIÃO DO ALÍVIO</i>, DE RICO DALASAM: REFLEXOS DE IDENTIDADE E TRANSCULTURAÇÃO	33
<i>Lucas Dias Dionísio</i>	

PEQUENAS IDEIAS SOBRE A FORMAÇÃO DO GOSTO MUSICAL CONTEMPORÂNEO	45
<i>Monique Ivelise Pires de Carvalho</i>	

UM LUGAR DE FALA: NARRATIVAS DE VIDA AFRODESCENDENTES	65
<i>Roseli Gimenes</i>	

A PALAVRA, A VOZ E A VIDA EM CONTEXTOS CULTURAIS ANGOLANOS

POR UMA NARRATIVA AFETIVA DA VIVÊNCIA E DO IMAGINÁRIO URBANO EM ANGOLA-ÁFRICA: <i>OS DA MINHA RUA</i>, DE ONDJAKI.....	76
<i>Adriana Cristina Aguiar Rodrigues</i>	

A ALMA É FEITA DE CHÃO: ONDJAKI E O REINÍCIO DO SER.....	98
<i>Paulo Sérgio Borges David Mudeh</i>	
<i>Isaac Newton Almeida Ramos</i>	

GEOPOESIA FEMININA EM ANGOLA E NO BRASIL AMAZONENSE: TRÂNSITOS E ENGAJAMENTOS DE PAULA TAVARES E AMÉLIA DALOMBA, PRISCILA LIRA E MARTA CORTEZÃO.....	111
<i>Renata Beatriz B. Rolon</i>	
<i>Augusto Rodrigues Silva</i>	

SIGNOS EM MOVIMENTO NA LITERATURA DE CABO-VERDE E DA GUINÉ-BISSAU

HORA DI BAI E A MORNA DA DESPEDIDA, DE MANUEL FERREIRA133
Geni de Brito

ENGAJAMENTO, EMPATIA E IDENTIDADE COLETIVA NA POESIA
GUINEENSE DE PASCOAL D'ARTAGNAN AURIGEMMA142
Francisco Renê Moreira

INQUIETUDES E RESISTÊNCIAS NA LITERATURA MOÇAMBICANA

VOZES E SILÊNCIOS EM NARRATIVAS DE MIA COUTO E JOSÉ
EDUARDO AGUALUSA157
Ana Paula Rodrigues da Silva

A VOZ POR UM FIO: DOR, SILÊNCIO, INVISIBILIDADE E RUPTURA
EM VIDAS FEMININAS, NA ESCRITA DE MIA COUTO168
Eliana Costa Ferreira
Marinei Almeida

MEUS CABELOS CRESPOS/MEU ROSTO ESCURO, DE BELAS E LARGAS
NARINAS... - O ORGULHO DO CORPO ÁFRICO EM JOSÉ CRAVEIRINHA178
Luana Soares de Souza
Marinei Almeida

FORMAS SINCRÉTICAS DE CURA? ENTRE A TENSÃO E AÇÃO DOS
NGANGAS E MAZIONES “NA MÃO DE DEUS”, DE PAULINA CHIZIANE192
Salomão Massingue

ALÉM DA LITERATURA: JOSÉ CRAVEIRINHA E A CONSTRUÇÃO
IMAGOLÓGICA DE MOÇAMBIQUE.....206
Vanessa Riambau Pinheiro

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS)217

APRESENTAÇÃO

Literaturas em diálogo: africanidades, afrodescendências, trânsitos é resultado das comunicações apresentadas no Simpósio Literatura e outras linguagens em diálogos transdisciplinares: Afrodescendências, Africanidades, Oralidades, Trânsitos e Engajamentos, no XVII Congresso Internacional Abralic - Diálogos Transdisciplinares: Literatura, Ciências Humanas, Cultura e Tecnologia, realizado em julho de 2021. O objetivo era colocar em debate questões crítico-literárias em torno da produção dos países africanos, com destaque para Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Interessava abrigar, também, estudos que discutissem temas da literatura, da cultura afrodescendente brasileira, evidenciando a diversidade e representatividade.

Os trabalhos inscritos se debruçaram sobre o papel da memória na construção da identidade negra, aqui e no além-mar. Seja nas articulações entre a memória, a história e/ou as experiências individuais e coletivas, na literatura e outras áreas de conhecimentos, levando em consideração que o mergulho nesse universo elucida questões que ajudam a fortalecer as lutas contemporâneas dos movimentos sociais de negritude, porque iluminam trajetórias de indivíduos e comunidades. A proposta visava abordar o questionamento “sobre a identidade e a função da literatura nacional pelo filtro da articulação entre sistema textual específico em que se configura e os elementos de recepção que a sustentam e legitimam, de onde não se podem ausentar conceitos como valor, comunidade, instituições culturais e história” (MENDONÇA, 2008, p. 20). Esta discussão possibilitaria, portanto, uma ampla reflexão sobre variados temas na produção literária e cultural produzida nos países africanos, bem como no Brasil sob o crivo da africanidade, sobretudo os diálogos interdisciplinares que estas permitem pensar. O resultado desse Simpósio, portanto, materializa-se nesta coletânea que reúne artigos científicos que abordam temas, autores(as) e lugares diversos. Reúne, sobretudo, estudos(as) das linguagens.

Os textos que compõem o corpo do livro estão organizados em quatro dossiês, resultado das comunicações apresentadas, no referido evento, e de convites feitos a pesquisadores(as) especializados(as) nos estudos literários. Acerca dos convites, alguns artigos retornam a percursos literários explorados, inicialmente, na escrita dos seus au-

tores, em teses e ensaios, mas que agora se colocam em diferentes percepções por conta o fazer poético e da construção histórica constantemente revisitados.

O primeiro conjunto de textos, **TESSITURAS POÉTICAS E TRANSITIVIDADES IDENTITÁRIAS NA LITERATURA E NA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA**, abriga os ensaios “Entre Marcos e Marcas: a presença do “Pretuguês” e do Protagonismo Feminino negro na obra *Chão batido*, de Juçara Naccioli”, de Eliane da Silva Deniz e Marcos Aparecido Pereira; “Olhos d’água” e “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, de Conceição Evaristo, pela ótica da crítica sociológica, de Lethícia Bernardino; “Fragmentos de *Dolores Dala Guardiã do Alívio*, de Rico Dalasam: reflexos de identidade e transculturação”, Lucas Dias Dionísio; “Pequenas ideias sobre a formação do gosto musical contemporâneo”, de Monique Ivelise Pires de Carvalho e Um lugar de fala: narrativas de vidas afrodescendentes, de Roseli Gimenes

O segundo dossiê, **A PALAVRA, A VOZ E A VIDA EM CONTEXTOS CULTURAI ANGOLANOS**, é formado pelos textos “Por uma narrativa afetiva da vivência e do imaginário urbano em Angola-África: *Os da minha rua*, de Ondjaki”, da autora Adriana Cristina A. Rodrigues; “A alma é feita de chão: Ondjaki e o reinício do ser”, de Paulo Sérgio B. David Mudeh e Isaac Ramos; “Geopoesia feminina em Angola e no Brasil Amazonense: trânsitos e engajamentos de Paula Tavares e Amélia Dalomba, Priscila Lira e Marta Cortezão”, autoria de Renata Beatriz B. Rolon e Augusto Rodrigues Silva

Na terceira parte temática, intitulada **SIGNOS EM MOVIMENTO NA LITERATURA DE CABO-VERDE E DA GUINÉ-BISSAU**, estão os textos “*Hora Di Bai* e a Morna da despedida, de Manuel Ferreira”, de Geni de Brito, além do estudo de Francisco Renê Moreira, intitulado “Engajamento, empatia e identidade coletiva na poesia guineense de Pascoal D’Artagnan Aurigemma”.

Em **INQUIETUDES E RESISTÊNCIAS NA LITERATURA MOÇAMBICANA**, quarto e último dossiê, estão presentes “Vozes e silêncios em narrativas de Mia Couto e José Eduardo Agualusa”, de Ana Paula Rodrigues da Silva; “A voz por um fio: dor, silêncio, invisibilidade e ruptura em vidas femininas, na escrita de Mia Couto”, de Eliane Costa Ferreira e Marinei Almeida; “*Meus cabelos crespos/meu rosto escuro, de belas e largas narinas...* – O orgulho do corpo africo em José Craveirinha”, de Luana Soares de Souza e Marinei Almeida; “Formas sincréticas de cura? Entre a tensão e ação dos Ngangas e Mziones “Na mão de Deus”, de Paulina Chiziane, autoria de Salomão Massingue; “Além da literatura: José Craveirinha e a construção imagológica de Moçambique”, de Vanessa Riambau Pinheiro.

Portanto, os textos apresentam uma variedade de percepções. Os(as) autores(as), assumem pontos de vistas em relação as suas vivências diante dos cenários que se apresentam. Como a literatura, enquanto arte de sonhar e para sonhar, nos permite a abertura de variadas janelas, de viajar por entre identidades, para reportarmos ao Mia Couto, esperamos também que estes escritos, voltados à leitura, à crítica e à análise,

possam contribuir para instigar novos olhares e novas pesquisas na área das humanidades.

Fica o convite para que *Literaturas em diálogo: africanidades, afrodescendências, trânsitos*, resulte na promoção de novos laços solidários, na mobilização e na direção da chamada descolonização cultural.

Por fim, destaca-se a importância do financiamento à pesquisa e à divulgação científica. Esta publicação decorre do suporte dado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (Fapeam) por meio do Programa Institucional de Apoio à Pós-graduação Stricto Sensu (Posgrad-Fapeam/2021), Resolução n. 008/2021, auxílio diretamente repassado ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA. Também contou com financiamento da CAPES, por meio do AUXPE- PROAP-2021.

Profa. Dra. Renata Beatriz B. Rolon
UEA/PPGLA
Profa. Dra. Marinei Almeida
Unemat/PPGEL/MEEL
Dr. Epaminondas de Matos Magalhães
IFMT/PPGEL

**TESSITURAS POÉTICAS E TRANSITIVIDADES
IDENTITÁRIAS NA LITERATURA E NA
MÚSICA AFRO-BRASILEIRA**

ENTRE MARCOS E MARCAS: A PRESENÇA DO “PRETUGUÊS” E DO PROTAGONISMO FEMININO NEGRO NA OBRA *CHÃO BATIDO* DE JUÇARA NACCIOLI

Eliane da Silva Deniz
Marcos Aparecido Pereira

O presente trabalho propõe uma reflexão acerca da obra *Chão Batido*, de Juçara Naccioli, com o propósito de discutir uma escrita literária que caminha na contramão das ideias eurocêntricas que insistem em delegar a mulher negra à margem. Assim, seus poemas em “pretuguês” contam as relações estabelecidas por um feminino negro empoderado que tem orgulho de sua origem, de sua crença e de seu círculo de relações. Logo, percebemos que a língua da “nega”, forma com que o eu-lírico se denomina, abre caminho para a entrada em um terreiro de “Chão batido” que, embora marcado e atravessado pela escravidão, resiste para contar e perpetuar as heranças ancestrais de seu povo. Dessa forma, as análises desenvolvidas serão alicerçadas sobre teorias de autores como Gonzalez (2020), Kilomba (2019), Davis (2016) e Candido (2002), com a proposta de analisarmos o contato estabelecido entre o eu-lírico com o(a) outro(a) em que vivências ancestrais são experimentadas e sentidas através das manifestações linguísticas (pretuguês), do exercício de suas crenças e do respeito à natureza. Nesse sentido, refletiremos sobre uma escrita poética entrelaçada ao passado e ao presente e que enaltece um sujeito feminino que a história e a literatura canônica inferiorizou ao marginalizar ou negligenciar seus elementos identitários.

Juçara Naccioli, mulher negra, nordestina e residente no Mato Grosso é professora de linguagem, atriz e poeta. Sua obra, *Chão Batido*, foi publicada em 2021 e é o primeiro livro da autora. Nele, há uma coletânea de aproximadamente oitenta poemas que se apresentam como uma grande colcha de retalhos em que todas as partes são precisamente costuradas de maneira habilidosa pelas mãos de uma poeta-artesã que vai tecendo em cada verso a história de um povo marcado pela escravidão e por um jeito peculiar de enxergar e viver a vida.

As dores são representadas e sentidas através de uma sequência dialógica presentes na conjuntura dos poemas, pois ao lê-los há a sensação de que um é a continuação

do outro. Com o propósito de registro e marcações identitárias de homens e mulheres que interagem com o eu-lírico os textos despertam sentimentos e sensações variadas com passagens para a condução de um outro tempo, mas que também permite a reflexão sobre (pré)conceitos arraigados na sociedade em relação às crenças, aos costumes e ao uso de uma língua/linguagem popular, fortemente marcada no Brasil pelo processo da escravização dos povos vindos dos mais variados destinos do continente Africano e que sofreu (e sofre) discriminação e ataques por serem considerados como inferiores.

Assim, manifestações culturais que de alguma maneira tenham relação com o povo negro são frequentemente subjugadas, sofrendo no cotidiano constantes ameaças ou ataques por grupos e indivíduos que consideram que suas crenças, valores, hábitos, modos de expressão linguística e demais costumes são superiores àquelas manifestadas por pessoas que simpatizam ou fazem parte dos grupos considerados minoritários, como os negros, por exemplo. E, ao analisar esse aspecto, torna-se perceptível que a prática do preconceito de forma consciente ou não, reforça no imaginário popular ações e atitudes excludentes.

Consequentemente, por desconhecimento ou más intenções as expressões culturais alheias ao olhar do outro são inferiorizadas sob o jugo de que o diferente é inadequado, sujo e sem direito ao reconhecimento, à credibilidade. Portanto:

Vale notar que tal processo se desenvolveu no terreno fértil de toda uma tradição etnocêntrica pré-colonialista (séculos XV-XIX) que considerava absurdas, supersticiosas ou exóticas as manifestações culturais dos povos 'selvagens'. Daí a 'naturalidade' com que a violência etnocida e destruidora das forças do pré-colonialismo europeu se fez abater sobre esses povos (GONZALES, 2020, p. 117).

Em sentido oposto a essas construções ideológicas, em sua obra, Naccioli abre passagem para o heterogêneo, para pluralidade presente nas práticas religiosas e linguísticas em que se constituiu a identidade do povo brasileiro na relação com outros povos. Nos poemas, duas vozes são apresentadas, uma na norma culta e outra não, embora o "pretuguês" seja predominante na maior parte das poesias, no intuito de valorização de uma língua depreciada socialmente. Sendo assim, é perceptível que no fazer poético da escritora, há espaço para o encontro harmonioso, para o reconhecimento de que ambas são valorosas. Assim, a predominância de uma dá-se no território do enaltecimento de sujeitos que foram oprimidos e destinados à inexistência pelo sistema colonial.

Ao ler a obra, temos a sensação de que estamos bem próximos dos diálogos estabelecidos entre os sujeitos. Embora escutando apenas uma voz em interação com outros personagens, é possível imaginar e visualizar as cenas com muita precisão ao sentir os questionamentos, medos, dores, desconfortos de homens e mulheres que interagem com o eu poético. Sentimos como chegam e como saem desse encontro, sentimos seus corpos doloridos em busca de cura para si ou para alguma criança, percebemos a inquietude de seus pensamentos à procura de respostas que tragam conforto e segurança.

Assim, em cada palavra, somos transportados a uma imagem que nos afeta, em diálogos marcados por diferentes personagens que, embora atravessados por carências afetivas, enfermidades, desejos, necessidades de ordem emocional, também se apresentam como pessoas que, agarradas a uma espiritualidade, encontram caminhos para a resistência e para a manifestação de suas identidades culturais. Pessoas que sentem orgulho do que são e de suas origens e que não têm medo de transmitir aos mais novos as heranças recebidas pelos mais velhos. Sentimos o seio pulsante de uma comunidade unida às mãos de uma matriarca e que, através das mãos dela, é acolhida e aconselhada. Sentimos, além disso, que os que chegam de fora também recebem um tratamento respeitoso pela matriarca.

Ao trabalhar a subjetividade dos sujeitos, destacando o fluxo das formações identitárias, a obra traz consigo a ideia de que: “a distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus” (HALL, 2003, p. 31). Em conformidade com Hall (2003), as escutas através das leituras dos poemas de *Chão Batido* nos levam à compreensão de que valorizar as diferenças culturais é não só reconhecer a multiplicidade dos seres como também respeitá-los em seu direito à existência plena.

Em paralelo a essas questões e consciente de que escrever é lutar com palavras, a autora corrobora com a ideia de que “no racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, que por essa razão, corpos que não podem pertencer” (KILOMBA, 2019, p. 56). Dessa maneira, a escrita poética e transgressiva de Naccioli oportuniza a esses corpos um lugar de protagonismo, de pertencimento, de ação e de confronto ao racismo na contemporaneidade nos apresentando sujeitos em constante estado de movência, em contatos relacionais com distintas experiências e aprendizados no curso corrente e movediço da vida. Na interação cotidiana, constroem pontes e armas para lutarem por si e pelos seus.

São homens, mulheres e crianças que sentem e vivenciam a necessidade da união, tornam-se uma força comunitária que, liderados por uma mulher negra e herdeira de uma sabedoria ancestral, descobrem na beleza da simplicidade os caminhos para cicatrizar as feridas do corpo e da alma e que, mesmo afetados por uma sociedade racista e patriarcal, encontram no “Chão Batido” da “nega” um aconchego, uma palavra de conforto, um aprendizado novo, um acolhimento regado a muita espiritualidade proveniente da força e da fé de um povo que não se dobra e que reclama diuturnamente o direito não só de existir, mas de viver suas subjetividades e suas individualidades sem medo de ameaças ou qualquer cerceamento a seus direitos de liberdade de expressão.

O passado colonialista e a liderança de uma anciã

Através da leitura da obra, percebemos um diálogo com o processo de escravização de homens e mulheres durante séculos e as consequências das ações desse sistema que, ao classificar pessoas pela cor da pele, construiu um discurso de desumanização

do corpo negro. Portanto, é possível dizer que a lógica colonialista deixou marcas que até hoje perduram em consequência do racismo estrutural presente na sociedade. Nessa lógica, é possível a reflexão de que no período colonial a população negra foi vista como inferior e sujeita aos mais diversos tipos de humilhações de ordem física e emocional, dado o fato de que: “o sistema escravista definia o povo negro como propriedade” (DAVIS, 2015, p. 24). Logo, hoje ainda sentimos de maneira muito enfática as consequências desse sistema arraigadas em discursos e práticas sociais discriminatórias.

Nesse diálogo, na construção de cada verso, Naccioli compõe, através de sua ficção, a possibilidade de um direito negado a essas pessoas de serem os sujeitos de suas histórias. Em cada palavra encontramos a liberdade de pertencer a si mesmo, a humanização. No decorrer de cada leitura, ampliamos a sensação de que a autora (re)conhece que a escravidão outorgou o direito dos senhores de ter em suas mãos o domínio da população negra, destinando a essas pessoas os mais diversos tipos de trabalhos forçados em que a ordem era apenas o da dominação.

Logo, a literatura, com sua capacidade inventiva, nos oferece “novos papéis fora dessa ordem colonial” (KILOMBA, 2019, p. 69). Assim, através das ações e posturas da “nega”, voz poética presente e atuante na maioria dos poemas, é possível dizer que, a obra joga contra o racismo e o preconceito de gênero ao evidenciar a importância do papel de matriarca, guardiã e herdeira de uma sabedoria ancestral a uma figura feminina de meia idade.

Ao jogar contra o racismo, a obra traz a reflexão de que: “[...] o impacto simultâneo da opressão ‘racial’ e de gênero leva a formas de racismos únicas que constituem experiências de mulheres negras e outras mulheres racializadas” (KILOMBA, 2019, p. 99). Assim, os poemas oferecem à “nega” a possibilidade de ser uma liderança respeitada juntos aos seus e os que chegam em seu terreiro construindo uma outra história diferente da dos tempos de escravidão em que: “as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infringidos a elas” (DAVIS, 2016, p. 25).

Dessa maneira, viviam de acordo com o que pretendiam seus senhores, uma vez que: “quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modo cabíveis apenas as mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas” (DAVIS, 2016, p. 25).

Nessa constante, *Chão Batido* devolve ao feminino negro, em primeiro lugar, a liberdade, esse bem precioso e inegociável para o eu-lírico. Já na abertura, com o poema *Alvorada* (transcrito aqui, sua primeira parte), sentimos a força pulsante de um coração que só se prende a seus valores e crenças. Por ele, adentramos no terreiro da “nega”, mulher que atende e acolhe com um receituário regado a amorosidade de uma mãe preocupada com a saúde e o bem-estar de um filho.

Nesse território, há uma “médica” que não tem diploma universitário, não frequentou a mesma escola dos filhos de senhores e das senhoras de posse. Toda aprendizagem atribuída a ela se deu no convívio com os seus, na crença às divindades de seus antepassados, na certeza de que eram homens e mulheres de grande sabedoria e na crença vinda da força protetora da natureza que é capaz de curar todos os males do corpo e da alma:

mais um poco num dava pa benzê
tem que chega cedo fia
Ante do sór raiá
benzê bacuro num é assim
todo cuidado tem que toma
eles são frági como o quê
é na arvorada
nos primeiro raio de sór
que benzição vai resorvê
mas tá bão
vamos lá
a dispois de hoje
bacuro há de amiorá
dexe nega vê
[...]
vixi, fia...
pa esse tipo de má
um dia só num há de sê
vamo benzê mais dois dias
soma três
nesse tempo
nóis há de vencê
a arca tá bem caída
tá funda a mulera
bichim tá com oiera
(NACCIOLI, 2021, p. 15)

Em uma construção dialógica e compreendendo que “a literatura é uma reorganização do mundo em termos de arte” (CANDIDO, 2002, p.186), a poesia trabalha a valorização e o respeito a uma medicina em que os medicamentos são encontrados na natureza, ou seja, sem nenhum tipo de refinamento prévio da indústria farmacêutica. Outro aspecto de importante observação no poema é a força atribuída ao sol. Para a voz poética, uma observação atenta desse elemento em distintas partes do dia é capaz de curar males como: “arca caída”, “mulera funda” e “olheira”.

Ao interagir com outra mulher, a benzedeira se posiciona de maneira firme, porém, carinhosa ao reforçar um ensinamento: “tem que chega cedo fia”. Assim, a “nega” exerce sua autoridade sem autoritarismo, sem pretensão de se considerar superior a seus semelhantes. Para ela, sua representatividade se dá no sentido de entender que as pessoas são merecedoras de cuidado e que o contato com o(a) próximo(a), na interação entre ela e os(as) outro(as), forma uma família a qual cabe a ela auxiliar a zelar.

Nesse comportamento, o eu poético demonstra que respeito é algo que se conquista na relação olho no olho com as pessoas, sabendo falar com calma e ouvindo as aflições dos que chegam. Ao examinar a criança com cuidado, a preocupação e a constatação de que será preciso outra visita para benzê-la: “vixi fia...” / “pa esse tipo de má” / “um dia só num há de sê”, através dessa atitude, notamos que a experiência não acontece do dia para noite, ela é fruto da paciência, da observação atenta que se faz no decorrer dos dias, que se fazem meses e que resultam em anos de trabalho com a “benzeção”.

O verso “nóis há de vencê”, demonstra muito além da necessidade da fé, é no trabalho em conjunto, no empenho mútuo que se alcança os resultados desejados. A experiência cotidiana com o que foi constatado: “a arca tá bem caída” / “ta funda a mulera” permite o diagnóstico e o passo-a-passo para a solução do problema.

Em algumas passagens, vemos de forma explícita que a criança é vista como um tesouro a ser cuidado: “benzê bacuro num é assim” / “eles são frági como o quê”, por exemplo, são versos que demonstram a certeza de que através dela, permanecerá vivo todo o conhecimento passado de geração a geração. Logo, na poesia, o novo, representado pela figura da criança e o velho, representado pela benzedeira, são preciosidades, o primeiro por ser o responsável pela continuidade dos ensinamentos a seu povo, o outro, por ser o herdeiro de uma sabedoria valiosa para sua comunidade.

Ao analisarmos o poema “Espera”, observamos a presença de uma voz interrogativa, preocupada com o outro e atenta aos sinais do corpo alheio para tomar a melhor decisão no intuito de acalmar um coração que demonstra dificuldade em expressar em palavras o que sente, tamanha sua angústia.

vóis veio visita nega?
quê que vóis há de querê?
reza?
proseá?
pedi cunsêio?
benzê?
si for benzê
já passo da hora
o sór já subiu
tem que sê no amanhicê
ou intardicê
que foi meu fii
quê que vóis veio querê?
num consegue dizê?
tome um poco dessa móca
nega ispera vóis suncê
(NACCIOLI, 2021, p. 26)

Os muitos pontos de interrogação demonstram em certa medida a preocupação com os movimentos e expressões na feição do outro. Dessa maneira, o corpo fala,

ainda que a palavra, pelo peso da emoção do que é sentido não tenha chegado à boca. A anciã, com sua experiência de vida, pressupõe a necessidade alheia: “rezá?”, “pro-seá?”, “pedi cunsêio?”, “benzê?”, e mesmo auxiliando o ser a sua frente, uma figura masculina: “que foi meu fii”, a voz ainda não se restabelece, como é possível perceber em: “num consegue dizê?”. Porém, se “nega” simboliza a paciência, a acolhida e a presentificação de uma mãe, é possível dizer através da força do verso que: “nega ispera vóis suncê”.

Na poesia, a voz de um sujeito feminino em interação com um outro, masculino fragilizado, interroga uma memória social de que corpos femininos são frágeis e de que homens não são sensíveis, emotivos. É no jogo das palavras poéticas que Naccioli humaniza esses sujeitos ao problematizar que: “a questão de gênero é importante em qualquer canto do mundo. É importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente. Um mundo mais justo. Um mundo de homens mais felizes e mulheres mais felizes, mais autênticos consigo mesmos (ADICHIE, 2015, p. 30).

Adentrando na leitura de *Curiosidade*, sentimos a indagação provocativa do interlocutor que desperta no eu-lírico lembranças de um tempo em que se misturam amor, dor e saudade. Assim, “nega” conta um pouco de uma passagem de sua história, faz uma revelação, mas não por completa, pois o coração é terra em que se esconde alguns segredos, sonhos guardados no espaço da intimidade. Dessa maneira, na tessitura do poema, o eu-lírico estabelece um limite entre a fronteira do individual e do coletivo ao deixar uma mensagem de que há coisas que podem ser partilhadas e há outras de valores pessoais, que pertencem ao íntimo, e que, portanto, cabe a esse íntimo determinar se pode ou não serem expostas.

[...]
mas vóis é curioso demais meu fii
tudo qué sabe
mesmo assim vô lhe conta...
ele era lá do Quilombo do Catolé
nas banda do Ceará
nego era bonito que só
fromoso
peito cheio de colá
os colá era as guia
usava pa abrandá
as dô as tisteza
a saudade que ficou de outros lugá
agora como nega cunheceu ele
nega num vai fala
vois é muito do inxerido
cuidado
de curiosidade vóis pode infartá
ou vortá a ingasgá
qué sabe de tudo
agora diga vóis
já amiorô e disandô fala
(NACCIOLI, 2021, p. 34)

Em conversa com uma pessoa do sexo masculino que, aparentemente, chega com a intenção de curar um engasgo, o diálogo toma outra direção e o eu-lírico, no entusiasmo da prosa, embora percebendo a curiosidade do visitante como podemos observar nos versos: “mas vóis é curioso demais meu fii” /” tudo qué sabe”, resolve até certo ponto, por abrir o coração: “mesmo assim vô lhe conta...”. No diálogo, a emoção, os sentimentos de um grande amor são revelados, a lembrança do passado se faz presente na lembrança de um tempo de entrega, admiração, amor e paixão: “nego era bonito que só”, “fromoso”.

Na observação de que ela, o denomina: “nego” e ao recordarmos que a voz poética se autodenomina “nega” – identificamos que em um período da história da anciã, houve um encontro que para ela foi de almas, com muitas afinidades e que embora carregassem o peso do sofrimento, fruto da escravidão, como observado em: “ele era lá do Quilombo do Catolé”, sentiam orgulho de suas raízes africanas, como demonstra os versos: “peito cheio de colá” /” os colá era as guias” /” usava pa abrandá” /as dô as tisteza”.

Logo, dor e sofrimento faziam parte da história dele que, de alguma forma, se entrelaçam a dela e a de tantos outros que forçados a saírem de seus lugares de origem, como podemos observar pela leitura do verso: “a saudade que ficou de outros lugá”, carregavam a dor da saudade no coração. Ele, segundo o que é sentido na fala dela, buscava à sua maneira, ancorado em lembranças e em traços culturais de “outros lugá” resistir e prosseguir ainda que com o peso de suas feridas não cicatrizadas.

A partir de certo ponto, “nega” estabelece um limite e resolve se calar. Dessa forma, à sua maneira, em tom carinhoso, repreende o visitante ao receber um novo questionamento e em resposta diz que: “agora como nega cunheceu ele” / “nega num vai fala” / “vóis é muito do inxerido”. Ao estabelecer uma linha divisória entre o que se quer dizer ou não, a mulher preserva o direito de guardar para si, certos segredos adquiridos com a força pulsante de um coração acesso para o amor.

O pretuguês como marca identitária

Ao refletirmos sobre os poemas apresentados acima, percebemos que as expressões linguísticas fazem referência à “marca de africanização do português falado no Brasil” (GONZALES, 2020, p. 115). Nesse sentido é possível perceber que a poeta, consciente de que ainda há um grande preconceito na academia e nas práticas cotidianas no que diz respeito à língua não padrão, traz para seus poemas uma forma de expressão falada e invisibilizada no Brasil por entender que “[..] tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo ‘cultura popular’, ‘folclore nacional’, etc. que minimizam a importância da contribuição negra” (GONZALES, 2020, p. 116).

Com tais observações feitas, notamos a opção da autora em demarcar as expressões sentidas em *Chão Batido* com o “pretuguês” na perspectiva de afirmar uma valorização desses povos na constituição da sociedade brasileira, de sentir uma língua que

se constitui não só por palavras. Ela é atravessada por histórias de subjetividades que podem ser sentidas nas construções imagéticas que cada poema de Naccioli provoca. Mais que palavras, o “pretuguês” da obra é uma marca que carrega consigo sentimentos, ações e emoções de um feminino negro que representa todo um povo negro que, empoderado, interage com seu povo/família com uma maneira peculiar de ser, como é sentido em *Barroeira*:

mexê com barro
de berada de rio
num é pa quarqué um
tem que nascê pronto pa isso
dependeno do calô da pessoa
pode até dá reumatirmo
desses pobrema véia nunca vai tê
nega nasceu pa duas cousa
pa sê barruera
e pa benzê
cousa de Deus Pai
tem gente que num sabe o praquê
preta também num sabe
mas só tenho a agradecê
êê txê txê...(rs)
(NACCIOLI, 2021, p. 69)

No poema, notamos a maneira como o eu-lírico enxerga e percebe a vida com traços de personalidade em uma demonstração de que cada um nasce com determinados dons: “mexe com barro” / “num é pa quarqué um” / “tem que nascê pronto pa isso”. Embora tenhamos o desejo de realizar certas funções, ainda que tentemos, não sairá com a perfeição como aquele(a) que exerce algo para o qual nasceu: “dependendo do calô da pessoa” / “pode até dá reumatirmo”, ou seja, se tentar fazer aquilo que não tem afinidade, a pessoa provavelmente, além de não conseguir êxito, poderá sofrer com algum problema de saúde.

Outra presença sentida, se faz através das marcas de hibridização presentes na sociedade brasileira: “nega nasceu pa duas cousa” / “pa sê barruera” / “e pa benzê” / “cousa de Deus Pai”, assim, tal fato ocorre em consequência do “processo de hibridismo étnico e linguístico, religioso e cultural” (DUARTE, 2010, p. 7). Pela observação dos versos, há uma mistura entre as crenças de origem africana no que se refere ao ato de “benze” com a expressão “Deus Pai” originária do cristianismo.

Considerações finais

A obra *Chão Batido*, de Juçara Naccoli, faz emergir questões sociais e culturais da maneira de se expressar de indivíduos historicamente colocadas à margem da sociedade, sobretudo no que diz respeito ao feminino negro representado pela voz do eu-lírico nos poemas. É nesse sentido que o pretuguês demarca várias construções poéticas da autora abrindo ao leitor um mundo de possibilidades de reflexão sobre as relações humanas, em especial no que se refere ao contexto de escravização, preconceito, racismo,

exclusão e desprestígio cultural sofrido pelos negros em nosso país, tanto em perspectiva sincrônica quanto diacrônica.

Isso posto, a obra em questão evoca o reconhecimento de uma maneira não só de falar, mas de viver e de interagir que, muitas vezes, não é reconhecida, legitimada por instâncias sociais que, via de regra, delimitam espaços, modos, gêneros, cores, religiões e classes sociais. Assim, as elaborações poéticas de Naccioli permitem ao leitor um tipo de conexão com um universo do feminino negro que nutre, alimenta, cuida e, sobretudo, une os seus num processo de legítima sobrevivência em cenários de escassez de respeito, compreensão, fraternidade e humanidade para com aquele que é diferente.

À vista disso, a composição poética de *Chão Batido* evidencia aspectos do feminino negro e da linguagem descrita como pretuguês como forma de suscitar discussões caras e imprescindíveis à sociedade contemporânea haja vista que nossa sociedade ainda é marcada por uma herança histórica e cultural em que as mulheres, os negros e outros grupos sociais são mantidos à margem, relegados ao silenciamento, à exclusão e ao abandono. Desse modo, o aprofundamento na estética lírica dessa coletânea promove o despertar de uma poética de engajamento que vincula a literatura à transformação social que almejamos.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda N. **Sejamos Todos Feministas**. Trad. Cristina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Disponível em: <http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/7771/material/LIVRO%20Sejamos-Todos-Feministas.pdf>.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**, 8. ed, São Paulo, T.A. Queiroz, 2002.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Candiani, Heci Regina. São Paulo: Boitempo, 2016. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4248256/mod_resource/content/0/Angela%20Davis_Mulheres%2C%20raca%20e%20classe.pdf.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Por um conceito de literatura afro-brasileira**. Terceira Margem. Rio de Janeiro. Número 23. p. 113-138. julho/dezembro 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização: Flavia Rios; Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Disponível em: <https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/MEMORIAS_DA_PLANTACAO_-_EPISODIOS_DE_RAC_1_GRADA.pdf.
- NACCIOLI, Juçara. **Chão Batido**. São Paulo: Cálida, 2021.

LITERATURA E SOCIEDADE: ASPECTOS SOCIAIS E CULTURAIS NA RELAÇÃO ENTRE OS CONTOS “OLHOS D’ÁGUA” E “AYOLUWA, A ALEGRIA DO NOSSO POVO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Lethicia Bernardino

Dentre os teóricos citados por Jean-Yves Tadié (1992) no livro *Introdução à crítica literária no século XX*, em que o autor descreve os movimentos do surgimento da crítica literária e das suas vertentes, ressaltamos um de cujas ideias pretendemos nos servir parcialmente para compor o argumento desta pesquisa: Lucien Goldmann, um dos teóricos de destaque da sociologia da literatura.

Segundo Tadié (1992, p. 163) “a originalidade da sociologia da literatura é estabelecer e descrever as relações entre a sociedade e a obra literária”. Esta ideia deve nos levar a refletir sobre como a sociologia contribuiu para o estudo da literatura, à medida que ela relaciona o mundo referenciado na obra literária com a própria constituição da obra. No entanto, nos atemos também ao fato de que a sociologia em si não é determinante para o valor de uma obra literária, mas, sim, uma das ciências que, em combinação com outras, nos auxiliam a desenvolver um método de análise literária.

A respeito disso, Goldmann, conforme Tadié, ao se debruçar sobre uma sociologia do romance observou que:

[...] não há a necessidade de ser sociólogo para declarar que o romance, crônica social, reflete a sociedade de seu tempo; por isso, em vez de colocar a identidade entre a realidade social e o conteúdo da literatura romanesca, ele a vê entre a estrutura do meio social e a forma romanesca (TADIÉ, 1992, p. 175).

Tal ideia, ampliada a outros gêneros narrativos, permite colocar em foco a relação entre a estrutura social e a forma literária. É o que nos leva à prerrogativa de que os fatores sociais constituem um elemento externo que se torna interno à obra, em concordância com o pensamento de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*. O crítico formula a ideia de que a integridade da obra só pode ser entendida “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13). Pois, à medida que a relação entre “o valor e o significado de uma obra”, na realidade, passa a ser considerada de modo combinado ao estudo da forma, é possível considerar tal rela-

ção como “um elemento que desempenha certo papel na constituição de sua estrutura” (CANDIDO, 2006, p. 14).

Tendo isto posto, é necessário contextualizar que a obra *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, publicada em 2014, é uma coletânea que reúne quinze contos. A maioria dos contos são protagonizados por mulheres negras que vivenciam situações de submissão motivadas pela intersecção de opressões de gênero, raça e classe. As narrativas revelam, assim, uma crítica ao racismo estrutural vivenciado pela população negra no Brasil, com enfoque às mulheres.

No entanto, além das mazelas vivenciadas por essa parcela, que representa 56,10% da população brasileira, circunscreve-se na obra de Conceição Evaristo a reivindicação do reconhecimento de uma subjetividade da *sujeita negra* que evidencia também um processo de resistência coletiva. Esta inferência nos remete à outra formulação de Goldmann, que, além de considerar os grupos sociais como tema de criação cultural, reconhece que “o criador faz parte do grupo” (TADIÉ, 1992, p. 175).

Relacionamos também a este pensamento a elaboração de Regina Dalcastagnè no livro *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado* (2012), quando a crítica discute a importância do lugar de fala e da necessidade de representatividade na literatura, ao provocar a reflexão a respeito da necessidade de se pensar sobre quem fala e em nome de quem se fala, tanto nos textos literários quanto nos estudos a respeito dos textos literários. Por meio do seu lirismo e da sua prosa, Conceição Evaristo inquestionavelmente faz uso da literatura como um instrumento de combate aos mecanismos de exclusão de grupos sociais minorizados, rompendo o silenciamento das realidades de mulheres negras no fazer dos seus textos literários. Na introdução de *Olhos d'água*, a autora menciona:

A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm). Mas um contexto desfavorável, um cenário de discriminações, as estatísticas que demonstram pobreza, baixa escolaridade, subempregos, violações de direitos humanos, traduzem histórias de dor. Quem não vê? (EVARISTO, 2016, p. 13)

Com essas palavras, Evaristo denuncia a quem almeja representar na sua obra. Um estudo que pretenda desvelar a escrita da autora requer, portanto, uma análise igualmente capaz de identificar a interconexão das opressões sofridas pelas personagens construídas através da literariedade, bem como os discursos empreendidos explícita e implicitamente em seus contos.

Ademais, para além da opressão representada no interior de *Olhos d'água*, é importante analisar e apontar a escolha da construção narrativa e da relação entre o conto que abre e o que encerra o livro. Trata-se da demonstração de um projeto estético de registro da experiência do corpo geopolítico da mulher negra de origem africana no Brasil e de resignificação de identidade. Observamos, para tanto, a representação desse corpo partindo de outro imaginário. Nos contos “Olhos d'água” quanto em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, é notável uma reinvenção na representação da comunidade

negra e das mulheres negras, sobretudo pela valorização da sabedoria de seus antepassados, ao incorporar nas narrativas traços de uma cultura africana.

Portanto, são esses dois contos que orientam a análise empreendida neste artigo. O percurso metodológico escolhido consiste primeiramente na contextualização da relevância da autoria feminina na contemporaneidade, bem como da representação forjada por essa autoria, tendo em vista outros marcadores de diferença, como classe e raça. Em seguida, será feita a análise das narrativas selecionadas, considerando elementos de africanidade que estruturam as narrativas.

Autoria feminina e representação de mulheres negras na literatura

Enquanto forma de expressão cultural em linguagem escrita, a literatura tem a capacidade de acrescentar memória ao mundo e permite transparecer normas de comportamentos e preconceitos de uma dada época. Por isso, tendo em vista que a literatura não se separa da linguística, como bem afirma Antonio Candido (2006), devemos também considerar, em diálogo com Mikhail Bakhtin (2016), que “a língua passa a integrar a vida através dos enunciados concretos (que a realizam) da mesma maneira que a vida entra na língua por meio dos enunciados” (BAKHTIN, 2016, p. 17) e, portanto, também na linguagem das manifestações literárias.

A respeito da autoria feminina e das representações do feminino na literatura, Virginia Woolf (1929) argumenta em *Um teto todo seu* sobre a influência da falta de recursos e de reconhecimento sobre a escrita de ficção de mulheres, evidenciando o quanto as condições externas vivenciadas pelo gênero feminino atravessam as obras literárias. Em seu texto, afirma:

E uma vez que o romance equivale à vida real, seus valores são, em certa medida, os da vida real. Mas é óbvio que os valores das mulheres diferem com frequência dos que foram forjados pelo outro sexo; naturalmente, é assim. Ainda assim, são os valores masculinos que prevalecem [...] E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção (WOOLF, 2014, p. 106-107).

Considerando uma tradição literária masculina alicerçada na opressão de gênero, que usurpou a voz feminina ao retratá-la de modo que tende a invisibilizar autoras e personagens do gênero feminino, com a premissa de um questionamento forjado culturalmente sobre a sua capacidade de reflexão e manifestação livre de pensamento, é importante termos em vista a importância de uma crítica atenta a essa lacuna de reconhecimento histórico. E, além disso, considerar a relevância dos marcadores de desigualdade na produção de mulheres, tendo em vista que autoras negras e indígenas tendem a ser colocadas em um lugar de exclusão ainda maior pelo cânone literário.

No caso de mulheres negras, podemos pensar ainda a respeito de alguns estereótipos na sua representação pelo olhar predominante do Outro: uma visão que limita a mulher à sexualização, como a figura da “mulata” ou “morena cor de jambo”, ou ainda da mulher velha cuidadora, supostamente sem sexualidade. Segundo a filósofa Sueli Carneiro (2019), um resgate da História Oficial revela que a primeira menção

histórica de uma mulher negra no Brasil foi a da escravizada Chica da Silva, que teria sido amante de um português de ação influente nas minas de ouro. Sua descrição narra que ela o teria encantado através do sexo e do afeto. Para a teórica, a partir de então a mulher negra passa a ser retratada “[...] como exótica, sensual, provocativa e ‘com fogo nato’; tais características chegam a aproximá-la de uma forma animalesca, destinada exclusivamente ao prazer sexual” (CARNEIRO, 2019, p. 153).

A reflexão motivada por Sueli Carneiro evidencia como o processo histórico da mulher afro-brasileira está intrinsecamente ligado ao processo de colonização e escravização do seu corpo. É a partir das reminiscências desse passado histórico que julgamos também as produções de subjetividades e como elas se concretizam nas formas artísticas, e aqui, especificamente, na literatura. Por isso, é importante situar que as narrativas eleitas para análise pertencem a uma autoria feminina negra que demonstra a reivindicação de inversão dessa lógica patriarcal-colonial e uma reinvenção de representação cultural.

A respeito dessa premissa, incorporamos à estrutura no pensamento aqui formulado a perspectiva de uma crítica sociológica aliada à crítica feminista, conforme as considerações acerca da crítica feminista contemporânea elaboradas por Lúcia Osana Zolim (2009). Tal escolha promove a ideia de que devemos considerar as relações externas para uma análise do interior da obra literária, considerando como as relações de gênero, em interação com as de raça e classe, transfiguram-se na criação artística. Trata-se, assim, de uma crítica que não se descola da sua dimensão histórica, tendo em vista as atuais possibilidades de leitura do passado e do presente, o que nos confirma a possibilidade da interferência da literatura em novas produções de sentido.

Convém, portanto, à vista disto, considerar as reflexões provocadas por Regina Dalcastagnè (2016) sobre as noções de representação e representatividade, que podem ser lidas na obra de Conceição Evaristo, a respeito do “lugar de fala” no campo literário, levando em consideração o “papel da voz autoral”, da “representatividade de grupo” e até a percepção de um “elitismo próprio do campo literário e a democratização da produção artística” (DALCASTAGNÉ, 2016, p. 17). Em consonância a esse pensamento, é proposta a ideia da relação de condicionamento mútuo entre escritor e público, a qual evidencia Candido quando afirma que “escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos” (CANDIDO, 2016, p. 86).

A revisão do passado pelo olhar consciente do presente, em consonância com a percepção de um interesse de grupo, nos direciona a pensar sobre o deslocamento das representações do feminino a partir da autoria feminina e do reconhecimento das diferenças entre os sujeitos. No artigo “Na literatura, mulheres que reescrevem a nação”, Rita Teresinha Schmidt (2019) comenta acerca da produção proveniente dessas reflexões históricas e críticas:

[...] os textos de autoria de mulheres levantam interrogações acerca de premissas críticas e formações canônicas, bem como tensionam as representações dominantes calçadas no discurso assimilacionista de um sujeito nacional não marcado pela diferença. A

hegemonia desse sujeito sempre esteve calcada em formas de exclusão de outras vozes, outras representações (SCHMIDT, 2019, p. 66).

A provocação de Rita Schmidt vai justamente ao encontro da relação da literatura com o processo de construção de identidade nacional, algo que nos dispomos a perceber em sua representação na escrita dos contos “Olhos d’água” e “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, de Conceição Evaristo. Para tanto, expressamos a consciência sobre o passado da escravização e colonização, que também forjou a identidade nacional brasileira, a fim de perceber a integração da representação da matriz africana nos planos semânticos dessas duas narrativas.

Matriz africana e representação feminina em “Olhos d’água”

No conto “Olhos d’água”, uma relação matrilinear é descrita pela narradora-personagem por meio do entrelaçamento da memória de sua mãe com a experiência que se desdobra com a sua própria filha. A narrativa se inicia com a lembrança sobre a pergunta que se fizera em determinada noite e que motiva todo o enredo.

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada, custei a reconhecer o quarto da nova casa em que eu estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali e a insistente pergunta martelando, martelando. De que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2016, p. 15).

A pergunta que passa a ser “dolorosa” e de “tom acusativo” não era nova e demonstra uma angústia existencial da personagem, ao ser retomada ao longo de seis vezes na construção textual. Em resposta a essa angústia, há um resgate memorial de sua trajetória de vida, em que se revela que fora criada em uma família formada por mulheres e que teria sido a primeira de sete filhas. Nessa recuperação, é revelado também que seu processo de amadurecimento esteve associado ao aprendizado de interpretação da figura de sua mãe, como é apresentado: “Sempre ao lado de minha mãe, aprendi a conhecê-la. Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias” (EVARISTO, 2016, p. 16).

As lembranças apresentam de forma nítida detalhes do corpo da mãe, como a unha encravada do seu dedo mindinho do pé esquerdo ou a verruga perdida nos seus cabelos crespos, mas preservam a dúvida sobre a cor de seus olhos. Em dado momento, a narradora informa ao leitor elementos que caracterizam a negritude da mãe, como a sua cabeleira crespa e o fato de se tornar “uma grande boneca negra” em brincadeiras com as filhas:

Um dia, brincando de pentear boneca, a alegria que a mãe nos dava quando, deixando por uns momentos o lava-lava, o passa-passa das roupagens alheias e se tornava uma grande boneca negra para as filhas, descobrimos uma bolinha escondida bem no couro cabeludo dela. Pensamos que fosse carrapato. A mãe cochilava e uma de minhas irmãs, aflita, querendo livrar a boneca-mãe daquele padecer, puxou rápido o bichinho. A mãe e nós rimos e rimos de nosso engano. A mãe riu tanto, das lágrimas escorrerem. Mas de que cor eram os olhos dela? (EVARISTO, 2016, p. 16).

Este excerto possibilita inferir também sobre a condição social da família. A forma de trabalho exercido pela matriarca é a de lavagem de roupas alheias, um trabalho que, no caso de mulheres negras, está historicamente associado à herança colonial. Além disso, a inversão da adjetivação no termo “boneca-mãe” sugere que a mãe não só servia para a brincadeira de boneca, mas também como um modelo para as filhas.

As memórias da infância da personagem também trazem à tona a presença de uma tradição oral que a permitia se reconhecer na trajetória infantil da mãe e que evidencia uma ideia de continuidade entre essas histórias. “Às vezes, as histórias de minha mãe confundiam-se com as de minha própria história” (EVARISTO, 2016, p. 16). A história da mãe, que teria nascido em Minas Gerais, expressa a falta material que marca sua experiência de mulher negra e pobre, ao relatar que de onde viera as crianças andavam nuas “até bem grandinhas”. Em semelhança na escassez de condições de vida digna, a narradora expressa também a fome em suas memórias:

Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse ali apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar sono de comida (EVARISTO, 2016, p. 16).

Para distrair a fome, a mãe desenvolve brincadeiras que se transformam em momentos ritualísticos, como a que se baseia na descrição da linhagem de um reinado próprio. “Nessas ocasiões a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha [...] Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos e sorriamos. A mãe só ria de uma maneira triste e com o sorriso molhado...” (EVARISTO, 2016, p. 17). A respeito das ressignificações da cultura africana em solo brasileiro, Leda Martins reporta que diversas são as performances litúrgicas de origem africana e de um núcleo comum sobre o reinado do Congo, onde “se processa a reengenharia de saberes e de poderes na estrutura dos Reinados brasileiros” (MARTINS, 2002, p. 79). A encenação das crianças na memória da personagem nos remete, portanto, a essa cultura ancestral.

Essa perspectiva de leitura permite que notemos a construção dos sentidos evocados por um processo de resistência da cultura africana, apesar das opressões que provocam as lágrimas e o sorriso molhado da mãe retratada na narrativa. As lágrimas de “lamento-pranto” são ainda mencionadas na descrição dos momentos em que a mãe protegia os filhos da chuva e dos ventos que balançavam o barraco em que moravam. Associada a esse momento de tristeza, é também evocada a figura de Santa Bárbara, a quem a mãe fazia preces. Tal imagem dá indício para uma interpretação da presença do sincretismo entre a religião católica e as religiões de matrizes africanas. Na religião católica, a santa é a protetora contra as tempestades e trovões, enquanto na mítica iorubá, incorporada pelo candomblé, ela corresponde a orixá Iansã, “a dona do raio e do vento”, como descreve a canção de Paulo Cesar Francisco Pinheiro, interpretada por Maria Bethânia.

A partir de então, a relação da água com os olhos da mãe passa a se tornar mais explícita no desenvolvimento do conto, preparando o leitor para uma possível resposta, como demonstra o seguinte excerto: “Nesses momentos os olhos de minha mãe fundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia! Então por que eu não conseguia lembrar os olhos dela?” (EVARISTO, 2016, p. 18). O simbolismo da força e da purificação da água nessa escrita imagética, que equipara e funde o choro da mãe à chuva, contrapõe com beleza a condição de sofrimento vivenciada pelas personagens.

A seguir, a ideia de continuidade entre as histórias de mãe e filha é ainda retomada quando a narradora revela que há muito teria saído de sua terra natal, deixando sua mãe e irmãs para trás, em busca de melhores condições de vida. Essa representação feminina baseada em uma noção de continuidade é também reiterada pela ideia de ancestralidade da tradição africana presente no texto. A narradora afirma sempre ter reconhecido a importância das mulheres de sua família. Além disso, rememora os momentos em que entoava os cantos de suas ancestrais, que araram “a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue” desde a África. Não esquecia essas mulheres que ela nomeia como “Senhoras” e “nossas Yabás, donas de tantas sabedorias” (EVARISTO, 2016, p. 18). A semântica de mãos, palavras e sangue empregada nesse contexto reforça a ideia de força física, espiritual e do sacrifício envolvido no passado histórico de mulheres afro-brasileiras.

Conforme Vilma Piedade (2017), o saber ancestral de mulheres é também um princípio de criação do Candomblé. As representações de poder feminino pela mítica da iabás, segundo a autora, subvertem a lógica ocidental ancorada no discurso da tradição judaico-cristã da tríade Pai, Filho e Espírito Santo. Isso se dá pelo fato histórico de que no Brasil as mulheres negras foram as primeiras a conseguir a sua alforria e muitas foram também as responsáveis pela compra da alforria dos seus companheiros. Essa relação de poder foi se constituindo, portanto, também através do processo de desenvolvimento da autonomia feminina. No entanto, na narrativa, essa força ancestral e mítica só pode ser compreendida pela personagem ao reencontrar pessoalmente a mãe:

E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e caudalosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. Sim, água de mamãe Oxum (EVARISTO, 2016, p. 18-19).

A ligação entre os olhos da mãe e os da natureza se fundem na constituição da narrativa de *Olhos d'água*. Pois as nascentes de rios que representam os olhos da mãe são a sua característica de cor, portanto, sua natureza. Essa construção metafórica simboliza o caráter de origem e de fertilidade, tal qual representa os “rios caudalosos”, no jorrar das lágrimas de sua mãe. Não por acaso, essas lágrimas são de mamãe Oxum, divindade da beleza e da fertilidade que, segundo a mítica iorubá, habita as águas doces

e tem intrínseca relação com a gestação e com a fertilidade e, por isso, força maternal e criadora.

Essa inserção de elementos religiosos em combinação com elementos da natureza na narrativa demonstram uma cosmovisão do mundo negro-africano que se alicerça sob o conceito filosófico *Ubuntu*, termo que significa “Eu sou porque nós somos”. Conforme o teólogo congolês e doutor em sociologia Bas’llele Malomalo (2010), esse princípio revela uma forma de conceber o mundo “como uma teia de relações entre o divino (Oludumaré/Nzambi/Deus, Ancestrais/Orixás), a comunidade (mundo dos seres humanos) e a natureza (composta de seres animados e inanimados)” (MALOMALO, 2010, p. 19).

Percebemos, dessa maneira, que a relação matrilinear como referência à ancestralidade africana é estruturante na construção de sentido do conto, de forma que integra uma comunidade de mulheres com a natureza e com a divindade iorubá. É também essa relação que firma a ideia de continuidade de histórias ao final do conto, quando a filha da narradora se volta para ela e pergunta: “– Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?” (EVARISTO, 2016, p.19).

Assim como na narrativa de “Olhos d’água”, em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo” são evocados elementos de africanidade, dentre os quais o *Ubuntu*. Esse princípio filosófico a respeito da ética-relacional e da justiça social evidencia mais uma vez a integração da natureza com o ser humano, como veremos a seguir.

Ancestralidade e *Ubuntu* em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”

Em “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, reconhecemos um senso de comunidade e coletividade como temática estruturante da história. A narrativa é desenvolvida a partir da descrição de como uma comunidade atravessara tempos de escassez antes do nascimento de uma criança, que modifica esse cenário. “Há muito que em nossa vida tudo pitimbava” (EVARISTO, 2016, p. 111). O mal que assolava a comunidade atingia a todos e as experiências eram vivenciadas de forma compartilhada. De modo que o coletivo é superposto ao particular.

Há também, na narrativa, construções sinestésicas e imagéticas como no símile “Os nossos dias passavam como um café sambago, ralo, frio e sem gosto” (EVARISTO, 2016, p. 111), ou ainda nas metáforas do trecho que se segue:

Até a natureza minguava e nos confundia. Ora parecia um sol desenrolado e que mais se assemelhava a uma bola murcha. Lá na nascente. Um frio interior nos possuía então, e nós mal enfrentávamos o dia sob a nula ação da estrela desfeita. Ora gotejava uma chuva de pinguitos tão ralos e escassos que mal molhava a ponta dos dedos (EVARISTO, 2016, p. 111).

Percebemos, com o efeito provocado pelas sensações no uso das figuras de linguagem, a ausência de calor e de energia vitais para a produtividade daquela comunidade. Essa escassez se desdobra sobre os humanos, e a morte e a infertilidade passam a ser uma constante na vida dos jovens: “O milagre da vida deixou de acontecer também,

nenhuma criança nascia e, sem a chegada dos pequenos, tudo piorou” (EVARISTO, 2016, p. 113). Toda a experiência de sofrimento é demonstrada pelos indivíduos da natureza, descritos como interligados, sugerindo um sentido simbólico de coletividade, que também é estruturante nas formas de relação dos povos afrodiaspóricos. Conforme Leda Martins (2002), essa forma relacional atua como “operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz” (MARTINS, 2002, p. 80).

A necessidade da recuperação de um saber é representada na narrativa como marca de resistência à opressão provocada pelo apagamento da memória do povo, que só tem sua alegria restituída com o nascimento de Ayoluwa, filha de Mabidele, a esperança:

Os mais velhos, acumulados de tanto sofrimento, olhavam para trás e do passado nada reconheciam do presente. Suas lutas, seu fazer e saber, tudo parecia ter se perdido no tempo. O que fizeram, então? Deram de clamar pela morte. E a todo instante eles partiam. E, com tristeza da falta de lugar em um mundo em que eles não se reconheciam mais, muitos se foram (EVARISTO, 2016, p. 112).

Esse microsistema social ficcionalizado remete a uma forma de organização coletiva que tem nos seus ancestrais uma memória apagada. É o que também nos faz relacionar o *continuum africano* (MARTINS, 2002), com as noções de ancestralidade e *Ubuntu* como formas de percepção de mundo que visam a uma reorganização das fraturas de conhecimento e de identidade.

Tal característica é ainda presente na maneira que a gravidez de Mabidele é vivida por toda a comunidade: “[...] todos se engravidaram da criança nossa, do ser que ia chegar” (EVARISTO, 2016, p. 113). A gravidez de Mabidele, que tem em seu nome o significado “esperança”, simboliza o sentimento coletivo. Além disso, é narrado que, antes mesmo de saberem, a vida do ser presente no ventre de Mabidele estivera sempre “escrita na linha circular de nosso tempo”. Essa exposição evidencia a noção de circularidade do tempo contida na ideia de ancestralidade.

Lá estava mais uma nossa descendência sendo lançada à vida pelas mãos de nossos ancestrais [...] Uma menina que buscava caminho em meio às águas íntimas de sua mãe. E todas nós sentimos, no instante em que Ayoluwa nascia, todas nós sentimos algo se contorcer em nossos ventres, os homens também (EVARISTO, 2016, p. 113- 114).

A relação de conexão entre as pessoas do grupo é representada pela forma que Ayoluwa nasce. Nesse momento da narrativa, é também citada a água, que representa o líquido amniótico, como elemento da natureza que simboliza fertilidade. Ayoluwa nasce, vinda pelas mãos da parteira “Omolara, a que havia vindo no tempo certo” (EVARISTO, 2016, p. 114). A explicativa após o nome da parteira evidencia que ela já estava predestinada àquela tarefa.

Com o nascimento de Ayolwua, a vida é restituída na comunidade e então é revelada a descrição de seu nome: “a alegria de nosso povo”. Indicando um tempo con-

tínuo, em um dos momentos finais da narrativa, feita em tom de contação de história, é dada a ideia de que Ayolwua não teria vindo como uma “promessa de salvação” ou para “morrer na cruz”, em uma clara oposição à referência cristã:

Não digo que esse mundo desconsertado já se consertou. Mas Ayoluwa, alegria de nosso povo, e sua mãe, Mabidele, a esperança, continua fermentando o pão nosso de cada dia. E quando a dor vem encostar-se a nós, enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando a solução (EVARISTO, 2016, p. 114).

Encerrada assim a história, inferimos que Ayoluwa é representada como uma figura que reconstitui a alegria em parceria com a esperança daquele povoado, mas que também permanece agindo de modo a fermentar o alimento que os nutre todos os dias.

Considerações finais

Ao considerar o passado histórico da condução forçada da população africana no mundo e o registro dessa experiência vivida pelo negro, a comunidade afro-brasileira tem desenvolvido uma resposta à colonialidade do poder, do ser e do saber instituído pelo racismo. Uma dessas formas é a valorização de suas tradições culturais a fim de uma reelaboração e resgate de memória.

Percebemos isto como parte do projeto estético nas narrativas analisadas de Conceição Evaristo, pois há nelas uma forma de afirmação da subjetividade de mulheres negras dentro do pensamento afrodiaspórico. O que o evidencia é a presença da cosmovisão filosófica e religiosa que incorporam a prática de libertação e de reivindicação de um lugar de enunciação a partir da experiência afrodescendente.

No entanto, para chegar a esta conclusão é necessário considerar também o papel da voz autoral. Nesse aspecto, a partir da crítica sociológica, Goldmann contribui com o seu método descrito por Tadié (1992):

A partir do materialismo histórico, o autor compreende que “o elemento essencial no estudo da criação literária reside no fato de a literatura e a filosofia, em planos diversos, não serem fatos individuais, mas sim, sociais”. No centro desse pensamento, o conceito de “visão do mundo”, “ponto de vista coerente e unitário sobre o conjunto da realidade”, que não é do indivíduo, sempre variável, mas o sistema de pensamentos de um grupo de homens sob as mesmas condições econômicas e sociais (TADIÉ, 1992, p. 173).

O método nos permite compreender que a literatura pode expressar características da vida social e mais do que a subjetividade de um único sujeito, a de um coletivo. Essa perspectiva dialoga ainda com as noções críticas de representação e representatividade, em consonância com as noções de “papel da voz autoral” e “representatividade de grupo” na literatura brasileira contemporânea. Tais premissas nos permitem perceber nos contos a representação de uma coletividade entre mulheres negras como mecanismo de resistência à violência sistêmica e colonial.

Com base nas dimensões sociais, enquanto elemento da organicidade dos contos “Olhos d’água” e “Ayoluwa, a alegria do nosso povo”, de Conceição Evaristo, e pensando a obra como organismo, conforme as ideias de Candido, demonstramos aqui a

forma com que o agenciamento dessas dimensões penetra no significado dos textos e como os contos analisados se relacionam. Para tanto, consideramos como elemento dessas construções narrativas a religiosidade e a tradição da filosofia africana, recursos de preservação cultural de comunidades afrodescendentes plasmados nos contos analisados.

Segundo Sueli Carneiro (2019), na diáspora, é comum uma reorganização social que tenha como intuito a preservação da memória cultural. No caso das mulheres africanas recém-libertas no Brasil, a mítica africana foi a fonte de sua sustentação e resistência. Por isso, o plano religioso extrapola as relações sociais e se insere também na estrutura de vida da comunidade afro-brasileira.

Diante do que foi exposto, evidenciamos as questões de gênero e de raça na análise literária por um viés sócio-histórico-cultural. Para isso, consideramos também a afirmação de Antoine Compagnon (2010), de que “a resposta que o texto oferece depende da questão que dirigimos de nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto dialoga igualmente com sua história” (COMPAGNON, 2010, p. 63).

Diante desse pensamento e tendo em vista a experiência colonial no Brasil, que fez uso do mecanismo de dominação, não só sobre territórios e corpos, mas também sobre subjetividades, compreendemos que a injustiça social oriunda desse processo manifesta-se também na cultura e nas representações dominantes.

Portanto, a reflexão sobre esses textos situada por um processo de consciência sócio-histórica-cultural permite que enxerguemos o momento presente como um tempo de revisão do passado que reescreve nossa contemporaneidade cultural. Pois, trata-se de um espaço de tempo que permite uma intervenção no aqui e agora e que, por sua vez, reflete-se numa estética híbrida. Essa relação entre presente e passado produz na ficção figuras complexas e diferenças de identidades.

Por isso, ao observarmos atentamente as narrativas, à luz das noções aqui elucidadas, vislumbramos uma inversão na representação da identidade negra, bem como em questões sobre o gênero feminino, pois estas são representadas nas narrativas por meio de mulheres fortes e ao mesmo tempo sensíveis em um estado de união que se opõe à lógica de rivalidade feminina, habitualmente representada na produção cultural. Tais reformulações representativas contestam uma hegemonia patriarcal e eurocêntrica, evocando matrizes de identidades que foram há muito marginalizadas.

FRAGMENTOS DE *DOLORES DALA GUARDIÃO DO ALÍVIO*, DE RICO DALASAM: REFLEXOS DE IDENTIDADE E TRANSCULTURAÇÃO

Lucas Dias Dionísio

Introdução

Destinado a refletir sobre questões acerca das identidades, cultura, memória e transculturação, por meio do *rap*, o presente trabalho é fruto de um recorte de pesquisa de mestrado, e busca desenvolver e estabelecer um diálogo entre o passado e presente para a construção de um novo futuro, a partir do álbum “Dolores Dala Guardiã do Alívio”, de 2021, do *rapper* Rico Dalasam, um dos artistas de *rap* mais relevantes no cenário no Brasil. O álbum em questão busca resgatar a memória dos negros na América Latina, subvertendo, por meio da música, a visão de subalternidade, apagamento e violência com as quais os negros foram, e ainda são submetidos, até a contemporaneidade. Altera-se apenas as formas, mas ainda assim, a essência e a herança do passado colonizador ressoam pelos ares dos territórios e vivências contemporâneas.

Faz-se necessário, em primeiro passo, rememorar alguns pontos importantes de origem do *rap*, que desde seu cerne e etimologia é cercado por resistência, lutas e ideologias contra-hegemônicas. Dalasam narra, traça novas rotas e conexões em forma de sobrevivência. Busca (re)conectar e (re)animar diversas vozes silenciadas, de forma simbólica ou de forma material. O corpo negro enquanto matéria, matéria barata, se torna presa fácil para os predadores, o que nos leva a rememorar nossos ancestrais, que tanto lutaram e hoje nos guiam para combater narrativas únicas, que são altamente perigosas e danosas. Nesse sentido, o artista constrói um projeto estruturado que possui como alvo principal corpos negros, corpos considerados abjetos e sem valor.

Combater histórias únicas é romper as estruturas sociais alicerçadas pelo passado colonial da América Latina, é romper com a política da morte, do medo, uma busca por identificação, retomada da humanidade, afirmação de existência. A escritora e contadora de histórias Chimamanda Ngozi Adichie, em sua fala no TED Talks, em 2009, posteriormente transformada em livro intitulado *O perigo de uma história única* (2009), afirma: “(...) a consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das

pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos”.

Considerando o que nos aponta a escritora e ensaísta canadense Nancy Huston em seu livro *A espécie fabuladora – Um breve estudo sobre a humanidade*, (2008), o que a espécie humana possui como arma mais poderosa é a capacidade de narrar. Contar histórias que constituem e constituíram os seres humanos enquanto coletivos. Uma capacidade muito frutífera, mas muito danosa, posto que ocorre a seleção meticulosa do que dever ser contado e o que deve ser omitido, contribuindo, significativamente, para a segregação dos povos e controle hegemônico das nações, como ocorreu, em um passado não tão distante, com os povos africanos.

O que nos ensinam sobre a nação, a descendência, etc. não é real, mas ficção. Os fatos foram cuidadosamente selecionados e dispostos para resultar em uma narrativa coerente e edificante. (...) Toda narrativa histórica é fictícia na medida em que conta apenas uma parte da história. (...) Você é dos nossos. Os outros são inimigos. Esse é o Arque-texto da espécie humana, arcaico, arquipoderoso. Estrutura de base de todas as narrativas primitivas, desde A guerra do fogo até A guerra nas estrelas.” (HUSTON, 2008, p. 68)

Considerando a arte um ambiente fecundo para reafirmação de existências e resistência, somos convidados a refletir acerca do seu papel, muito além da contemplação, além dos conceitos de belo. Faz-se necessário observar os discursos que circundam as diversas manifestações artísticas (a arte apresenta como manifestações artísticas música, escultura, mímica/teatro, Literatura, cinema e música). A partir do caráter transdisciplinar buscaremos investigar os processos para (re)construir pontes antes rompidas, assim como fortalecer e estabelecer um paralelo entre a reconexão com o território e a reconexão enquanto sujeito pertencente à cultura de determinado território. Para tanto, tomamos como objeto de análise o álbum *Dolores Dala Guardiã do Alívio* (2021) do *rapper* Rico Dalasam, que recupera a memória dos negros latino-americanos.

Rap - Literatura oral urbana: resistir para existir

Faz-se necessário considerar o *rap* enquanto literatura oral urbana na contemporaneidade, partindo do pressuposto das relações artísticas que são estabelecidas, bem como o caráter denunciatório às demandas e necessidades da sociedade, sendo o Mestre de Cerimônia (MC) professor social e influenciador dos jovens que dividem os mesmos espaços e ambientes da comunidade. Assim também, é necessário que se reconheça o *rap* como literatura oral urbana para que se reconheça o caráter literário de uma estrutura que apresenta manifestações artísticas da base para o topo, da margem para o centro. Que seja reconhecido e considerado a partir de seu hibridismo (poesia, crônica, testemunho, etc.) no âmbito literário e da crítica literária, ampliando os olhares sobre o gênero e as demandas que apresenta também na Literatura.

O texto literário, em consonância ao tratamento político oferecido ao *rap*, se torna para estes autores formados pela cultura *hip-hop* um instrumento pedagógico de formação de uma consciência própria do leitor. Seja por meio de uma estrutura maniqueísta rígida ou com um discurso claramente ancorado na poética formadora do *rap*, os autores mar-

ginais utilizam a literatura como um veículo de intervenção social a partir do texto. Seja na poesia ou na prosa, o texto literário é o invólucro de um discurso político determinado em construir uma reflexão que fornecerá os elementos necessários ao leitor para a observação crítica de uma realidade específica. (PATROCÍNIO, 2010, p. 127)

Por *rap* entende-se o gênero musical pertencente ao movimento *Hip-Hop*, sendo a aglutinação de ritmo e poesia, produções e intervenções artísticas que possuem caráter político de denúncia, violência de representação e busca por representatividade. Reflete o triunfo e a construção de novos imaginários por meio da arte. As poesias que são acompanhadas por *beats* computadorizados e na contemporaneidade recebem influências de diversos gêneros musicais, atribuindo, assim, seu caráter original de narrar o cotidiano dos *MC's* para seus interlocutores que se identificam e compartilham tais discursos por meio das músicas lançadas.

No código genético, o *rap* traz um regime estético em que se entrelaçam som e palavra. Esse regime insere-se plenamente numa tradição cultural de matriz africana na qual se verifica a sobrevivência das formas orais de literatura. É nesse sentido que o *rap* se afirma como ponto de convergência entre inúmeras manifestações culturais africanas e afro-americanas nas quais esses dois elementos – som e palavra, ritmo e poesia – se articulam de forma a gerar canções, narrativas, poemas etc. É possível reivindicar, como seus antecedentes, o *blues* e o *gospel*, as canções de trabalho dos escravos, os pregões de rua dos “negros de ganho” e os vissungos. Nessas formas todas, encontram-se palavra e som a fim de comunicar mensagens de fundo social, pelos quais se delineiam os mecanismos de exclusão operantes sob as mais diversas máscaras, nos mais diversos tempos e espaços. O *rap* pressupõe a intermedialidade – cruzamento entre música, poesia e *performance* – como elemento estruturante no próprio conceito de obra de arte. (SALGADO, 2015, v. 19, p. 151)

De conceituação híbrida, há diversas interpretações quanto ao surgimento do *rap*, fazendo com que, a partir das definições encontradas, a escolha de se apoiar em uma delas é ideológica. Desde o seu cerne, o gênero é marcado pelo seu valor político, social, artístico e ideológico. Nesse sentido, trabalhamos a partir do conceito de ritmo e poesia por meio da literatura oral urbana, representando a diáspora da juventude negra na contemporaneidade, um movimento de resistência que se adapta aos discursos e às necessidades dos territórios, tendo caráter de denúncia e promoção do protagonismo de jovens negros periféricos, assim como uma forma de ascensão econômica.

A música negra se configura, tanto historicamente como nos dias atuais, como um dos principais expoentes da cultura negra e sua tradição de oralidade. Desde a musicalidade presente nos terreiros de umbanda e candomblé até os formatos do samba, blues, jazz e rap, a música negra se manifesta não apenas como arte e entretenimento, mas como uma construção discursiva de resistência, comunicação de saberes e contato com a ancestralidade na tradição da matriz cultural africana.” (FURTADO, 2018, p.154)

O *rap*, enquanto manifestação cultural de resistência artística e identitária das comunidades negras diaspóricas, que pelo avanço das tecnologias e do cenário fonográfico, principalmente, pela internet na contemporaneidade, pode apresentar suas narrativas de resistência e os relatos da periferia por meio do gênero musical em questão. O

gênero colabora para que os jovens de diferentes localidades possam compartilhar suas experiências, vivências e busca por justiça e identidade, rompendo barreiras geográficas e simbólicas deixadas como herança colonizadora, além da representação artística.

Capaz de desdobrar-se num projeto de resistência cultural mais amplo da matriz africana nas Américas e, ao mesmo tempo, fixar-se em problemas locais, o *rap* reafirma, em múltiplos planos, sua identidade híbrida. Ritmo e palavra, música e literatura oral, crônica e poema, autoficção e documentário, o *rap* se constitui, por conta desse hibridismo estruturante, em uma linguagem privilegiada para se tentar acesso pela via estética a um complexo cultural híbrido como as próprias cultura e sociedade brasileiras. (SALGADO, 2015, p. 161)

Em narrativas em primeira pessoa é possível identificar a voz do interprete que carrega consigo vivências próprias e da comunidade que está inserido. Vivências em comum, uma polifonia de resistência e afirmação, um movimento que é realizado de forma contrária à organização social brasileira, ou seja, ocorre da base para o topo. Como exemplo dessa dinâmica citamos a música “Mandume” (2016), do *rapper* Emicida, em parceria com Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike e Raphão Alaafin. Ricardo Teperman no livro *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil* (2015, p. 44) comenta: “como toda produção cultural, carrega ambiguidades e amplifica vozes dissonantes, movendo-se no mundo enquanto o mundo se move”.

Isso se dá pelo fato de que o *rap* não enuncia uma única voz: ele próprio funciona como um lugar de encontro entre as vozes mais diversas no plano da subjetividade, que, contudo, trazem à boca de cena sua condição social determinada pela classe de origem, gerando, com isso, o efeito de “comunidade”, no sentido que confere ao termo Agamben (1993). Aqui fica claro como esse efeito de comunidade – da voz coletiva – é obtido não exatamente pela homogeneização das diferenças em prol de um diapasão comunal (periferia como conceito norteador), e, sim, muito mais, pela atenção à escuta das vozes outras e múltiplas que compõem a partilha do sensível. (SALGADO apud Rancière 2015, p 156)

“Mandume” tornou-se um dos maiores manifestos dos jovens negros no *rap* brasileiro contemporâneo. Trazendo consigo novos nomes do *rap* no Brasil, Emicida abre espaço e contribuiu para que jovens negros conheçam a história de seus ancestrais através da música que celebra o Rei Mandume. Além do ativismo (arte em forma de protesto), e ideia é que os jovens possam encontrar no *rap* uma forma de resistência e sobrevivência financeira, profissionalizando os seus talentos. Toda essa movimentação revela sujeitos antes marginalizados dentro do próprio movimento *Hip-hop* e no *rap*, como mulheres e a comunidade LGBTQIA+, reforçando o movimento de interseccionalidade, acrescentando pautas identitárias antes não mencionadas e marginalizadas e combatendo políticas do epistemicídio por meio da poesia do empoderamento.

Mas mano, sem identidade somos objeto da história
Que endeusa o “herói” e forja, esconde os restos na história
(...)

Domado eu não vivo, eu não quero seu crime, ver minha mãe jogar rosas

Sou cravo vivi dentre os espinhos treinados com as pragas da horta
Pior que eu já morri tantas antes de você me encher de bala
Não marca nossa alma sorri, brigar é resistir nesse campo de farda
(...)
Tentar nos derrubar é secular
Hoje chegam pelas avenidas, mas já vieram pelo mar
Oya, todos temos a bússula de um bom lugar
Uns apontam pra Lisboa, eu busco Omonguá (MANDUME, Emicida, 2016)

Partindo do pressuposto da identidade sendo um processo de construção, narração de si que atinge outros sujeitos, a identidade apresenta-se: “inseparável de uma narrativa e o rap – como narrativa da vida dos jovens negros, excluídos, das periferias dos grandes centros urbanos – aparece como uma forma de construção da identidade desses jovens” (FURTADO, 2018, p. 154).

Desse modo, apesar das constantes investidas hegemônicas para negar e mediar as diversas formas de cultura popular, a produção e consumo do rap apresentam uma dinamicidade rica em manifestações de resistência e combate a esse contexto da violência de representação e da integração homogeneizante da identidade nacional sob uma pretensa democracia racial. Suposta democracia que não apenas exclui social e economicamente a população negra, como também legitima essa exclusão discursivamente – por meio do apagamento simbólico da história africana e das contribuições culturais dessa matriz na composição da cultura brasileira, em conjunto com a sub-representação numérica, formas de representação caricaturais e desumanizadoras da população negra e sua associação com papéis de subalternidade nos meios de comunicação e no ambiente escolar.” (FURTADO, 2018, p. 157)

No processo de inserção de novas vozes no rap, reforça-se cada vez mais a pluralidade do gênero e o caráter heterogêneo das identidades, que não podem se definir, mas se encontram e lutam pelo mesmo objetivo: (re)sistir, tarefa realizada dia após dia por Rico Dalasam por meio de sua arte, que aqui encontram-se enfocadas. Assim como ilustra Ricardo Teperman (2015): “(...) mais e mais ‘minorias’ como mulheres, indígenas e homossexuais vêm encontrando espaço de expressão como rappers, inserindo novas reivindicações na pauta e propondo novas elaborações estéticas.”

Rico Dalasam e Dolores Dala Guardiã do Alívio: um resgate da memória do negro na América Latina

Para elucidar nossas investigações, escolhemos o álbum Dolores Dala Guardiã do Alívio (2021) do *rapper* paulistano Rico Dalasam, com o qual analisamos a primeira e a quinta faixa denominadas, respectivamente, DDGA e Braille. Dalasam despontou no cenário do *rap* e da música independente no Brasil, sendo conhecido como um dos precursores do *Queer rap* nacional. Trata-se de uma nova vertente do gênero musical que traz consigo referências da cultura pop, ampliando, de forma significativa, o caráter híbrido das identidades e dos ritmos, abrindo espaço para novas vozes presentes no *rap*, assim como novos discursos, como por exemplo sexualidade. No álbum em questão, retrata a relação inter-racial entre dois homens.

Segundo o sociólogo e teórico cultural Stuart Hall, “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do ‘eu’ coerente.” (1997, p. 13). É possível observar o caráter de descentralizar as identidades (HALL, 2002), que são reconhecidas de forma plural e também entendidas como constituidoras do sujeito a partir de suas vivências e experiências, fazendo com que uma não se sobreponha a outra, uma proposta de negação às várias formas de preconceito que um corpo pode sofrer, seja de gênero, racial ou social, mais uma forma de resistência que se correlaciona ao *rap*, evitando rótulos, marcas que destroem a humanidade dos seres.

Visto que o corpo potencializa as identidades, os padrões mais rígidos estão correlacionados com a aparência e comportamento desse corpo. O sujeito, portanto, é determinado na sociedade por um processo regulado de repetição de normas que tanto se oculta como impõe suas regras, precisamente por meio de produção de efeitos (BUTLER, 2008). Essas normas determinam relações de poder, os quais operam na sociedade por meio de discursos de sujeitos e instituições midiáticas, sociais, culturais, políticas, religiosas e médicas, os quais são tidos como verdade biológica/natural (OLIVEIRA, 2017, p. 03)

Para tanto, faz-se necessário apresentar o compositor e intérprete das canções analisadas, fazendo com que a compreensão dos videoclipes e poesias analisados se amplie, uma vez que, ao considerar o encontro da letra e do intérprete, novos sentidos e compreensões podem ser construídos. Rico Dalasam é a persona pública criada por Jeferson Ricardo da Silva por meio do processo linguístico acrônimo, significando: Disponho Armas Libertárias a Sonhos Antes Mutilados; bem como faz memória a um vilarejo iraniano, evidenciando, assim, o caráter de descoberta de origens e identidades e o resgate da memória do negro desde Oriente Médio, como mostra em seu primeiro álbum *Orgunga* (2016) – o *Orgulho Negro Gay* – até a América Latina, retratando uma construção poética de resistência pela real história dos povos negros e suas identidades, contribuindo, assim, por meio da arte, para uma nova perspectiva de vivências e histórias que nos foram negadas conhecer a verdade.

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo — dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” — não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. (HALL, 1997, p. 30)

De forma intimista, diferentemente de composições anteriores, Dalasam busca resgatar e (re)construir as rotas e a história dos negros na América Latina, uma história contada pelos herdeiros da pós-colonização assolados pela marginalização. História cruel e mentirosa que nos foi contada e imposta como verdade única e absoluta, como bem nos apontou Nancy Huston (2008) acerca do arque-texto, e Chimamanda Adichie

(2009), sobre o perigo de uma história única, de ficções perpassadas por gerações e que hoje se enraizaram e compõem a imagem fictícia e vexatória dos povos negros.

Por conseguinte, vale observar também o caráter híbrido dos ritmos que se encontram e se entrecruzam nas obras de Dalasam. São potencialidades artísticas que integram elementos do R&B, *funk*, *soul music*, *pop*, vissungos, umbanda e candomblé, um retrato das diversas constituições e construções identitárias que o atravessam, o que nos levará à transculturação a partir das dores e alívios presentes no álbum que versa um romance homossexual inter-racial e os impactos e abismos presentes nas relações pós-coloniais.

DDGA e Braille: investigando elementos transculturados

A partir dos caminhos traçados anteriormente, buscaremos, aqui, analisar as faixas DDGA (2021) e Braille (2019) do álbum “Dolores Dala Guardiã do Alívio”, de 2021, e investigar os atravessamentos do processo de Transculturação. DDGA é a abreviação do título do álbum, e transformada em filme de apresentação do novo projeto, que traz elementos característicos da América Latina como elementos da fé católica que serão apresentados posteriormente. Já Braille representa os abismos marcados por relações inter-raciais, bem como evoca o toque, o contato, conhecer além do físico. Conhecer o íntimo e cicatrizes que são deixadas de lado, representa a herança das relações de dominador e dominado na contemporaneidade.

O termo transculturação tem origem pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz Fernández, conhecido como o terceiro descobridor, em 1940, através do livro *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*, com o qual busca apresentar uma nova visão da formação do povo cubano. A partir desta visão, a proposta de Ortiz se faz pertinente por buscar definir a formação do povo cubano a partir dos próprios cubanos, rompendo o *status-quo* da hegemonia dos colonizadores, descentralizando e retirando todo e qualquer estereótipo que pudesse reforçar a história mentirosa da formação de Cuba.

No processo de colonização das Américas é possível observar a ideia do novo velho mundo estabelecida pelos colonizadores europeus pelo território americano, a manutenção da colonização com aspectos de melhorias, o que nos encaminha para a teoria da falta. No processo da falaciosa descoberta das Américas os povos colonizados constataram a falta de elementos culturais (costumes, modos, alimentos, comportamentos, etc.), característicos de seu território de origem, o que resultou na imposição de elementos europeus nos novos territórios. Contudo, é justamente no combate às imposições que a Transculturação se apresenta, no intuito de (re)construir a identidade das Américas, a começar pela América Latina.

Observando o processo de mestiçagem em Cuba, o antropólogo Fernando Ortiz, fundador dos estudos afro-cubanos, a partir da publicação do ensaio, em 1940, aponta que o termo não se faz suficiente para definir a formação do povo cubano, uma vez que apresenta um recorte estritamente racial, mas a formação cubana é, além de tudo, tam-

bém cultural e identitário, sendo necessária a criação do termo transculturação, que posteriormente se estenderá para toda América, e também será discutido na Literatura.

Para o autor, a necessidade do neologismo proposto é vital, pois não há nenhum outro fenômeno de maior transcendência na formação histórico-social do povo cubano que a mestiçagem, e esta não pode ser entendida sem um conceito teórico que lhe dê sustentação, pois a noção de transculturação ultrapassa a visão limitada de mestiçagem racial, para significar o movimento que subjaz ao encontro de culturas. (REIS, 2005, p. 468)

Também é possível notar que no processo de formação cubana (povos nativos, colonizadores e negros), os que mais sofreram as consequências da forçada nova formação de Cuba foram os negros. De forma abrupta e violenta homens e mulheres foram retirados de sua terra mãe África, foram escravizados e dizimados cultural e fisicamente, processo cruel que se estendeu por toda América. Nota-se então que o álbum de análise citado nesse artigo, busca resgatar a memória do negro na América Latina, uma visão dos negros latino-americanos sobre os negros latino-americanos.

Cabe aqui salientar a importância do *rap* para a retomada e a (re)construção da imagem e da identidade da África, agora em diáspora, enfatizando a importância fulcral dos jovens negros para o exercício de retomada, que no Brasil tem grande força cultural e ancestral, conforme é apontado por um dos versos da música “Principia” (2019), do *rapper* Emicida: “Tudo que bate é tambor/ Todo tambor vem de lá/ Se o coração é o senhor, tudo é África/ Pois em prática, essa tática, matemática falou/ Enquanto a terra não for livre, eu também não sou”. Importa revelar a conexão com terra e as formas de liberdade, conexão com a África território rememorando origens, recriando a magnificência africana, e também conexão com a África cultura, o cerne da constituição das identidades dos indivíduos. Nesse sentido, ratifica-se a imagem da África-mãe, que abraça e educa seus filhos para resistirem e valorizarem suas raízes, que já não se encontram mais em seio materno, estão em Diáspora, como nos aponta Stuart Hall no livro *Da diáspora – identidades e mediações culturais*, de 1997.

Com linguagem poética e rica em metáforas, Fernando Ortiz, ao longo do famoso ensaio, apresenta possibilidades de leituras para diversas direções, tendo como exemplo uma concepção antropológica social, histórico-cultural, literária e contemporânea. Aponta para uma concepção de identidade cultural que não é unificada, não é imutável e se apresenta enquanto processo, construção. Nessa mesma linha está Stuart Hall (1997, p. 44), para quem: “Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”.

De acordo com Livia de Freitas Reis no artigo “Transculturação e Transculturação Narrativa” (2005) “além destas possibilidades de leitura, deve-se, ainda, ressaltar a extrema contemporaneidade da reflexão elaborada por Ortiz, em um trabalho produzido em 1940”.

O contemporâneo indica o tempo/espaço onde o sujeito pode assumir identidades que não são unificadas e podem ser contraditórias (HALL, 2002). As identidades sociais,

culturais, étnicas, regionais, sexuais, entre outras, apresentam-se deslocadas e fragmentadas. Nessa dinâmica, as possibilidades do ser/estar foram ampliadas: não há mais uma identidade para sustentar o sujeito, pois o mesmo se reconhece em fragmentos identitários, e não em representação única. (OLIVEIRA, 2017, p. 02)

Por transculturação entende-se os seguintes processos: aculturação, desculturação parcial e neoculturação. Aculturação é o processo de apagamento cultural, de retirada de elementos culturais que possam contribuir para o reconhecimento enquanto ser humano, é uma operação de subtração da humanidade. Por desculturação parcial compreende-se como o processo de absorção de elementos culturais dos dominadores, uma tentativa dos dominadores de preencher os espaços que agora estão vazios, o que nos leva a neoculturação. Por neoculturação compreende-se por uma nova expressão cultural, expressão essa que surge a partir dos dois processos anteriores, completando as etapas que definem a transculturação, processo ocorrido na América Latina e também na América Central pelo passado colonizador semelhante, como Stuart Hall (1997) demonstra acerca do processo transcultural caribenho, reforçando o caráter contemporâneo da proposta de Fernando Ortiz (1940).

Através da transculturação ‘grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante’. É um processo da ‘zona de contato’, um termo que invoca a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam’. (HALL, 1997, p. 31)

Por conseguinte, após a proposta de Transculturação de Fernando Ortiz (1940), houve o processo de transposição do conceito antropológico para a crítica literária e para a Literatura latino-americana por Ángel Antônio Rama Facal, teórico e crítico literário, responsável pela leitura e compreensão do conceito de Ortiz, adaptando-o para Transculturação Narrativa.

O processo de transposição do conceito ocorre por meio, primeiramente, de um artigo publicado por Ángel Rama em 1974, *Los procesos de Transculturación en la narrativa Latinoamericana*, e em seguida é discutido no livro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), com a qual o conceito de Transculturação Narrativa foi difundido por toda América Latina. Rama apresenta autores transculturados como Gabriel Garcia Márquez, João Guimarães Rosa dentre outros; e é responsável por difundir o conceito de Transculturação para toda América, o que nos leva a autores que contrapuseram o conceito, como Mary Louise Pratt e Walter Mignolo.

Walter Mignolo, é argentino e professor de Literatura na Universidade de Duke, nos Estados Unidos, responsável por contrapor à Transculturação Narrativa questões de cunho decoloniais na América Latina, com a qual é um dos grandes responsáveis pela criação e difusão dos estudos decoloniais, colaborando para a recuperação da identidade dos povos da América Latina, mas também da América Central, colaborando também para os estudos de Stuart Hall.

A partir dos conceitos de Transculturação, buscamos analisar os videoclipes e as duas faixas do álbum citados e evidenciar e ilustrar os conceitos teóricos a partir dos elementos dos filmes e das letras. Diante do processo de pesquisa para o trabalho, constatamos processos de Transculturação desde a construção do título do álbum, cujo o nome “Dolores Dala Guardiã do Alívio” traz consigo a memória latino-americana. “Dala” significa dor na língua espanhola, uma forma de romper os padrões norte-americanos imbrincados no *rap* no Brasil.

A primeira música a ser analisada será Braille (2019). Encontramos na letra elementos que comprovam os resultados da colonização no Brasil, a partir da relação inter-racial homossexual de dois jovens. Como interlúdio dentro da música, busca explicar a relação de subordinação involuntária presente na relação por meio de colonizador e colonizado.

Braille

(...)

Pra que tanto número, se a alma flopa?
Não tem guarda-sol, quando o corpo frita
Eu tô no Brasil e pra muitos aqui
O futuro é um caminhão-pipa

(...)

Minha mãe disse que eu me fud*
Minha amiga disse: “assim, cê palmita!”
Segunda começo num trampo novo
Tô pensando em levar marmitta

(...)

A vida tece rendas e rendas
De incompatíveis passionais
Tão fãs de Lady Gaga
Tão noras de Lady Di

(...)

Caro menino branco!
Esse nosso encontro pede a lucidez
De saber o lugar que me encontro
E você, por sua vez
Se é pra andar ao meu lado, saiba que
Alguém foi senhor
Alguém foi escravo
E, entre nós, esse espaço

Pede alguns passos. (DALASAM, Braille, 2019)

Dentro do processo de análise das letras, além de questões relacionadas ao período de escravização dos negros e como as relações se estabelecem na contemporaneidade, localizamos também termos e nomes da sociedade contemporânea, que representam mudanças de cenários, mas imposições semelhantes. Localizamos em Braille a palavra “flop”, empréstimo da língua inglesa e que no Brasil tornou-se gíria, significando falhar, impopular, sem visualidade, e é utilizado por Dalasam para demonstrar a fragilidade e a invisibilidade das relações contemporâneas, que no álbum são representadas como superficiais e dolorosas.

Em DDGA é possível constatar a construção filmica em torno de elementos transculturados. No filme há a presença de fortes elementos da religião católica, predominante na América Latina, como a imagem de Nossa Senhora Aparecida, um coração que simboliza o coração de Jesus, assim como a reverência à terra, contato para busca de energia e ligação ancestral, herança dos povos africanos. É possível observar também tons terrosos em contraste a tons pastéis, que representam, respectivamente, dor e alívio, dicotomia muito abordada no álbum.

Outro elemento observado que representa transculturação é a presença de legenda em inglês em fontes quase impossíveis de se compreender, configurando a valorização de elementos culturais, sociais e ideológicos da América Latina, subvertendo e invertendo os papéis por meio da língua, sendo o português brasileiro subalternizado ao inglês (britânico e norte-americano). Na letra, podemos observar a presença do amor romântico e também subversão da colonização, uma busca de reinvenção e recriação da imagem dos povos negros a partir de uma nova visão cultural e identitária, conexão entre origens que foram negadas a partir da resistência poética e social, caráter muito presente e importante no *rap*.

Dolores Dala Guardiã do Alívio – DDGA:

Só pra saber onde me encontrar no melhor momento

Não falaria de alívio se não tivesse doído tanto

Tanto que eu não pude ser o mesmo, ou mesmo de antes

(...)

Você sempre fala isso

Dolores Dala, o guardião do alívio

Porque a melhor versão de nós nunca foi na agonia

Na confusão dos ódios, na distração dos brancos. (DALASAM, DDGA, 2021)

Considerações finais

Torna-se importante apontar que o processo de análises do álbum em questão é de suma necessidade para nossa compreensão acerca do álbum “Orgunga” (2016), que é nosso objeto de pesquisa no mestrado. É preciso avançar e compreender as narrativas e elementos presentes em “Dolores Dala Guardiã do Alívio” (2021), para observar e detectar elementos recorrentes nas obras de Rico e encontrar aporte prático e teórico para nossos avanços. Um ponto em comum que pudemos identificar nos dois álbuns é a questão da memória e identidade, e como os exercícios presentes nos álbuns corroboram para o identificar-se dos interlocutores, além de um processo artístico, há um processo sócio-histórico que visa apresentar uma nova perspectiva ao passado através do presente.

Portanto, vale salientar aqui que não buscamos concluir ou afirmar de forma exata as análises apresentadas anteriormente. Buscamos considerar o valor artístico das obras, que nos leva a imaginar e fabular sobre diversos temas que tangenciam nossa existência humana, o que atravessa, de forma quase inconsciente, à Transculturação e questões acerca das diversas identidades presentes nas obras, bem como o caráter de heterogeneidade nos processos culturais. Assim, é importante observar a forma poé-

tica e inusitada que o *rapper* Rico Dalasam utiliza para o resgate da memória negra latino-americana, forma leve, porém dolorida, um caminho para um processo de uma restauração e reconexão às origens.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 61 p. v. 1.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 25-51.
- CANCLINI, Nestor García. Contradições latino-americanas: modernismo ou modernização? In: **Culturas Híbridas**. 4. ed., reimp. São Paulo: Edusp, 2015. p. 67-97.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural pós-moderna**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade**. [S. l.]: L&PM Editores, 2008. 141 p.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outros: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- MARÇAL, Márcia Romero; VIEIRA, Maria Christina Monteiro. **Reflexões sobre o conceito de transculturação: da antropologia de Fernando Ortiz à inserção na literatura latino-americana por Ángel Rama**, identificada na obra de Ricardo Guilherme Dicke. *Revista Virtual de Letras*. v. 11, nº 1, p. 478-495, jan/jul 2019.
- MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes Transcendentes – os novos gêneros na música brasileira**. São Paulo: Hoo Editora, 2018. p. 17-54.
- O PERIGO de uma história única**. TED: [s. n.], 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Acesso em: 29 mar. 2021.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. 2010. Orientador: Renato Cordeiro Gomes. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- REIS, Lívia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. **Conceitos de literatura e cultura**, v. 2, p. 465-488, 2005.
- SALGADO, Marcus Rogério. **Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana**. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, ano 2º sem. 2015, v. 19, n. 37, p. 151-163, 9 out. 2015.

Discografia

- DALASAM. **Orgunga**. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RP_SP2C_BoE&t=628s. Acesso em: 10 jun. 2021.
- DALASAM. **Dolores Dala Guardiã do Alívio**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ecHMVd0Nh6U&list=PLW02mfpCOPXN5hTi3-D4rOwhvgxhHKO8y>. Acesso em 14 jun. 2021.
- DALASAM. **Braille**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ga4LerPmyrk>. Acesso 14 jun. 2021.
- DALASAM. **DDGA**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sgbHd8FM0uw>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- EMICIDA ft. Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaaafin. **Mandume**. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc. Acesso em: 09 jun. 2021.
- EMICIDA. **Principia**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kjggvv0xM8Q>. Acesso em 10 jun. 2021.

PEQUENAS IDEIAS SOBRE A FORMAÇÃO DO GOSTO MUSICAL CONTEMPORÂNEO

Monique Ivelise Pires de Carvalho

Pensar a contemporaneidade é uma tarefa extremamente complexa, pois são relações que se modificam constantemente, inclusive neste momento que as palavras desse texto são construídas. Mesmo com essa surpreendente armadilha, é urgente a tentativa de entendimento do que nos rodeia, que é fruto dos nortes históricos, sociais e raciais. Não há como desvencilhar estes fatores da atualidade de nossas escolhas, ou pior, a consequências de não poder escolhê-las. De fato, o componente racial estrutura todas as relações no Brasil e em uma América Latina também negra, marcada por um longo processo de colonização escravocrata.

Dessa forma, um texto que se faz pelo olhar das consequências da escravidão, deve abordar as múltiplas e paradoxais direções desse lugar, pensando também a cultura, através de um ideal afro-latino-americano. Mais que isso, sempre deve ser questionada a permanência racista, que ainda formula a nossa contemporaneidade, inclusive na formação do gosto musical. Como qualquer manifestação artística dentro desse perverso sistema, a música também reproduz essa lógica, principalmente em ritmos de origem negra e periférica, com o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano.

É válido ressaltar que Brasil e Colômbia compartilham muitas semelhanças, ao mesmo tempo que são diversos e diferentes. Ambos são países marcados pelo processo de escravização africana, rebaixando a figura dessa população a uma estirpe de segunda classe em todos os aspectos, permitindo a não-efetividade do seu ser. Estes, ao passo que foram forçados a fincar seus pés na América, foram despossuídos de suas características religiosas, políticas e artísticas, dando lugar a um referencial eurocentralizado, já que seus corpos foram frutos de abusos constantes. No entanto, mesmo com uma premissa tão dolorosa, é possível analisar o lugar da resistência de suas manifestações artísticas, através da leitura das corporeidades afrodiáspóricas e de suas musicalidades, como no Funk e Reggaeton.

Estes são dois ritmos que contemplam a diversidade da diáspora negra em nossos dias, justamente por integrarem em suas composições uma perspectiva múltipla e híbrida, associando diversos índices de leitura da vida cotidiana. Mais que isso, Funk e

Reggaeton são extremamente populares e potentes na América Latina, em especial nos países escolhidos. Antes de tudo, são produções periféricas marcadas por suas características afrodiáspóricas, que permitem novos discursos de enunciação.

Contudo, mesmo com essa importante dinâmica, como ainda os lugares a eles dados são marginalizados? Por que ainda não são categorizados como manifestações artísticas efetivas, a exemplo do que feito na academia? Quais seriam esses lugares que os impedem?

Ouso iniciar parte das respostas, ao entender que por trás desses questionamentos estão as identidades de seus produtores, que fazem parte da história escondida de nosso continente às vistas de uma linda e longa “democracia racial”. São estes, em grande parte, pobres, pretos e favelados, que constroem as dinâmicas musicais apresentadas. Outra posição, se dá por serem composições que se defrontam com as colonizações ibéricas, a partir de suas lógicas judaico-cristãs moralistas. Assim, são performances que tematizam a plenitude do corpo (mesmo que sexual); transitam em diversos espaços, também que são desprezados pela força do Estado; além de escancararem a omissão do poder oficial: um perfeito e dolorido “dedo na ferida”.

A construção da formação do gosto musical baseado na lógica apresentada, é um exercício difícil e desafiador, pois deve ser feito em várias direções, que podem ser consideradas incomuns ou irreais na órbita marciana acadêmica. Ou seja, trata-se de pensar e construir um novo formato epistemológico, agora promovido por bases afrocentralizadas, como uma resposta de afirmação do lugar, como bem postulado por Molefe Keti Asante em seus estudos afrocentristas.

Outra posição essencial é o lugar da pessoa do discurso na formação desse texto. A escolha pela primeira pessoa, mais que uma opção gramatical, é reflexo do compromisso com uma proposta de uma epistemologia plural e diversa, mesmo que ainda sem nome. A proposição desse texto se refere ao meu entendimento individual em direção ao coletivo, no que se refere à raça, do singular ao plural. Assim, mais que uma marcação pronominal, se refere, sim, a uma premissa do lugar da pesquisa como algo também pessoal, em conjunção há inúmeras vozes anteriores, que se fazem presentes na conjuntura dessa proposta textual. Como bem se deve fazer, dentro da cosmovisão africana e afrodiáspórica, a bênção aos nossos ancestrais deve ser pedida, para que as vozes, corpos e conhecimentos sejam estabelecidos aqui neste momento, por meio de palavras escritas.

Portanto, de posse da bênção, o trabalho em questão será uma tentativa de reconhecer o Outro, que não é posto sempre a espelho de um Eu, que se acostumou a ser naturalizado como o ideal e perfeito, dentro de sociedades racializadas, como são os casos das brasileiras e colombianas. Trata-se, então, de um grande exercício de alteridade musical afrocentralizada, que preza novas epistemes de formação de mundo.

Para isso, será realizada inicialmente uma pequena análise com alguns apontamentos que mesclam a condição brasileira e colombiana, a partir de suas histórias e

lutas políticas. Logo após, será feita uma breve apreciação sobre as manifestações musicais de formação negra, latina e periférica, como são os casos do Funk e Reggaeton. Essa etapa é muito importante para o caminho desse texto, pois dará base para uma possível construção sobre como a formação do gosto musical é dada pelo caráter racista desses dois países.

É válido ressaltar que essa proposta de um trabalho é uma primeira experiência para entender como o racismo é um operador tão potente nas sociedades latino-americanas, que estrutura também as manifestações artísticas musicais, por seu lugar de enunciação e produção, que são negros e periféricos.

Alguns apontamentos sobre os processos de escravização e luta negra na América Latina – Brasil e Colômbia

A América Latina foi o grande palco das colonizações ibéricas a partir do século XVI. Estes processos foram responsáveis por promover um novo desenho geopolítico de todo o território, que é responsável pela forma de entender as diversas questões latino-americanas ainda hoje na atualidade.

É válido ressaltar que a pretensão desta parte do texto não é apontar todos os fatores que levaram e foram responsáveis pela colonização e pelo processo de escravização negra na América Latina, mas apontar alguns aspectos, que julgo serem importantes na construção da formação do gosto musical contemporâneo sem as amarras do racismo. Até por que não haveria espaço suficiente para construir essa análise de tal completude. Por esse motivo, serão levados em consideração apenas alguns elementos sobre a colonização ibérica, comparativamente no Brasil e na Colômbia, principalmente em relação as formas que a escravidão negra que se deram nesses países.

Para iniciar essa análise, é importante entender que Brasil e Colômbia compartilham inúmeras características semelhantes, propiciado pelo longo histórico escravocrata, conseqüentemente um imaginário extremamente racista ainda hoje. De fato, o tráfico de escravizados africanos, em mais de 300 anos, foi responsável pela migração forçada de milhões de pessoas, modificando assim a dinâmica social, política, econômica, cultural e, também, artística desses territórios. Além disso, os dois países têm as maiores populações negras fora do continente africano; justamente por esse motivo, eles reúnem um status de marginalização constante, conforme mencionado anteriormente.

Também é válido mencionar que as populações afro-brasileiras e afro-colombianas, tanto no passado e no presente, são marcadas pelos seus caracteres de resistência e reexistência, a forma do que ocorreram nos quilombos e palenques e ainda existem hoje. Estes agenciamentos de luta negra são “*experiências possíveis e disponíveis para um diálogo mútuo entre as lutas que enfrentam o colonialismo, o racismo e a negação do ser e da história.*”. (MENESES, 2017, p. 187)

A partir dessa premissa, as noções de ancestralidade e coletividade são essenciais para o entendimento da lógica da cosmovisão africana em terras latino-americanas,

pois as pessoas que foram escravizadas tiveram que reconstruir laços com seus territórios de origem.

Assim, o lugar da ancestralidade é um símbolo do conhecimento que é feito a partir dos mais velhos. Muitas das vezes esse conhecimento é oral e transmitido de boca a ouvido, de geração a geração. Daí a importância, da construção de uma memória viva e oral da diáspora, principalmente se for pensado o período da escravidão e seus inúmeros “empecilhos” a população negra. Cabe, então, ao mais velho ser o elo entre o passado e presente, recuperando e relembrando as histórias de glória através da palavra falada, que não compete ao regime escravocrata.

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (BÂ, 1980, p. 169)

A partir das palavras Amadou Hampaté Bâ é possível compreender que o conhecimento ancestral, por meio da oralidade, se torna uma força potente para as vivências negras, desde o período da escravidão até a contemporaneidade; bem como, pensando a estrutura do Brasil e da Colômbia.

Complemento à ideia de ancestralidade, o ideal de coletividade é importante para as organizações dos países analisados. Devido histórico de exclusão e marginalização, as populações afrodiaspóricas tiveram que se unir como um mecanismo de defesa e força, ao mesmo tempo que compartilhavam um imaginário coletivo cultural, político, artístico e social pleno. Dessa maneira, a memória e a tradição são coletivas, e também vivas, a fim de ressignificar essas identidades na contemporaneidade.

(...) há confluência de práxis coletivas, de modo que a estratégia discursiva se configura como uma inserção subjetiva com que o escritor-criador procura reciclar formas estabelecidas, cujo imaginário materializa aspirações que, dialeticamente, não são apenas suas, mas de toda uma coletividade, de modo que a consagração do objeto de arte só se efetiva a partir da articulação entre a produção artística e um engajamento social, através do diálogo da instância discursiva em vários níveis com o conjunto da vida cultural, evocando temas relativos às carências do povo. (MAGNANI, 2001, p.31)

Essa coletividade, de fato, se reflete como uma forma de engajamento social e política, desde o período do colonialismo na América e avança dentro das pautas dos Movimentos Negros, hoje no século XXI. Isso pensando a lógica da inserção do corpo negro dentro das sociedades atuais, como uma estratégia de sobrevivência e subversão, tornando-se uma grande força discursiva. Assim, não há como desvencilhar os ideais de ancestralidade e coletividade, como dois lugares de enunciação sobre as experiências afrodiaspóricas nas Américas.

A partir do que foi mencionado anteriormente, é válido nesse momento refletir as peculiaridades históricas da formação de Brasil e Colômbia; entendendo como as dinâmicas raciais desses dois países são possíveis de comparação, inclusive ao relacionar as manifestações musicais extremamente contemporâneas, como são os casos do Funk e Reggaeton.

O Brasil é um país com grandes feridas abertas, provocadas pelo cruel processo de escravização negra. Também é válido repetir que o país foi o último a abolir esse sistema de trabalho exploratório, apenas em 1888, graças a inúmeras pressões nacionais e internacionais. Somos uma terra que vive sob égide de uma democracia racial, que apazigua todas as violências sofridas desde às épocas de senzala.

Com efeito, essa destruição coletiva tem conseguido se ocultar da observação mundial pelo disfarce de uma ideologia de utopia racial denominada “democracia racial”, cuja técnica e estratégia têm conseguido, em parte, confundir o povo afro-brasileiro, dopando-o, entorpecendo-o interiormente; tal ideologia resulta para o negro num estado de frustração, pois que lhe barra qualquer possibilidade de autoafirmação com integridade, identidade e orgulho. (NASCIMENTO, 2019, p. 35)

A utopia instalada pelo imaginário de uma democracia racial, encontra-se presente e bem vivo até hoje, tornando-se como prática oficial de Estado, em diferentes épocas da história brasileira mais recente. Esse status de um suposto convívio social sem truculências, reflete na forma que a população negra é vista e tratada na sociedade, impedindo a sua autoafirmação, conforme aponta Abdias Nascimento, ao pensar na “*integridade, identidade e orgulho*” do povo negro.

Mais que isso, ideia se propaga na construção de políticas públicas, ou a falta delas. Como pode visto na história do direito nacional, a exemplo tem-se a lei nº de 1837, que impedia escravos e negros africanos de frequentarem a escola, já chamando a atenção para o caráter discriminatório da nação. Outro exemplo se dá logo após da assinatura da abolição, que foi a criação da apelidada “lei da vadiagem”, que punia supostamente as pessoas (logo negras) que perambularam pelas ruas, sem comprovação de residência e trabalho, e praticavam o jogo da capoeira; é importante mencionar que essa lei ainda existe no arcabouço nacional.

Também é importante mencionar as políticas oficiais de branqueamento (inspirada nas teorias do determinismo biológico), que igualmente se deram após 88, através do incentivo da imigração de europeus para o território brasileiro; o favorecimento de relações inter-raciais; implantação de leis de esterilização eugênica, por exemplo.

O branqueamento como ideologia das elites do poder vai se refletir no comportamento de grande parte do segmento dominado que começa a fugir das suas matrizes étnicas para mascarar-se com os valores criados a fim de discriminá-lo. Com isso, o negro (o mulato, portanto, também) não se articulou em nível de uma consciência de identidade étnica capaz de criar uma contra ideologia neutralizadora da manipulada pelo dominador. Pelo contrário. Há um processo de acomodação a esses valores, fato que irá determinar o esvaziamento desses negros no nível da sua consciência étnica, colocando-os,

assim, como simples objetos do processo histórico, social e cultural. (MOURA, 2019, p. 99)

Dessa maneira, a política de branqueamento se tornou uma ideologia de Estado, capaz de determinar a forma que o corpo negro será lido na contemporaneidade, que ainda guarda resquícios coloniais nesses mesmos corpos, como na figura da mulher negra e sua solidão, algo que vem sendo estudado atualmente.

Afinal, o que está claro por trás dessas medidas, é que mesmo com a liberdade oficial declarada em 1888, a população negra sempre se encontrou e se encontra em posição marginalizada e subalternizada, em diferentes instâncias sociais. Mais que isso, o racismo, enquanto uma tecnologia do poder, permanece estruturalmente na dinâmica da sociedade brasileira.

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. Nesse caso, além de medidas que coíbam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas. (ALMEIDA, 2019, p. 50)

Então, a história do país foi formulada tendo como base a exploração do corpo daqueles que foram escravizados. Essa estrutura não se restringiu ao período colonial, mas se mantém nos moldes atuais dos últimos governos nacionais e no imaginário de parte expressiva do povo brasileiro. Somos um país de racismos, porém não encontramos os racistas; essa é a impressão que muitos têm. Há, de fato, uma vergonha coletiva em assumir a condição racista do país.

Posição semelhante é dada na condição colombiana; como um país também marcado pela escravização negra. A história colonial do país também foi circunstanciada pela exploração de pessoas que foram sequestradas na costa africana e foram trazidas para as Américas de forma escravizada. Diferente do Brasil, a escravização negra em território colombiano se estendeu até 1851.

De herança espanhola, a Colômbia resguarda princípios de uma colonização ibérica, que também tratou e trata a população negra de maneira marginalizada e excluída das decisões de poder, ainda nos dias de hoje.

Nesse contexto de luta, os palenques colombianos também foram forças estratégicas em favor da dinâmica negra no país, ao estabelecer, igualmente, formas de resistências e reexistências desses corpos afrodiáspóricos. Como os quilombos brasileiros, essas estruturas foram contra narrativas em relação à perspectiva eurocêntrica, como símbolo de algo maior, representação a força desses grupos.

O palenque é um elemento subversivo, a favor da conjuração da população negra, que se deu, principalmente, na costa atlântica, a exemplo de Cartagena, que foi o prin-

cipal porto que recebeu a massa de mão-de-obra escravizada no território colombiano. Essas estruturas geopolíticas foram fundamentais para entender e analisar como se deram os processos de combate à escravidão negro no país.

Duas das formas mais registradas de resistência ativa que exerceram os africanos e seus descendentes ao sistema escravista no continente americano e mais concretamente na Colômbia foram o cimarronaje e conformação de palenques. (ESCALANTE, 2002)

Dessa forma, a palavra palenque toma uma conotação de luta, ao se referir “*a vala de madeira estacada feita para a defesa de um posto*” (MIRANDA, LOZANO, 2017, p. 8). Ao ganhar essa significação, os palenques se tornam instrumentos de resistência ativa em direção ao histórico de exclusão da população afro-colombiana, conforme já mencionado.

Como exemplos mais destacados têm-se os palenques de San Andrés e de San Basilio de Palenque, que imprimiram em seus territórios diferentes temporalidades afrodiaspóricas em favor de uma constituição de luta coletiva, contra ao poderio ibérico colonizador. Consequentemente, um possível conceito de “cimarronaje” remete a conjunção de luta coletiva, ao resguardas as estruturas de resistência desses lugares. Portanto, entende-se:

(...) cimarrón o sujeito que fugia do sistema escravista e participava da conformação e resguardo dos palenques. Nas palavras da historiadora colombiana Cristiana Navarrete, o cimarronaje “era la expresión extrema de búsqueda y recuperación de la libertad.” (MIRANDA, LOZANO, 2017, p. 8)

Assim, essa experiência de luta deu base para a formação dos Movimentos Negros negro no país, estabelecendo um contraposto a ideia de colombianidade, que está em igualdade com o mito de democracia racial brasileiro. O conceito de colombianidade traz consigo “(...) *investimentos específicos em políticas raciais racistas de caráter eugênico visando uma sistemática seletividade racial*” (SANTOS, 2014, p. 37 e 38). Acredita-se que a Colômbia é uma nação mestiça, também a partir de uma relação harmoniosa entre as raças. Intelectuais e políticos incentivaram essa ideologia para promover políticas de embranquecimento e, assim, diminuir e eliminar a herança africana da população.

Dessa forma, os Movimentos Afro-colombianos se formaram, principalmente, a partir da década de 1930, por influência de outros movimentos da diáspora ao redor do mundo, a fim de construir um pensamento que melhor adequasse às dinâmicas específicas da história do povo negro no território latino.

Ao longo do tempo, os processos de resistência afro-colombiana foram se intensificando, destacando e empreendendo transformações legais na ordem do direito do país, como através da reforma constitucional de 1991, que reconheceu a diversidade étnica e cultural, ou pela promulgação da Lei das Comunidades Negras, que deu posse a terras para algumas comunidades negras na costa do Atlântico, por exemplo. (GUERRA, 2018)

É válido mencionar que esses processos estão em contínuo e complexo desenvolvimento, seja no Brasil ou na Colômbia. Esses dois países, justamente por suas condições históricas, econômicas e políticas, resguardam uma série de características que os aproximam. Hoje esses movimentos compreendem várias linhas de batalha, principalmente pelos jovens, como pelo uso das redes sociais (Youtube, Instagram, Twitter, Facebook, entre outros). Não há como desvencilhar o lugar da tecnologia na luta contemporânea, ainda mais se pensarmos através de manifestações musicais, como são os casos do Funk e do Reggaeton.

Para o próximo passo, é importante desenvolver um pequeno apanhado sobre o Funk e o Reggaeton, enquanto manifestações musicais de formação afrodiáspórica nas Américas, que empreendem dinâmicas potentes em todo o território.

Manifestações musicais afrolatinas – Funk e Reggaeton

Conforme mencionado anteriormente, essa parte do texto pretende analisar duas manifestações musicais de origem e produção afrodiáspórica e periférica importantes e potentes para o continente americano: o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano. Mais que isso, ao entender as dinâmicas que se fazem presentes nos ritmos em questão, torna-se um exercício para ler as complexidades das sociedades contemporâneas, que também se apresentam estruturalmente racializadas

É válido ressaltar que os dois ritmos estão e sempre estiveram em uma linha tênue com a crítica e com as sociedades desses países, pois atraem um enorme público (especialmente juvenil), ao mesmo tempo são considerados polêmicos, por terem estruturas distintas da dita alta cultura e *colonizadora, dotada de “paixões temperadas, maneiras agradáveis”* (EAGLETON, 2005: p. 32). Essa polêmica se dá, muitas vezes, porque os dois compartilham um lugar de enunciação centralizados na negritude e nas experiências afrodiáspóricas, dentro de sociedades que mantêm uma estrutura racista em suas formações. Além disso, o Funk e o Reggaeton desestabilizam a dinâmica da indústria fonográfica no século XXI, ao criarem fissuras em seus espaços de circulação e difusão, dado atualmente pela importância das tecnologias digitais e pelas redes sociais.

Outro fator importante para essa análise se refere como essas manifestações musicais estabelecem ao mesmo tempo uma relação local ao entendê-las a partir de uma relação diária “*onde pulsa a vida, os costumes se fortalecem, o social se robustece e as tensões domésticas são dizimadas, entendidas e absorvidas.*” (ROCHA, 2014: p. 155); e também uma relação global, ao ser ligada à ideia de homogeneização e padronização, característica apontada por Muniz Sodré:

Global mesmo é a medida da velocidade de deslocamentos de capitais e informações, tornados possíveis pelas tele tecnologias-globalização é, portanto, outro nome para “teledistribuição” mundial de um determinado padrão de pessoas, coisas e principalmente informações. (SODRÉ, 2012: p.23)

Com isso, poderíamos dizer que essas relações se tornam dependentes, especialmente se considerarmos os dois casos em questão. Daí concluirmos que a partir dessa

relação “local-global” resulta o glocal “*como uma espécie de interação de intercomunicação entre o próximo e o distante pelas relações de fluxos comunicacionais, através das redes, onde o global e o local se juntam e se separam propiciando novos significados para as identidades locais*” (ROCHA, 2014: p. 157). Essa perspectiva se dá pelo universal e pelo particular ao mesmo tempo, e também pela igualdade e pela diferença, ou seja, se constitui por elementos de diferentes órbitas:

Glocal é um neologismo usado para indicar a superposição de um conceito global a uma realidade local, a partir de um meio de comunicação, prioritariamente (mas não exclusivamente) operando em tempo real. No ambiente glocalizado, o sujeito se vê em um contexto simultaneamente local (o espaço físico do acesso, mas também, o seu meio cultural) e global (o espaço midiático da tele e da rede, convertido em experiência subordinativa da realidade). Sem o fenômeno da glocalização, suporte comunicacional das trocas em escala global, a derrubada das fronteiras para a circulação de produtos, serviços, formas políticas e ideias estaria prejudicada ou impossibilitada. (COZELOTO, 2007: p. 49)

A partir desse pressuposto, os dois ritmos escolhidos são glociais, ao permitirem em uma “realidade local” uma superposição globalizante, a partir de uma dinâmica afor-diaspórica. Todos eles trazem como elemento global a batida pop, porém de maneira diferenciada, isso adequado a cada realidade enunciativa. Sem esquecer de uma tradição africana baseada na oralidade, mantendo viva a memória das raízes negras nessas manifestações contemporâneas. É, justamente, através da oralidade de base africana, que é cumprida a ligação do homem e a palavra, resgatando suas heranças, desde os griots, sem esquecer uma perspectiva latino-americana.

Cabe nesse momento, construir uma leitura analítica especificando cada ritmo, suas origens, desenvolvimento, características e transformações, ao longo do tempo. É importante traçar rotas de leituras comparativas entre ritmos como dinâmicas tão semelhantes, como são os casos do Funk e Reggaeton.

O Funk brasileiro, um dos gêneros musicais mais populares no Brasil contemporâneo, tem um caráter estratégico e criativo graças as transformações ocorridas ao longo do tempo, desde sua “chegada” no país. Um ritmo inicialmente estadunidense, o Batidão de hoje traz elementos da música eletrônica, do pop, percussão de origem africana, soul, rhythm’n blues, do jazz, bem como da cultura hip hop. Dessa forma, o Funk enfatiza a junção de elementos de ordens musicais distintas e assim constrói uma nova referência artística dentro da “Cultura Nacional”, ao se relacionar com questões importantes como a “*musicalidade, oralidade e a performance*” (LOPES, 2010: p.20).

Graças a essa perspectiva, o ritmo em questão pode ser remetido à temática glocal, ao criar uma interação musical que permite a leitura de dois ou mais lugares enunciativos diferentes, propiciando a construção de novas identidades, territorialidades e comunidades. Principalmente, ao estabelecer uma lógica múltipla dentro do território brasileiro, no que se diz a problemática artística.

Contudo, o histórico do ritmo no país não foi nada fácil, pois a ideia de marginalização sempre esteve presente no imaginário das composições e performances funkéricas. Assim, o Funk é considerado, por alguns, a nova música das periferias, lugar que era dado ao samba anos atrás, ao ser um meio discursivo para transmitir o dia a dia de uma parcela da sociedade que está longe de uma cultura de prestígio ou de elite.

É válido ressaltar que o ritmo que originalmente veio de terras estadunidenses, porém com a denominação “Funky”, uma gíria que está ligada ao odor do corpo durante as relações sexuais, além de fazer uma referência crítica à força policial contra a população negra em uma época de segregação racial. Mais que isso, o Funky, como um dos estilos da chamada Black Music, ficou conhecido pela voz de James Brown, que foi o grande difusor desta musicalidade para o mundo, ao inventar uma “*mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3*” (MEDEIROS, 2016, p. 14), que foi considerado uma ousadia para a época. Em outras palavras, essa transformação seria como se fosse dado uma “*apimentada à base musical, como acrescentar riffs (frases musicais repetidas) ao som de uma pancada mais rápida.*” (MEDEIROS, 2006, p. 14).

A partir dessa importante demanda, a batida do funky adquire agressividade, rítmica e social, tornando-se um discurso poético/musical através da performance do corpo ferido, aquele que é excluído, e ao mesmo tempo, produz sentido. É dessa dinâmica, que o Funky ganharia renome em todo o planeta e passaria por algumas transformações ao longo do tempo, inclusive no Brasil.

Em território brasileiro, o Funky se instalou e se transformaria em Funk, desde o final da década de 1960. Nomes como Gerson King Comba, Banda Black Rio, Toni Tornardo, Tim Maia e Carlos Dafé são essenciais para se pensar os primeiros passos do ritmo no país. No entanto, é através do Baile da Pesada que o ritmo ganharia os contornos que o mesmo tem hoje. A festa reunia milhares de jovens cariocas, em boa parte negros e periféricos, todos os finais de semana, ao som de músicas pertencentes ao mundo da Black Music. Foi através desse baile que o Funk passou por mudanças, tanto musicais, quanto sócio-políticas. Mudanças estas que vão desde a transferência do Baile da Pesada da área nobre da cidade do Rio de Janeiro; a criação dos primeiros melôs; a formação das primeiras equipes de som, como a Furacão 2000; a incorporação de instrumentos de percussão, além inúmeras outras transformações que se fazem até hoje.

Em uma delas é circunstancial para seu desenvolvimento ou não, que é justamente os vários processos de marginalização que o ritmo sofreu e vem sofrendo. Desde o famoso arrastão na praia do Arpoador em 1992, que foram dados como os culpados os jovens funkeiros.

As imagens divulgadas na mídia, rotuladas pelo clichê arrastão, em fins de 1992, atravessaram 1993, legado ao futuro da cidade a memória paradigmática da desordem espetacular. Chusma, horda, massa: os bestializados seminus invadem as praias nobre da zona sul. Uma cor domina a cena: a garotada era negra, em sua maioria; ou foi a impressão produzida pela edição dos telejornais. Uma foto do Jornal do Brasil diz tudo:

três rapazes se olhavam de lado. Os dois negros, um em cada lado, tinham tarjas sobre os olhos. O garotão branco reinava absoluto, imaculado. Não ocorreu ao repórter que os três fossem igualmente responsáveis pelo que quer que ali se passasse – o que valeria para o caso de culpa ou de inocência. Ao branco conferiu-se um crédito exclusivo de presunção de inocência. Ele era a única imagem liberada da maquiagem estigmatizante; nada de tarjas. (HERSCHMANN, 1997, p. 90)

O arrastão, mais que uma notícia que marcou as páginas policiais da década de 1990, tornou-se um evento essencial para entender ao longo processo de exclusão do Batidão no país, pois, conforme mencionado. A culpa foi diretamente relacionada ao mundo do Funk, mantendo um estigma sobre o pobre, preto e favelado, valor dado desde a colonização escravocrata. Depois dessa situação, o mundo do Funk e das regiões periféricas passam a serem vistos como símbolos de representações violentas e que deveriam ser punidos e abolidos da cidade oficial, estabelecendo, assim, uma cartografia do medo.

O arrastão abriu as portas para os inúmeros processos de perseguições ao ritmo na cidade do Rio Janeiro, bem como em todo a país. Projetos de leis em esfera federativa ou mesmo municipais “pipocaram” em várias casas legislativas. Todos eles propunham a intervenção do Estado nos bailes, nas periferias, nas composições, ou seja, em toda a performance funkeira. Em conjunção a isso, parte da opinião pública também compartilhou e compartilha dessa marginalização, em favor do famoso lema dos “cidadãos de bem”, a favor da moral e dos bons costumes, coisa comum que se repete atualmente.

No entanto, mesmo com esse papel de vilão, o Funk, ao longo dos anos, ganhou proporção e popularidade em todo o cenário nacional. Cada vez mais o ritmo vem se reinventando, trazendo à tona novas associações com outros ritmos, antes jamais imaginadas. Hoje é possível um Funk com o Brega, Reggaeton, Rap, Samba e MPB, por exemplo. Também não há como ler o Tamborzão sem pensar na proporção das tecnologias digitais nos últimos anos; as plataformas de streaming e as redes sociais são importantes lócus de análise do século XXI.

Além disso, nessa leitura não pode faltar como as juventudes contemporâneas, especialmente pretas e periféricas, desempenham um papel circunstancial em toda a “rede funkeira”, seja no consumo, na produção ou na performance.

Assim, ao associarmos o Funk a essa estética plural, estamos permitindo que seja criado “*novos espaços de intermediação*” (SALLES, 2009: p. 10), principalmente relacionado à temática periférica e afrocentralizada.

O funk entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras dentro de uma perspectiva burguesa, na qual a alteridade é posta em seu devido lugar, ou seja é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo desses binarismos hierárquicos. (...) O funk carioca é uma música, uma linguagem e uma cultura, pois é sobretudo uma prática social historicamente situada: uma forma de cantar, de expressar, de construir, de vivenciar e de sentir o mundo. (LOPES, 2010: p. 20/21)

Por fim, o Funk, como uma manifestação musical contemporânea afro-latino-americana, depreende uma nova força discursiva, ao tematizar questões necessárias e urgentes não somente para sociedade brasileira, mas para todas as outras. Ao falar, principalmente, sobre a sexualidade, as relações amorosas, o convívio nas periferias (inclusive a relação com o tráfico e o crime), ou mesmo a ostentação ao consumo; o Funk se torna uma grande crônica irônica e debochada do século XXI, coisa que incomoda muito.

Ao pensar em uma associação a um outro gênero musical afro-latino, como é o caso do Reggaeton, serão criadas conexões importantes sobre o lugar da negritude no continente e, conseqüentemente, as formas que o racismo age nesses territórios, como consequência direta dos processos de colonização ibérica.

Dessa maneira, cabe agora analisar como o Reggaeton colombiano se desenvolve na contemporaneidade. Lembrando que o ritmo não se faz presente apenas no país, mas em muitos países latinos de língua castelhana; então, sua base rítmica é compartilhada, tornando-se múltipla. No entanto, quando é pensado o Reggaeton na Colômbia existem peculiaridades que devem ser levadas em consideração, como a ligação com a diáspora negra e suas diversas musicalidades.

Hoje, o país se tornou o grande celeiro do ritmo no mundo, difundindo vários artistas de renome internacional como J. Balvin, Nicky Jam e Maluma, Medellín é a grande cidade que fábrica de sucessos, com várias produtoras musicais especializadas na dinâmica reggaetonera, o que faz funcionar uma enorme rede de promoção desse estilo musical.

Porém, cabe ressaltar que o Reggaeton ou Reguetón (palavra em español), não nasceu em terras colombianas, mas entre Porto Rico e o Panamá, por voltar de 1980, com a junção de elementos da cultura afro, latina e caribenha. Assim, ele é derivado do reggae e de outros ritmos como o rap, dancehall, salsa e música eletrônica.

El reggaeton se inscribe dentro de una tradición literaria de Caribe, que va desde el poeta Nicolás Guillén hasta el escritor contemporáneo Junot Díaz. Los “fuego, fuego, fuego, fuego, fuego” no son una ocurrencia casual de la incultura, se inscriben dentro de una tradición africana y caribe, marginada sí, pero, como el mismo reggaetón, tremendamente vital e influyente. (RUIZ-NAVARRO, s/d, p.1).

A partir do exposto acima, o ritmo faz parte de uma herança musical híbrida, múltipla e glocal, ao incorporar tantas ocorrências artísticas para se constituir. Desde sua formação, o caráter de marginalização sempre esteve presente e ainda mais quando o componente raça (leia-se negra) entra em cena. Fato que se comprova, pois há uma tentativa de apagamento de composições/artistas reggaetoneras(os) de formação negra do cenário fonográfico colombiano e latino-americano, questão que será melhor tratada no próximo capítulo. Esse fato é consequência direta de como racismo estrutura todas relações das sociedades desde o período da colonização, inclusive o consumo de produtos artísticos de origem afrodiaspórica, mesmo que no século XXI.

Contudo, o Reggaeton é um ritmo que faz parte de uma cultura também afrocentralizada, de resistência e de (re)existência, como o funk brasileiro. Além disso, promove novas territorialidades e uma redefinição do espaço público latino, ao trazer a cena um elemento “*sonoro que simboliza en estos jóvenes afro*” (ÑAÑEZ, 2010: p. 32). De fato, o Reggaeton, foco deste estudo, marca uma ancestralidade africana do povo colombiano em sua dinâmica, justamente por incorporar a ritmos colombianos tradicionais como bunde, bambazú e aguabajo a outros ritmos também de temática negra, como o rap e a bachata, por exemplo.

Um grupo colombiano interessante para exemplificar esse pressuposto seria o trio Chocquibtown, que faz as misturas mencionadas acima em suas composições. Criado em 2000, hoje o trio se tornou um dos mais famosos e relevantes na Colômbia e parte da América hispano falante. Eles trazem nas letras uma valorização da estética periférica e negra. Também é válido mencionar que o grupo é um dos poucos de origem negra a ganhar essa projeção; situação que não é compartilhada por outros artistas negros.

Mesmo que estas questões se apresentem, o Reggaeton é um imaginário artístico potente, que também critica a formação colonial ibérica e seus valores cristãos, neste caso espanhola, a partir do lugar do corpo (mesmo que as vezes sexualizado), do consumo e também da vida ocidental nessa nova ordem mundial, atrelado a vigência das novas tecnologias digital.

Como o Funk, o Reggaeton também reproduz lógicas que estão longe de serem aceitáveis atualmente, com o patriarcalismo, por exemplo. A pretensão desse texto é justamente que críticas sejam realizadas, mas não que manifestações como essas sempre estejam envoltas pelo pano do racismo e impedidas, assim, de serem reveladas toda sua plenitude.

O próximo capítulo terá esse papel, ao analisar como a construção do gosto musical contemporâneo é marcada pela forte herança escravocrata no Brasil e Colômbia. Em contramão a premissa apresentada, este estudo tentará construir uma perspectiva musical, desta vez, afrocentralizada, a fim de afirmar uma nova ordem musical e poética contemporânea, e ousar dizer também intempestiva, da diáspora negra. Funk e Reggaeton representam lugares com características tão semelhantes: origem, desenvolvimento, condição social e histórica, entre outras. São periferias afro americanas que carregam a potência de um estilo de vida tão marginalizado por alguns, mas celebram a “*dignidade, resistência, crítica e luta dos que se identificam como periféricos*”. (CUNHA, FLETRAN, 2013: p. 11).

Ideias para uma formação do gosto afrocentralizado

Para que seja construída uma pequena análise sobre uma possível formação do gosto musical a partir do Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano, agora afrocentralizada, deve ser pensado como essa relação é marcada pelo componente racial. Conforme foi mencionado anteriormente, o racismo é uma manifestação que estrutura todas as relações em uma sociedade.

A tese central é a de que o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Em suma, o que queremos explicitar é que o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. De tal sorte, todas as outras classificações são apenas modos parciais – e, portanto, incompletos – de conceber o racismo. (ALMEIDA, 2019, p. 20-21)

Dessa forma, o racismo é uma consequência direta do processo de colonização escravocrata, que rebaixa a população negra ao nível de segunda (ou terceira) categoria, isso inclusive se for levado em consideração suas manifestações artísticas, como é o caso da música. Ao longo do tempo, essas musicalidades afrodiáspóricas foram duramente marginalizadas e impedidas de serem executadas em sua plenitude.

Um exemplo interessante seria o caso do samba no Brasil; desde sua formação o ritmo passou por uma série de entraves quanto a sua performance e produção. Os sambistas, ao longo do século XX, foram duramente perseguidos pela força do Estado, representado pela polícia da época. Muitos nomes conhecidos, como João da Baiana, Cartola, Candeia e Bezerra da Silva, foram alvos da polícia pelo simples fato de serem sambistas, logo se leia por serem negros. Essa situação afetou drasticamente a dinâmica sambista no país, impedindo a devida produção, difusão e circulação das composições do ritmo.

Logo, se associamos que o desenvolvimento da arte negra na diáspora está intrinsecamente relacionado ao processo do racismo, estamos compreendendo que este aspecto é crucial para a leitura de uma sociedade. Ou seja, a forma que a arte negra será interpretada na sociedade é fruto da história de marginalização e exclusão de corpos negros. Desde o período da colonização, as pessoas que foram raptadas no continente africano e trazidas escravizadas para América, foram impedidas de construir um imaginário positivo de suas vivências. Em seu lugar, foram despossuídos de toda e qualquer humanidade, tornando-se animais ou mercadorias.

Agora, para analisar como a formação do gosto musical é dado contemporaneamente, essas perspectivas devem ser levadas em consideração.

Quando usamos a expressão “formação do gosto”, a primeira coisa que devemos nos ater é que o gosto é uma categoria socialmente construída e não naturalizada.

De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposição (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe. O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas. (BOURDIEU, 2007, p. 13)

Portanto, o gosto é uma classificação social, entremeada por condições econômicas, políticas, históricas, culturais e artísticas, em especial raciais. Não há como desencilhar o lugar do gosto sem relacionar todas as peculiaridades que faz uma sociedade. Consequentemente, a concepção do gosto associa diretamente o que é concebido como belo, também marcado pelas características descritas acima. Somos direcionados a gostar de algo, mesmo implicitamente, e dispensar o outro, que à primeira vista não agrada aos ouvidos. Longe de ser um julgamento meramente individual, a formação do gosto é um dado coletivo.

Então, a premissa apresentada também é dada se pensarmos na formação do gosto musical contemporâneo, pois resguarda as mesmas impressões sobre a sociedade e o que a rodeia. A música também faz parte desse complexo processo, que é socialmente construído.

Nesse sentido, o gosto dos indivíduos é formado socialmente, mas como os indivíduos possuem uma singularidade psíquica (VIANA, 2011a; VIANA, 2013), uma história de vida única, então as chamadas idiosincrasias são elementos diferenciadores na constituição do gosto. No caso do gosto musical, deixando de lado as diferenças individuais, que existem, mas que não são coisas metafísicas, são elas mesmas produtos sociais, é possível entender a sua formação num nível mais geral, no caso dos grupos sociais. Pensar no gosto musical da população é algo problemático, tendo em vista que não há homogeneidade neste gosto. Neste sentido, é interessante perceber que o gosto musical é composto por diversas camadas que expressam um grupo social ou diversos grupos/classes sociais. (VIANA, 2014, p. 1-2)

Conforme excerto acima, de fato, a formação do gosto musical é fruto relações coletivas socialmente construídas, não é algo somente individual, o que se torna algo “problemático” e complexo, de acordo com o autor. Assim, a suposta homogeneização a alguns ritmos, em distinção a outros deve ser abordado com cuidado, pois estamos defronte a uma série de perspectivas diferentes, opostas e fragmentadas.

Agora, quando pensamos em ritmos musicais de origem negra, que guardam consigo o estigma da escravidão, logo carregam o histórico de marginalização em suas composições e performances. O que está por trás dessa afirmação é que as musicalidades afrodiáspóricas foram e são tratadas de maneira desigual pelo mercado fonográfico e a sociedade em geral, justamente pelo seu caráter racial. Já foi apontado anteriormente, que essa dinâmica se apresenta comum, dado o exemplo do samba. Porém essa premissa pode ser vista em muitas outras musicalidades negras, em especial no Funk brasileiro e no Reggaeton colombiano.

Os dois ritmos são acusados de terem temáticas que ferem a ordem da “moral e os bons costumes”, ao tratarem em algumas composições sobre a relação do corpo e da sexualidade, o consumo ostentativo ou a relação com o crime, isso através de uma linguagem coloquial e livre de amarras gramaticais. Esses aspectos disfarçam ou escamoteiam o principal juízo de valor estabelecido: a cor de quem produz ou performatiza essas manifestações, dentro da lógica da musicalidade afrodiáspórica.

Funk e Reggaeton passam por processos de marginalização, sob diferentes instâncias. Essa situação se dá inclusive em esferas legais, como a criação de projetos de leis, em diversas esferas, que pretendem criminalizar toda a dinâmica musical, a exemplo do ritmo brasileiro. Além das inúmeras intervenções do Estado, como as proibições de bailes, perseguições a alguns artistas e censura a algumas letras.

O exemplo já comentado anteriormente, o Funk desde o início da década de 1990, com o famoso arrastão a praia do Arpoador, vem sofrendo com inúmeras tentativas de criminalização.

O debate que gira em torno da interdição de diversos bailes funk na segunda metade da década de 1990 perpassa primeiramente pelos arrastões de 1992, uma vez que estes foram diretamente associados à atuação de funkeiros. A interdição dos bailes funk foi apresentada como uma medida necessária para o controle da crescente violência urbana na cidade do Rio de Janeiro, tendo sido os funkeiros, a partir de então, sistematicamente culpabilizados pelas diversas consequências das falhas no sistema de segurança da cidade. No entanto, ao invés de haver uma diminuição sistemática da violência associada às galeras funk, a maior consequência da interdição de diversos bailes de comunidade foi justamente a emergência dos bailes de corredor, que alcançaram seu auge entre 1997-1999¹⁸³.

A violência praticada por grupos pertencentes à massa funqueira pode ser entendida, para além de uma visão reducionista e moralizante, como uma forma de estes sujeitos expressarem seus descontentamentos contra as exclusões às quais estão relegados. Seria importante, neste sentido, compreender a violência como parte de nossa sociedade, composta em grande medida de conflitos e competições, frutos diretos de sua composição heterogênea. (BRAGANÇA, 2017, p. 57)

Assim, ser funkeiro passa a ser sinônimo de bandidagem, algo que deveria ser expurgado da cidade oficial. O corpo funkeiro é a representação direta do homem negro, favelado e pobre, que sempre foi e é alvo da polícia brasileira. Esse corpo é o que morre a cada 23 minutos e sofre mais com a falta de políticas públicas, marcados historicamente. Essa apreciação demarca claramente a forma que o julgo de valor é construído sobre o ritmo. Fatos semelhantes ocorrem com a dinâmica reggaetoneira; um exemplo ocorreu em Porto Rico, que o governo proibiu a apresentações do ritmo, por supostamente o ritmo incentivar a prostituição e a violência.

Neste momento, mais que analisar como o histórico de marginalização reflete diretamente na formação de um gosto musical, cabe agora criar uma perspectiva diferente e democrática sobre manifestações artísticas de origem negra, agora pautada em uma postura afrocentralizada. Este exercício é uma primeira tentativa de entender como a negritude pode ser vista a partir de parâmetros positivos, o que se opõem, em grande parte, a realidade.

Para isso, serão utilizados alguns pensamentos e ideias dos estudos afrocêntricos, representado principalmente pelo filósofo Molefi Kete Asante, que preza a valorização positiva atemporal dos sujeitos afrodiáspóricos que foram escravizados e permanecem passíveis de marginalização.

Africanos haviam sido expulsos ou arrancados de nossos próprios lugares de sujeitos na história pelas políticas da Europa de escravização e colonização, e essas condições criaram os problemas políticos, conceituais, culturais e sociais encontrados em muitas sociedades africanas no Ocidente. Assim, a Afrocentricidade é uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade, frequentemente expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual europeia (Mazama, 2003). Afrocentristas rejeitaram a noção de alteridade que privilegia a cosmovisão europeia como normativa e universal (ASANTE, 2016, p. 10)

Dessa maneira, o que se espera é uma mudança epistemológica, que reflita a valorização de experiências e performances, neste caso musical, de manifestações de origem negra, como são o Funk e o Reggaeton. A corporeidade se faz presente nessa leitura, que faz parte do “reivindicar a agência na localização, no espaço, na orientação e na perspectiva” (ASANTE, 2016, p. 11).

Dessa forma, pensar em Afrocentricidade é criar um lugar consistente de afirmação das Negritudes, ao trazer para o centro as experiências e histórias dos povos marcados pelo signo da escravidão, porém rejeitando o estigma da marginalidade imposto a eles. Mais que isso, a proposta afrocêntrica se refere à mudança do “modus operandi” de leitura, um pensar em uma nova episteme, que compreende o caráter cultural a partir da “moeda da diversidade” (YÚDICE, 2009, p. 13). Portanto, a mesma é uma crítica severa à dominação e hegemonia europeia e branca. (CARVALHO, 2020, p. 17-18)

Assim, quando pensamos ritmos afro-latino-americanos que são tão múltiplos e híbridos, devemos ressaltar todas suas características, não apenas que as desqualificam. É importante é a mudança de olhar sobre a cultura, refletindo que o é julgado como algo negativo, pode ser lido de uma maneira diferente, pois são perspectivas igualmente diferentes.

Funk e Reggaeton são herdeiros diretos de uma tradição diaspórica negra e importantes representações de uma “polifonia linguística e semântica” (GILROY, 2012, p. 160). Através dessa dinâmica, é possível recuperar uma série de vestígios, que estavam guardados em uma memória coletiva, daqueles que vivem na favela e compartilharam o mesmo histórico de opressão. São vestígios que através da palavra escrita ganham força alegórica e assumem uma forma de representação do mundo e da linguagem. A falta que é simbólica nas histórias dos dois ritmos, agora por ser construído por meio da lembrança pública. Lembrança esta, que faz parte de um projeto de revisão epistemológica, constituindo “novas relações de poder” (FOUCAULT, 2018, p. 28).

Portanto, a formação do gosto musical contemporâneo pode e deve ser encarada como um caminho para a mudança epistemológica, que coloca o negro/funkeiro ou reggaetonero, neste caso, agentes “de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos.” (ASANTE, 2009, p. 93), como aqui já foi citado anteriormente. É válido mencionar que essa tarefa é complexa, que se dará continuamente, justamente por sua contemporaneidade intempestiva.

Conclusão

Funk e Reggaeton são os gêneros musicais que mais se reinventaram nos últimos anos, construindo novas territorialidades em seus países, ao centralizarem na figura, principalmente, do pobre, negro e favelado seus discursos de existência, (re)existência e resistência. São manifestações contemporâneas, que a todo tempo, performatizam essas identidades, construindo novos valores, que devem ser levados em consideração na tentativa de entender as sociedades.

Dessa forma, ao abordar esses ritmos, dentro de uma perspectiva que questiona as permanências racistas na atualidade, inclusive na arte, foi possível analisar como a construção de um olhar afrocentralizado pode ser realizado através das musicalidades afrodiaspóricas. Mais que isso, o Funk brasileiro e o Reggaeton colombiano compartilham muitas semelhanças, que se dão desde suas, histórias, temáticas, performances, incorporações a outros ritmos, especialmente a junção dos próprios. Hoje já existe um subgênero denominado “Funketon”, que se refere a associação dos dois estilos, tornando-se um produto do mercado fonográfico extremamente complexo, rico e criativo. Vários artistas, de ambos os países, vêm criando várias colaborações neste sentido e são difundidas pelas plataformas de streaming, tornando-se grandes sucessos na América Latina.

De posse dessa premissa, construí “pequenas ideias sobre a formação do gosto musical contemporâneo”, a partir de uma perspectiva afrocentralizada e antirracista, foi e é um exercício muito complexo, pela sua atualidade e por debater com a percepção estrutural do racismo. Ao entender que a formação do gosto é uma construção social coletiva, não individualizada, relacionamos que esta é uma consequência direta dos processos de colonização ibéricas nestes países, que se basearam na exploração e escravização de corpos negros.

No entanto, vale enfatizar que Funk e Reggaeton são frutos dessas corporeidades da diáspora negra, que representam uma parcela das populações latino-americanas, especialmente juvenis. Assim, ao centralizar este texto a uma dinâmica afrocentralizada, trata-se de afirmar positivamente o lugar de fala dessas vozes e performances.

Portanto, essa leitura tentou se fazer por meio do desejo de, minimamente, representar as novas percepções de mundo e de vida, que se baseiam em uma narrativa de empoderamento negro, através da busca da felicidade consciente e coletiva, que também podem ser lidas através de um imaginário afro-latino-americano.

Ao início desse texto a bênção aos ancestrais foi pedida, a fim de que as palavras escritas pudessem se transformar em conhecimento e ideias. Agora ao fim dessa trajetória, novamente peço a bênção, porém agora aos mais novos, pois serão esses o nosso futuro, que se faz pela dança, pelo corpo e pela vida. E assim seja!

Referências

- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: Notas sobre uma posição disciplinar. In.: L. Nascimento (org.). *Afrocentricidade: Uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- _____. **Afrocentricidade** como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Tradução: Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. Rio de Janeiro: Ensaio Filosóficos, vol. XIV. Dezembro, 2016. Disponível em: < http://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/02_ASANTE_Ensaio_Filosoficos_Volume_XIV.pdf > Acesso em: 13 dez. 2020.
- BÂ, Amadou Hampaté. **A Tradição viva**. In: ISKANDER, Z. (Org.). *História Geral da África*. Vol. 1. São Paulo: Ática, Unesco, 1980. p. 168-212.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRAGANÇA, Juliana da Silva. **“Por que o funk está preso na gaiola” (?)**: A criminalização do funk carioca nas páginas do Jornal do Brasil (1990 – 1999). Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.
- CARVALHO, Monique Ivelise Pires de Carvalho. **“Rap da Felicidade”**: uma análise do Afrocentrismo através do Funk Nacional. Tangará da Serra: Revista Alere. Ano 12, Vol. 19, N. 01, jul. 2019. Disponível em: < <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/4469/3525> > Acesso em: 13 dez. 2020.
- COZELOTO, Edilson. **A inclusão digital e a reprodução do capitalismo contemporâneo**. Tese de doutorado, São Paulo: PUC-SP, 2007.
- CUNHA, Neiva Vieira, FELTRAN, Gabriel de Santis. **Sobre periferias**: novos conflitos no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ESCALANTE POLO, Aquiles. **Notas sobre el palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia**. Divulgaciones Etnológicas. Vol. III. Barranquilla, 1954.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- GUERRA, Geinne Monteiro de Souza. **Pacífico Negro Colombiano**: múltiplas territorialidades e (re) existências. X Copene: Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros. (Re) existência intelectual negra e ancestral. Uberlândia. 12 a 17 de outubro, 2018. Disponível em: < https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1538187956_ARQUIVO_PacificoNegroColombiano_multiplasteritorialidadesereexistencias_GeinneMonteirodeSouzaGuerraXCOPENE2018.pdf > Acesso em: 10 dez. 2020.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2012.
- HERSCHMANN, Micael. **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LOPES, Adriana Carvalho. **“Funk-se quem quiser”**: no batidão negro da cidade carioca. Tese de doutorado Campinas: Unicamp, 2010.
- MAGNANI, Maria do Rosário M. **Leituras, Literatura e Escola**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MEDEIROS, Janaína. **Funk Carioca**: crime ou cultura? O som que dá medo. E prazer. São Paulo: Editora Terceiro nome, 2006.
- MENEZES, Maria Paula. **As modernas sociedades africanas**: socialmente plurais, legalmente plurais? Revista Cronos, v. 16, n. 2, p. 64 – 86, 2017. Disponível em: < <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/11482> > Acesso em: 08 dez. 2020.
- MIRANDA, SHIRLEY Aparecida de. LOZANO, Susy Rocío Contento. **Quilombos e Palenques**: aproximações entre educação e tradução intercultural. 38º Reunião nacional ANPed. UFMA, 01 a

05 de outubro 2017. Disponível em: < http://anais.anped.org.br/sites/default/files/arquivos/trabalho_38anped_2017_GT21_1004.pdf> Acesso em: 09 dez. 2020.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ÑAÑEZ, Tereza Elizabeth Muñoz. **El Musicar de la Salsa, El Rap e el Reggaeton en las identidades de los jóvenes afros del norte del Cauca**. Manizales. CINDE- Universidad de Manizales, 2010. Maestria en Educación y Desarrollo Humano.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

ROCHA, J.M. **O Local e o Global: conceitos e tendências do Ciberjornalismo regional de Dourados**. Comunicação & Mercado/UNIGRAN: Dourados, vol. 03, n. 08, p. 04-15, jul-dez 2014. Disponível em: <<http://www.unigran.br/mercado/paginas/arquivos/edicoes/8/12.pdf>. Acesso em 25.09.2016.> Acesso em 10 dez. 2020.

RUIZ-NAVARRO, Catalina. **Reggaeton y Literatura**. Bogotá: Latitudes Latinas, s/d.

SALLES, Ecio. **Sonoridades da Existência: Música, Comunicação e Produção do Comum**. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SANTOS, Marcio André de Oliveira dos. **Formação Racial, Nação e Mestiçagem na Colômbia**. Universidade Federal do Piauí. Revista de História Comparada - Programa de Pós-Graduação em História Comparada-UFRJ, v. 8, n. 1, p. 36-58, 2014. Disponível em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/1263>> Acesso: 10 de dez. 2020.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

VIANA, Nildo. **O Capital Fonográfico e a Formação do Gosto Musical**. Revista Espaço Livre, v. 09, p. 37-49, 2014. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/314854902_O_Capital_Fonografico_e_a_Formacao_do_Gosto_Musical/link/58c6967745851538eb8ec3ec/download> Acesso em: 13 dez. 2020.

UM LUGAR DE FALA: NARRATIVAS DE VIDA AFRODESCENDENTES

Roseli Gimenes

Introdução

As obras literárias brasileiras colocaram durante muito tempo o negro estereotipado de várias maneiras (BANDINO, 2021). De vítimas, de mandros, a mulheres que levam homens à loucura pela beleza erótica que mostram. E, por outro lado, para além de serem personagens, os negros e negras também ficaram no ostracismo como autores e autoras da e na literatura brasileira. Mais ainda, alguns foram branqueados, como é o caso de Machado de Assis. Apesar de vasta representação populacional, negros e negras continuam desaparecidos das páginas da literatura, mesmo na contemporânea, assim como as publicações, por ausência de divulgação, de autores negros e negras é bastante escassa. Em que pese a grandeza, por exemplo, da obra de Conceição Evaristo (2021), a autora passou a ser de fato reconhecida e estudada depois de conseguir algumas façanhas como candidatar-se à vaga para a Academia Brasileira de Letras, em 2018, embora preterida pelo cineasta Cacá Diegues, cujo mérito não se discute, mas mostra como ainda o preconceito impera. A autora é um de tantos exemplos de escritora negra que emergiu com dificuldades financeiras advinda de família pobre. Para poder estudar, Conceição Evaristo foi inclusive empregada doméstica, o que também não tira o mérito da digna profissão. Mestre e doutora pela Universidade Federal Fluminense, conseguiu o que poucas, principalmente mulheres, conseguem. Já estivera antes, em 2017, na FLIP (Feira Literária de Paraty), e a mesa na qual participou fez estrondoso sucesso e ovação.

Como essa antecessora, uma outra mulher, contemporânea, Carolina Maria de Jesus, aqui neste artigo estudada, foi quase 60 anos antes descoberta casualmente pelo jornalista Audálio Dantas e não teve a mesma trajetória de Evaristo, permanecendo para sempre ligada à década de 1960 com seu *Quarto de Despejo* (2020). Carolina apenas conseguiu sair da favela para uma casa simples e, tão logo várias questões administrativas aconteceram, ela se viu obrigada, apesar de tanto sucesso de seu livro na época, a continuar catando papel. O mérito da trajetória de Carolina Maria de Jesus é ter se

tornado – ou terem-na considerado – a primeira mulher negra da literatura brasileira, ao menos a primeira a ser reconhecida como tal. Entre Carolina e Conceição Evaristo há pouca distância de tempo, mas, o fato de Evaristo ter alçado voos acadêmicos pode tê-la ajudado em ascensão literária.

Diante desse percurso, o objetivo deste artigo é o de fazer uma análise comparativa de duas obras literárias: uma é o *Quarto de Despejo* (2020), de Carolina Maria de Jesus e, a outra é a repercussão, em 2020, da obra de José Falero, *Os supridores*. Dentro dessa análise comparativa, a pergunta que fazemos é a mesma que nos faz pensar nas, embora muitas, reflexões sobre o racismo no Brasil e como isso tudo aparece – ou desaparece - nas obras de autores e autoras negros. Essa é a hipótese que se descortina: passados tantos anos a situação literária, a literatura com personagens negros e autores e autoras negros não parece tomar um rumo diverso. As narrativas dos dois autores apontando horizontes sociais dos lugares em que vivem não teria mudado. A análise comparativa e social dará esses elementos na fala autobiográfica de Carolina, uma narrativa de vida, e na fala de Falero, em ficção literária de jovens trabalhadores de um supermercado. E, nesse sentido, ouvir também as recentes falas de escritores contemporâneos como Paulo Scott, Jeferson Tenório e Itamar Vieira Júnior.

De *Quarto de despejo* a *Os Supridores*

Como já apontamos, a obra *Quarto de Despejo* é o grande livro dos anos de 1960 a tratar das questões graves sociais do mundo contemporâneo em grande parte das favelas brasileiras. Embora o jornalista Audálio Dantas (1993), no prefácio à obra, aponte que tenha modificado algumas frases para melhor compreensão do texto, a escrita de Carolina é sintética e aparece exatamente sob forma de diário. São anotações que vão de 15 de julho de 1955 a 1 de janeiro de 1960. Logo depois, o material seria publicado em livro pela editora Francisco Alves e antes disso aparece em matérias na *Folha da Noite* em 1958 e na revista *O Cruzeiro* em 1959. Há uma polêmica recente sobre Audálio ter descoberto Carolina. A ironia desse descobrimento pode ser percebida no trecho abaixo retirado da Revista *Quatro Cinco Um* (2021, p. 22):

A escritora foi ‘descoberta’ pelo jornalista Audálio Dantas, na década de 1950. Carolina estava em uma praça vizinha à comunidade, quando percebeu que alguns adultos estavam destruindo os brinquedos ali instalados para as crianças. Sem pensar, ameaçou denunciar os infratores, fazendo deles personagens do seu livro de memórias. Ao presenciar a cena, o jovem jornalista iniciou um diálogo com a mulher que possuía inúmeros cadernos nos quais narrava o drama de sua indigência e o dia-a-dia (*sic*) do Canindé. Dantas de imediato se interessou pelo ‘fenômeno’ que tinha em mãos e se comprometeu em reunir e divulgar o material.

Há uma grandeza nesse diário que é não apenas o relato miserável de um sofrimento cotidiano, mas a metalinguagem explícita da narradora, em primeira pessoa, que explica também o processo de escritura como, por exemplo, aparece abaixo em que a autora – e isso acontece em outras passagens – deixa claro ao leitor que acordava cedo para escrever, antes da labuta diária, e essa prática dava-lhe alento. Nota-se, inclusive,

o uso de uma perífrase para apontar o sol. A poética cede lugar à gramática já que não havia um entendimento da parte dela sobre o uso da crase, nesse caso, por exemplo:

20 de julho - Deixei o leito as 4 horas para escrever. Abri a porta e contemplei o céu estrelado. Quando o astro-rei começou despontar eu fui buscar água. Tive sorte! As mulheres não estavam na torneira. (JESUS, 2020, p. 21)

Há uma constância no uso de expressões pouco usuais e que contrasta com o que se considera um erro gramatical nessa escritura. O que se percebe é um esforço de transformar aquele dia a dia em aura de literatura exatamente como a autora percebia nas leituras que fazia. E ela sempre lia, a despeito das pessoas da favela que, por isso, a consideravam orgulhosa no sentido pejorativo que a palavra implica ter. Significa pensar que Carolina tinha a noção da diferença estabelecida entre as pessoas comuns e os escritores. No exemplo abaixo há uma sequência de uso verbal seguida de pronomes exatamente como prediz a gramática, em forma de ênclise. É o primeiro registro nesse diário conforme foi publicado:

15 de julho – [...] Ablui as crianças, aleitei-as e ablui-me e aleitei-me. Esperei até as 11 horas, um certo alguém. Ele não veio. Tomei um melhoral e deitei-me novamente. Quando despertei o astro rei deslisava no espaço. A minha filha Vera Eunice dizia: - Vai buscar água mamãe! (JESUS, 2020, p. 11)

Já se percebe aqui a presença constante da perífrase para sol, elemento marcante para a autora, uma espécie de eixo criador, do início do dia, dos pensamentos de boas coisas. O uso desses verbos, “abluir”, “aleitar”, marcam o que dissemos anteriormente, uma busca de significantes poéticos para a escritura. O fato de termos os equívocos como a ausência da crase ou o uso de “deslisava” com *s* passam de fato sem importância diante da beleza e da vontade de transcrever a miséria como poesia. A miséria revela-se na dureza do constante trabalho que lhe desperta no pedido da filha para que cumpra seus afazeres. A marca cronológica de uma época, além das datas, aparece com o uso – constante em sua narrativa – de “melhoral”, a metonímia para comprimidos que aliviam dores.

São muitas as dores relatadas, principalmente, aquelas que se referem à ausência de dinheiro para necessidades diárias como comprar o pão, colocar feijão no prato, ter alguma proteína para o almoço. Quem dera tivesse dinheiro para o que fugia ao básico:

Quando eu estava no ponto do bonde a Vera começou a chorar. Queria pastéis. Eu estava só com 10 cruzeiros, 2 para o bonde e 8 para comprar carne moída”. (JESUS, 2020, p. 50).

A passagem mostra bem a dura situação da família, mãe e filhos, ainda que diariamente ela saísse para catar papel, sua profissão. Nota-se também no trecho a presença do transporte da época, o “bonde”, assim como das cédulas de “cruzeiros”. Essa moeda substituiu o mil-réis e vigorou até 1967. Por conta da inflação logo foi substituída pelo Cruzeiro Novo. De fato, por toda a narrativa, a dificuldade financeira de Carolina

mostra o quanto havia a desvalorização da moeda e isso causava ainda mais danos à família, a muitas famílias na favela e fora dela.

As questões sobre raça estão por toda essa narrativa de vida, já a partir de sabermos que Carolina Maria de Jesus era negra. No entanto, em seu diário pouco se vê se a autora sofreu preconceitos pela cor. Os relatos referem-se muito mais às graves questões financeiras, como vimos. Na passagem abaixo, significativa, a questão aparece com um relato que revela a situação de como são tratados os negros à época e, infelizmente, agora:

A favela hoje está quente. Durante o dia a Leila e o seu companheiro Arnaldo brigaram. O Arnaldo é preto. Quando veio para a favela era menino. Mas que menino! Era bom, iducado, meigo, obediente. Era o orgulho do pai e de quem lhe conhecia.

- Este vai ser um negro, sim senhor!

É que na África os negros são classificados assim:

- Negro tú.

- Negro turututú.

- É negro sim senhor!

Negro tú é o negro mais ou menos. Negro turututú é o que vale nada. E o negro Sim Senhor é o da alta sociedade. Mas o Arnaldo transformou-se em negro turututú depois que cresceu. (JESUS, 2020, p. 51)

A questão racial é vista de acordo com o comportamento do negro. Se educado, meigo e obediente é considerado inclusive como de alta sociedade. No entanto, o negro alcóolatra, estúpido ou pornográfico transforma-se, como o Arnaldo, em “Negro turututú”. Marcante essa colocação porque ser obediente, meigo e educado revelam a servidão. Aquele negro assujeitado como tantos que se poderia citar, aqueles de “alta sociedade”, aqueles que diferentes dos desajustados jamais poderiam ser considerados como cidadãos. Recorrente na fala de Carolina, inclusive, o porquê procura a literatura, lendo e escrevendo, como se – e de fato isso acontece – assim haveria reconhecimento do negro. Dela, inclusive. Sabemos, no entanto, que Carolina consegue tão somente sair da favela para morar em bairro periférico e tão logo conseguiu fama e dinheiro emprestou somas a tanta gente que se viu às voltas novamente com dificuldades financeiras. A história de vida de Carolina é um pouco diversa da escritora Conceição Evaristo, conforme já mencionamos, que também teve uma origem difícil e com as publicações de suas obras também não ganhou tanto financeiramente, mas conseguiu ascensão por meio de atuações acadêmicas. Nesse sentido, se poderia dizer, uma vida menos atribulada que a de Carolina. As duas escritoras revelam em suas escrituras as questões difíceis por que passaram. Ambas, Carolina e Conceição, marcam em suas obras a importância aos direitos femininos da mulher negra, seus direitos à educação, à moradia.

Para o intuito deste artigo, a escolha recaiu sobre o escritor José Falero, nascido em 1987, muito tempo depois de Carolina Maria de Jesus, muito tempo depois da publicação de *Quarto de Despejo*. A dignidade a que vimos mencionando está presente na

fala de Jeferson Tenório (2020), ele também autor contemporâneo, a Falero, em “orelha” à obra *Os Supridores*:

A justiça em *Os supridores* passa por uma ética baseada na integridade humana, no direito a existir com dignidade, custe o que custar. A tensão que se estabelece na construção de diálogos duros, inteligentes e irônicos põe o leitor num estado de alerta e cumplicidade diante dessa empreitada. (TENÓRIO, 2020, orelhas)

Esse primeiro romance de Falero não é um diário como a obra aqui comentada de Carolina Maria de Jesus. Dessa maneira, não se poderia dizer que o relato é exatamente autobiográfico como o de *Quarto de Despejo*. A denúncia social da pobreza está presente nas duas obras. A narrativa de Falero nessa obra é em terceira pessoa, mas há um fluxo contínuo entre o narrador e os personagens a um ponto em que aparece a ambos essa fala narrativa, ou seja, há um narrar de autoficção semelhante à narrativa de Pedro Almodóvar, o cineasta espanhol, em seu filme *Dor e Glória* (2019). Pedro e Marques entram nesse caso, são personagens em constante diálogo desse fluxo contínuo. São ambos moradores de uma favela, a chamada vila, na região de Porto Alegre. Uma espécie de gueto excluído da elegante cidade gaúcha. Uma dose de autoficção, conforme apontamos, já que Falero também é de Porto Alegre. Os amigos trabalham em um supermercado na região central da cidade, são supridores, daí o título da obra. Ser supridor é suprir alguém. Ironicamente, o título mostra a profissão deles e ao mesmo tempo aponta para o quanto não são supridos pela sociedade, o quanto o trabalho se revela escravo na mesma linha do eixo de pobreza em que viveu Carolina Maria de Jesus. Ela, ao menos, supria-se por ser catadora de papéis e nesse sentido dona do próprio suprir ainda que insignificante e também dependente de grandes catadores oficiais das grandes empresas de reciclagem que começavam a aparecer naquela época. Pedro e Marques são serviçais. Assalariados em um supermercado que supre muita gente, mas pouco supre aqueles que lá trabalham. A vigia constante impede, e mesmo assim eles o fazem, que eles usufruam de produtos que desejam, como o pastel desejado pela filha de Carolina. Um item de luxo. Os dois rapazes, no entanto, vão encontrando brechas nas proibições e conseguem comer os chocolates de seus desejos.

Assim como Carolina Maria de Jesus, como apontamos, aposta em palavras poéticas, ou cultas, em seu diário; aqui, José Falero criou esse forte narrador cuja linguagem se diferencia daqueles da vila em que Pedro e Marques vivem. A linguagem é proposital para essa credibilidade narrativa, para que não se menospreze a figura desse narrador. A essa linguagem coloca-se a dos personagens que identificam já na primeira página a cidade onde vivem: “– Bah, é mesmo, tchê? Mas que barbaridade!” (FALE-RO, 2020, p. 7). Essa é a fala de Sr. Geraldo, o gerente do supermercado Fênix, em que os rapazes trabalham. Não apenas o supermercado existe na região como é possível identificarmos claramente alguns bairros citados na obra. A vila, por exemplo, pouco difere de grandes favelas como as de São Paulo ou do Rio de Janeiro, mas se localiza

na periferia de Porto Alegre onde a pobreza impera. Nessa relação, Carolina e Falero deixam claramente abertas as feridas das grandes cidades.

A linguagem do narrador é culta e inteligente, capta em discurso indireto livre as falas que se espelham em personagens, principalmente em Pedro:

Movido a tabaco e maconha, Pedro via a posse de fogo como uma das coisas mais fundamentais de seu dia a dia. Mas, afinal de contas, como fora esquecer *a porra do isqueiro?* Antes tivesse esquecido de vestir as calças, pelo amor de Deus! (FALERO, 2020, p. 21)

No trecho acima é possível perceber a entrada da fala de Pedro, “a porra do isqueiro”, literalmente já que ela aparece em itálico, mas logo depois o “pelo amor de Deus!” também aponta para Pedro sem que a marcação assim o identifique. Essas entradas estão entremeadas à fala do narrador em si como se vê em “tabaco”, por exemplo. Pedro ou Marques não usariam esse termo.

Para efeito de comparação dizemos que Carolina Maria de Jesus escreve escolhendo suas próprias palavras, já que narra em seu diário. José Falero, na obra aqui apontada, em uma narrativa que poderíamos chamar de autoficção, usa o jeito de falar de um narrador em primeira pessoa, assim como a do gerente do supermercado e as dos personagens da vila, os supridores como Pedro e Marques: “- E então, Roberto, beleza? – Beleza, Pedro. Cumé que tá?” (FALERO, 2020, p. 22). Há uma recuperação da oralidade desses personagens e a elas se junta a fala educada e culta do narrador. Quarto de despejo é narrado com palavras daquele cotidiano de Carolina. Falero, nessa obra, recupera a linguagem de seus personagens. Carolina não poderia ser considerada iletrada nessa narrativa em primeira pessoa, no sentido que iletrada assume, o de ser pobre de cultura literária; o narrador de Falero, nessa obra, revela-se como dissemos em autoficção, assim a linguagem dele é próxima do próprio escritor, embora o autor também não tenha nascido agarrado aos livros. Foi pedreiro e supridor de supermercado como seus personagens. Mas, assim como seu personagem Pedro, Falero não acredita que apenas alguns possam escrever um livro, exatamente como Carolina Maria de Jesus. Falero continuou muito tempo sendo pedreiro e supridor, outras vezes era um desempregado. Nesse tempo, escrevia e trabalhava. Ou só escrevia. Há pouco tempo conseguiu viver de escritura ou de participações em eventos. Se continuará a escrever, se sua vida mudará, eis algo ainda cedo para colocar em presente. Há, assim, as mesmas razões de uma vida difícil entre Falero e Carolina. Se a obra de sucesso de Carolina é sua própria narrativa, a de Falero não se apresenta assim em que pese o fato de ele ser também um supridor. Um dado interessante que se apresenta em *Os supridores*, em rápida sinopse, é a teoria marxista exemplificada de maneira bem simples e esclarecedora, além de colocada em prática por Pedro ao propor aos amigos um negócio em que ninguém seria dono, mas que todo o lucro seria de todos. O rapaz, que vê na única oportunidade de pobres o negócio das drogas, tem a ideia de vender maconha na comunidade já que por conta de drogas mais pesadas ele mesmo e os amigos já não conseguiam comprar a erva. Mas a ideia desse negócio é exatamente tratá-lo a partir

da justiça social. Em dado momento, montado o negócio, Pedro sente que precisa de mais gente para esse trabalho. O amigo, Marques, já vê nessa expansão a ideia de que os novos integrantes serão empregados, mas Pedro contraria o amigo:

- As duas pessoa que a gente chamar pra vender a maconha pra gente têm que ganhar a mesma coisa que nós, mano. A gente vai dividir todo o lucro sempre em quatro parte igual.

- Puta que pariu! Não acredito que tu vai cagar tudo com essas tuas ideia fodida!

Pedro suspirou.

- Caralho, Marques, não é só ideologia, sangue bom. Quando tu disse que queria vender maconha comigo, o que tu ia achar se eu quisesse mais dinheiro que tu? Porra, mano, eu tô tentando melhorar a minha vida, porque eu preciso melhorar a minha vida, mas tu também precisa melhorar a tua, então, tipo, cumé que eu ia te oferecer menos grana? Com que cara eu ia te propor uma coisa dessa? (FALERO, 2020, p. 130).

Observa-se no exemplo, além da ideia de divisão dos lucros, a linguagem que denota Pedro e Marques como sendo da região sul por conta do uso de “tu”, mas também de uma fala que não usa a formalidade ou a gramática como no caso de “as duas pessoa”, sem o *s* de plural que de qualquer forma denuncia o narrador, aquele chamado culto, no trecho: “as duas pessoa...têm...”. O verbo com acento explica que se trata de plural e, no entanto, o plural identifica-se em “duas pessoa”. Pode até ser um apontamento para mostrar o narrador ou desapontamento de Falero que deixou passar esse “têm” no plural.

Se voltarmos a *Quarto de despejo*, constataremos que a narradora repete muitas vezes o caráter honesto que tem. Em nenhum momento pretende ganhar dinheiro de forma ilícita ainda que oportunidades não lhe faltassem. Segundo a narrativa, na favela muitos eram considerados por Carolina Maria de Jesus como marginais. E, ao pensar assim, ela sempre se corrigia dizendo que nas favelas também havia muita gente honesta, ela era uma delas. Já em *Os supridores* essa moralidade está longe de existir. Os rapazes eram trabalhadores, mas observavam no dia a dia as pessoas ganhando dinheiro de forma ilícita, mas eles, de forma honesta, não saíam da situação de pobreza em que se encontravam. Havia sonhos de comer bombons do supermercado e eles não tinham dinheiro ou direito a isso. Carolina Maria de Jesus doía-se pela filha que queria comer pastel e ter um sapato novo para poder caminhar, mas seguia como catadora. O muito que fazia, muitas vezes, era ter a sorte de alguém doar-lhes alguma coisa. Mesmo ser pedinte era algo a que a escritora não se permitia, segundo seu diário. Os rapazes e seus amigos também não eram pedintes, eram trabalhadores. Mas nem de longe viam a chance de saírem da vila, daquele bairro miserável, de terem alguma dignidade. Como muitas vezes acontece, recorrer ao uso de drogas é uma saída, o astro-rei desses meninos. Mais que usuários, passarem a vendedores de drogas, era um sonho. Eles se agarraram a isso. E, como Carolina, Falero – na verdade o pseudônimo de José Carlos da Silva Junior – vê as injustiças e suas obras as denunciam. Disse o autor em entrevista a Paulo Nogueira (2020), para apontar sobre a linguagem usada em sua obra

que, a muitos, poderia chocar pela crueza e que, segundo ele, representa as pessoas da periferia, de lugares como o do qual ele vem:

São brancas, a maioria homens, heterossexuais, de classe média alta, as pessoas que produzem literatura no Brasil. Quando o povo brasileiro pega aquilo pra ler, não se enxerga ali em nada.

Nessa última fala de Falero na entrevista, claramente podemos perceber que em sua obra *Os Supridores* há a marca de um lugar de fala afrodescendente apontando para as mazelas de lugares de onde vêm o próprio Falero e Carolina Maria de Jesus. A crítica que o autor coloca em um tipo de literatura, no caso brasileira, mostra que esses falantes, autores literários e críticos literários, não aproveitam para olhar pessoas que estão a sua volta. Pessoas cujas questões sociais estão também impregnadas daquilo que Almeida (2019) especifica em sua obra *Racismo Estrutural*. Nesse sentido, Falero e Carolina Maria de Jesus fazem a denúncia social usando o lugar de fala literário: suas obras.

Considerações finais

Postas estas comparações, o que arrefece ânimos é perceber que passados 60 anos da obra de Carolina Maria de Jesus encontramos o livro de José Falero apresentando-nos personagens muito próximos da lida diária do próprio autor que, apesar de serem vítimas do sistema que não as vê, resolvem criar um novo sistema de sobrevivência, um sistema mais justo ainda que usando para isso meios ilícitos.

Se para Carolina Maria de Jesus a figura do astro-rei marca a nossa leitura, em Falero há uma metáfora que é concedida ao personagem Pedro quando se vê engolido pelo sistema jurídico porque um dos integrantes da narrativa comete traição e ele vai preso e perde para a morte amigos leais, a metáfora da sopa. Avelino, conhecido como Véio, comenta que as coisas não saíram como Pedro e Marques queriam e diz: “Tu salgou demais a tua sopa” (FALERO, 2020, p. 297). A metáfora vem de uma conversa de Avelino tempos atrás com a mãe que dizia que era preciso cuidado para não salgar demais a sopa porque depois era tarde, o sal ali estaria impregnado. Segundo Avelino, a sopa só fica pronta, no entanto, quando se morre e, claro, aí já não se pode fazer mais nada. Enfim, a sopa é a própria vida. E, seguindo pela metáfora, Avelino explicará que nem sempre tudo está perdido se as pessoas, ao perceberem que salgaram demais a sopa, conseguirem colocar batatas na sopa, cenouras na sopa. Dar um jeito para que a sopa fique melhor. Essa metáfora, de fato, é aquela que segura a fé do rapaz, o Pedro, quando é preso e passa na cadeia um bom tempo. Pedro, exatamente como Falero, um dia começa a ler e não para mais. Eis que chega o tempo em que ele consegue escrever um livro cujo nome que se lê é *Os supridores*. Salva-se pela obra. Pela obra dentro da obra.

Assim, Falero (Pedro) e Carolina Maria de Jesus escrevem para poder observar o astro-rei, para poder melhorar a sopa da vida, para denunciar as mazelas injustas

impostas por uma sociedade que procura não enxergar as minorias, os excluídos. Para que possam ao mesmo tempo fazer ver um mundo apagado.

Carolina Maria de Jesus encerra seu diário com o seguinte trecho: “1 de janeiro de 1960 – Levantei as 5 horas e fui carregar água”. (JESUS, 2020, p. 191). Falero encerra a obra dirigindo-se ao outro que o acompanhou com a leitura: “E se tu, leitor, estiveres lendo isto, *três bien*. É porque Pedro conseguiu escrever tudo o que desejava.” (FALE-RO, 2020, p. 301).

Pedro e Carolina usaram a literatura em um mundo impensável já que como eles mesmos disseram essa arte sempre é feita por homens, brancos. O que pesa aos leitores é perceber, como apontamos várias vezes neste artigo, que poucas coisas mudaram nessa sopa. Ao menos, cada um deles ofereceu-nos batatas, cenouras e chuchus para que ficássemos menos salgados, aguados e duros. E, nesse sentido, ainda que as duas obras sejam distantes no tempo, elas nos deixam um alerta: como estamos cozinhando?

A julgar pela polêmica antes citada acerca da reedição pela editora Companhia das Letras à obra de Carolina Maria de Jesus, entendemos como o professor Acauam Oliveira (2021) que toda a discussão expõe racismo:

Pois até mesmo os leitores que reconhecem a grandeza literária de Carolina acreditam que o afastamento da norma culta é um índice de exotização que precisa ser corrigido, que dirá a grande massa de leitores?

De que “exotização” fala o autor? Aquela de alguns que consideram a obra de Carolina como um cânone literário, alguém que recebe um tratamento de inclusão. Assim, como Conceição Evaristo, não importa a grandeza das autoras. Elas sempre estarão excluídas se a linguagem pela qual elas operam não for levada em consideração. A dita forma com que Carolina Maria de Jesus escreve não é em nada exótica, mas um lugar de fala que denuncia a exclusão dentro da própria língua portuguesa que desconsidera o que Lélia Gonzalez (1980) chamou de “pretuguês”.

Excluídos também Pedro e Marques, os supridores de José Falero, se não levarmos em consideração as questões sociais que permeiam suas falas em lugar em que o discurso do mestre, conforme Lacan (1992), segue como um discurso capitalista entre senhores e escravos. E é exatamente essa a questão do personagem Pedro em voltar olhares à divisão dos bens da tão sonhada empresa que constitui, uma empresa em que não há senhores. Todos são chamados ao trabalho. Todos são chamados ao lucro. Não são mais supridores. Providos. Todos.

Referências

- ALMEIDA, Sílvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen Livros. 2019. (Coleção Feminismos Plurais).
- BRANDINO, Luiza. **A representação do negro na literatura brasileira**. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/a-representacao-negro-na-literatura-brasileira.htm>. Acesso em: 02 jul. 2021.
- DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. Prefácio. In: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020, p. 6-8.

EVARISTO, Conceição. Entrevista. **Roda Viva** de 6/9/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wnu2mUpHwAw>. Acesso em: 07 set. 2021.

FALERO, José. **Os supridores**. São Paulo: *todavia*, 2020.

GONZÁLEZ, Lélia. **Para compreender a América e o pretugês**. Disponível em: <https://outraspalavras.net/eurocentrismoemxeque/para-compreender-a-amefrica-e-o-pretugues/>. Acesso em: 10 out. 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020.

LACAN, Jacques. **O avesso da Psicanálise**. Seminário Livro 17. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

NOGUEIRA, Paulo. José Falero conquista crítica e público com 'Os supridores'. Estado de Minas Pensar. 26 de fevereiro de 2021. Disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/02/26/interna_pensar,1241051/jose-falero-conquista-critica-e-publico-com-os-supridores.shtml. Acesso em 03 jul. 2021.

OLIVEIRA, Acauam. Discussão sobre Carolina de Jesus expõe racismo. **Folha de São Paulo**. Caderno Ilustrada, 24 de agosto de 2021, C4.

REVISTA QUATRO CINCO UM. nº 48, agosto de 2021, p. 22-23.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo. Jandaíra, 2020.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O Racismo no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

TENÓRIO, Jeferson. Orelha à obra Os Supridores. In: FALERO, José. **Os supridores**. São Paulo: *todavia*, 2020.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: *todavia*, 2018.

**A PALAVRA, A VOZ E A VIDA EM
CONTEXTOS CULTURAIS ANGOLANOS**

POR UMA NARRATIVA AFETIVA DA VIVÊNCIA E DO IMAGINÁRIO URBANO EM ANGOLA-ÁFRICA: OS DA MINHA RUA, DE ONDJAKI

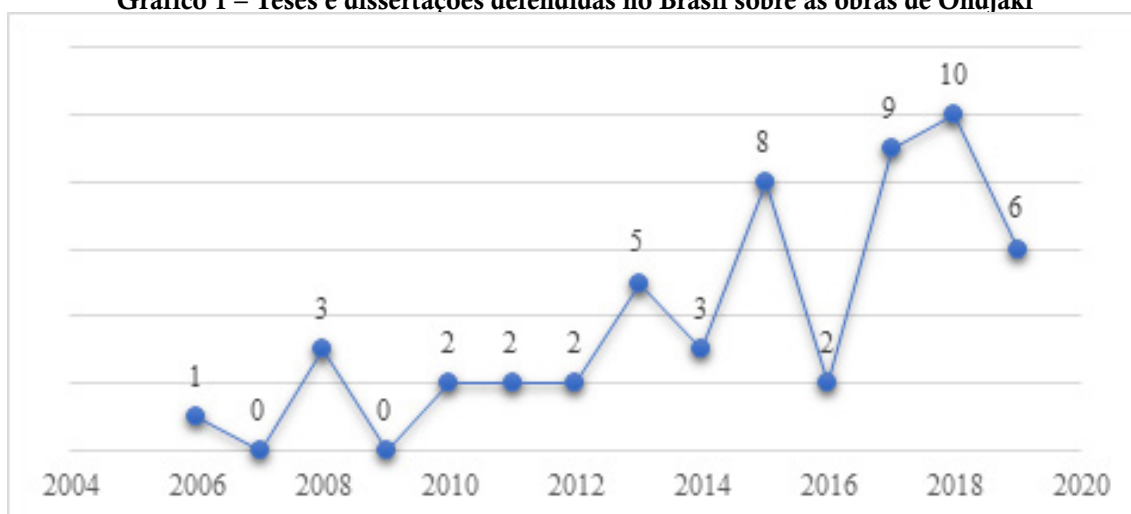
Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

[...] senti que a rua não era um conjunto de casas mas uma multidão de abraços, a minha rua, que sempre se chamou Fernão Mendes Pinto, nesse dia ficou espremida numa só palavra que quase me doía na boca se eu falasse com palavras de dizer: infância (ONDJAKI)

Sobre a biografia de Ndalú de Almeida, os leitores brasileiros especializados já conhecem alguns traços: que ele nasceu em 1977, em Luanda, filho de pais engajados nas ações do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) durante a guerra de libertação – uma professora e um engenheiro mecânico, comandante, vice-ministro dos Transportes (1976-1983), professor universitário (1984-2004) e deputado (1992-2003) Júlio de Almeida. Cidadão cosmopolita, Ondjaki – nome de origem umbundo que pode significar “irrequieto”, “traquina”, “guerreiro” ou “aquele que enfrenta desafios” – passou a infância na capital do país, entre a Praia do Bispo, morada da avó Agnette, e o Alvalade, casa dos pais, mas, ainda na adolescência, mudou-se para Portugal, onde se formou em Sociologia e experimentou linguagens artísticas, como o teatro amador e a pintura. Em 2010, na Itália, obteve o título de doutor em Estudos Africanos, mudando-se, logo em seguida, para o Rio de Janeiro, onde permaneceu até 2015, quando voltou a residir em Luanda. Sua produção, traduzida em dezoito países, dentre os quais Suécia, Inglaterra, Alemanha, Eslováquia, Sérvia, Argentina, Polônia, Croácia e Grécia, conta com quase três dezenas de títulos, divididos entre prosa e poesia, pela qual o autor já foi premiado em Angola, Portugal, Brasil, Etiópia, Itália e França. Além da literatura, e fruto de um curso de cinema feito na Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque, Ondjaki atua também com a linguagem cinematográfica, tendo codirigido, em parceria com Kiluanji Liberdade, o documentário *Oxalá cresçam pitangas* (2006), cujo tema é o mosaico de vozes formado por uma Luanda em seus primeiros anos de paz: múltipla, complexa e desafiante, com crianças, jovens e adultos operando entre a formalidade e a informalidade à procura de formas de sobrevivência.

Essa considerável produção vinda a público desde os primeiros anos do século XXI tem paulatinamente ganhado leitores e suscitado o desenvolvimento de pesquisas e publicações no Brasil. Quando, em setembro de 2020, realizamos um levantamento no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, a partir do termo “Ondjaki”, descobrimos que, ao final da primeira década deste milênio, já havia seis dissertações defendidas no país sobre a obra do escritor – vale lembrar que seu primeiro título, *Actu sanguíneu*, vem a público em 2000. Em 2020, esse número salta para quarenta e cinco dissertações e 9 teses, num total de 54 resultados apresentados. O registro mais antigo é de 2006 (com 1 trabalho); enquanto 2018 registra o maior número de pesquisas defendidas, com um total de dez trabalhos. Um crescimento de 800% no volume de pesquisas registradas entre a primeira e a segunda década (Gráfico 1).

Gráfico 1 – Teses e dissertações defendidas no Brasil sobre as obras de Ondjaki



Fonte: A autora, com base em dados da CAPES.

Dentre os títulos mais estudados, incluem-se *Os transparentes* (9), *AvóDezanove e o segredo do soviético* (8), *Bom dia camaradas* (8) e *Os da minha rua* (6). Olhando o cabedal de pesquisas, especificamente no que toca a essa última narrativa, lançada no Brasil em 2007 pela editora Caminho, os seis trabalhos que a investigam centram-se nos seguintes recortes temáticos: sentidos, conceitos e representação da infância (GOMES, 2015; NASCIMENTO, 2018); autobiografia e escrita de si (LIMA, 2017); memória (OLIVEIRA, 2015; VERAS, 2011); representações da cidade (CORTINES, 2012); espaço, lugar e paisagem numa perspectiva fenomenológica, com base em estudos de autores como Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan e Michel Collot (NASCIMENTO, 2018). Considerando as contribuições desses pesquisadores no que tange à apreciação crítica e ao entendimento do projeto estético de Ondjaki, nossa proposta é também tomar *Os da minha rua* como objeto de análise, aliando-nos, em parte, a essas leituras até aqui feitas, especialmente no que se refere à relação entre memória e cidade. No entanto, optamos por ler essa ficção a partir de recorte temático que busca sustentação teórica nos estudos pós-coloniais e em um ainda recente (e em formação) campo de estudos que se volta para a investigação do fenômeno urbano em África (DIOUF; FREDERICKS,

2014; ROBINSON, 2002; SIMONE, 2001; 2004; 2015; MBEMBE; NUTTALL, 2004; 2008). Assim, levando em consideração essas duas perspectivas teóricas, buscaremos discutir, no primeiro momento, as relações entre território, narrativa e urbanismo, para nos debruçarmos, em seguida, sobre a obra de Ondjaki, isto é, *Os da minha rua* (2007), destacando nas narrativas que a compõem as relações afetivas com Luanda, erigidas via experiência, vivência, imaginação e memória dos locais (ASSMANN, 2011) que permeiam uma infância marcada pelo cenário da década de 1980 na capital angolana.

A descolonização do imaginário e do saber como imperativo à teoria urbana no século XXI

Como se sabe, a criação e projeção de mapas, narrativas e imaginários geográficos/espaciais calcados em dicotomias do tipo colônia versus metrópole, centro versus periferia, tradição versus modernidade, descobridor versus descoberto, civilizado versus selvagem, – que cimentaram hierarquias e relações de poder (e saber) –, bem como a restituição da nação ao povo e o renascimento nacional (FANON, 2005), operaram como motes fundamentais não apenas durante o período colonial e o das lutas pela independência, respectivamente, como também se tornaram fulcrais no processo de revisão crítica e de produção de um *corpus* epistemológico sobre a África. Valentin Y. Mudimbe, por exemplo, em *A invenção da África: Gnose, Filosofia e Ordem do conhecimento* (2013, p. 38), ao dissecar e desmantelar a biblioteca colonial e os discursos de poder e conhecimento da alteridade, argumenta que esses (ditos científicos ou de opinião) “não falam nem da África nem dos africanos, mas antes justificam o processo de inventar e conquistar um continente designando o seu ‘primitivismo’ ou ‘desordem’, bem como os meios subsequentes da sua exploração e métodos para a sua ‘regeneração’”. Meios e métodos que contaram, fundamentalmente, segundo o filósofo, com a atuação de três figuras: o explorador, o soldado e o missionário. Esse último elemento, particularmente, reforçou a complementaridade entre a atividade colonial e a conversão religiosa. Afinal, foi “em nome de Deus que o Papa considerou o planeta seu de direito e criou os princípios básicos da *terra nullius* (terra de ninguém)” (MUDIMBE, 2013. p. 68), a partir dos quais era possível elaborar documentos, como as bulas *Dum Diversas* (1452) e *Romanus Pontifex* (1455), que concediam o direito aos reis (cristãos) de Portugal de desapropriar e escravizar perpetuamente maometanos, pagãos e negros. É através dessa tríade apontada pelo estudioso africano que a estrutura colonizadora avança entre os séculos XV e XX tanto no domínio do espaço físico (com um sistema de aquisição, distribuição e exploração de terras coloniais), quanto na reforma das mentes *nativas* e dos modos de produção (com integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental).

Como Mudimbe o fez no final da década de 1980, outros teóricos (FANON, 2005; SAID, 2011; MAMDANI, 1998), ligados sobretudo ao campo dos estudos pós-coloniais, também retornaram em suas obras ao tema do “território” (enquanto categoria ligada ao poder e à alteridade). Edward Said, no capítulo “Territórios sobrepostos,

histórias entrelaçadas”, de *Cultura e Imperialismo* (2011), traça, a partir do diálogo com Harry Magdoff, o quadro a que se chegou com a ascensão do Ocidente no século XIX, quando o apogeu e poderio ocidental possibilitaram aos centros metropolitanos imperiais a aquisição e o acúmulo territorial numa escala assombrosa:

Considera-se que, em 1800, as potências ocidentais reivindicaram 55%, mas na verdade detinham 35% da superfície do globo, e em 1878 essa proporção atingiu 67%, numa taxa de crescimento de cerca de 220 mil quilômetros quadrados por ano. Em 1914, a taxa anual havia subido para vertiginosos 620 mil quilômetros quadrados, e a Europa detinha um total aproximado de 85% do mundo, na forma de colônias, protetorados, dependências, domínios e *commonwealths* (SAID, 2011, p. 40).

É, portanto, na luta pela geografia e, como ele mesmo afirma, “nas disputas efetivas pelas terras e pelos povos dessas terras” (SAID, 2011, p. 39), que Said se concentra ao longo de sua obra, argumentando que, num “nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros” (SAID, 2011, p. 39). Imperialismo, como um gesto de violência geográfica, significa, conseqüentemente, para o nativo, um gesto inaugural de perda do lugar (SAID, 2011, p. 351). Todavia, na concepção desse teórico, não só mercadores, exploradores, soldados e missionários, mas também ideias, formas, imagens e representações estiveram empenhadas na configuração desse mapa-múndi imperialista a que se chegou no século XIX. Dito de outro modo, considerando o estatuto fulcral da terra como objeto de disputas e que narrar significa, neste contexto, um gesto determinante, com o fim de arrogar aos impérios todo o domínio (físico e imaginário), impedindo, assim, que outras narrativas (dissonantes) surgissem, Said defende que tal gesto (de acúmulo de territórios ultramarinos) demandou um vínculo estreito entre cultura e política imperialista – vínculo que ele resgata desde a epígrafe de seu livro, ao usar um fragmento da ficção de Conrad, indicando, logo em seguida, que o campo de embates se dá, inclusive, no e pelo romance: “quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, [...] quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro – essas questões foram pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas na narrativa” (SAID, 2011, p. 11). Assim, enquanto alguns estudiosos da cultura e da literatura deixaram de notar e analisar – a partir de uma concepção kantiana que situa os campos estético, cultural e político de forma isolada – que a representação constitui elemento basilar para o que o Ocidente vai impor ao mundo, Said argumenta que, sem o império, o romance, como artefato cultural da sociedade burguesa europeia, não existiria como o conhecemos.

Leitor de Walter Benjamin, o autor de *Cultura e Imperialismo* ecoa aquelas palavras do filósofo alemão: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). A essas palavras Said responde conclamando a uma tarefa: “Devemos, pois, ler [...] todo arquivo da cultura [...], esforçando-nos por extrair, entender, enfatizar e dar voz ao

que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado em tais obras” (2011, p. 123). Tarefa que ele cumpre ao analisar obras das literaturas inglesa e francesa produzidas nos séculos XIX e XX. Mas não apenas isso. Apropriando-se do conceito de contraponto, o teórico também analisa as formas culturais de resistência e as reações ao domínio imperial ocidental que culminaram no grande movimento de descolonização e na retomada da terra. Nessa perspectiva, o romance desponta como forma cultural capaz de desvelar “estruturas de sentimento” (SAID, 2011, p. 103), atitudes e referências não só sustentadoras e afinadas com as práticas imperiais como também aquelas estruturas que se filiam ao combate, à luta e à resistência empreendida por estudiosos, teóricos, escritores e artistas oriundos das antigas colônias. É nesse sentido que o professor de literatura comparada retoma obras de autores como Ngugi wa Thiongo e de Tayeb Salih para apontar como tais escritores vão, em suas narrativas, reler a ficção europeia, particularmente a de Joseph Conrad, renomeando, reabitando e ressignificando a geografia de seus países. Ora, se o imperialismo se constituiu como um gesto de violência geográfica que acumulou territórios e povos, a resistência dos povos nativos a ele se deu não apenas enquanto resposta, mas como uma condição intrínseca do próprio gesto cultural e literário, no intuito de retomar territórios, o direito de os narrar, a liberdade de seus corpos e a recuperação de suas identidades, memórias e imaginários.

Esse debate estabelecido ainda no século XX pelos teóricos aqui citados, e por outros, vai repercutir, de certo modo, nas discussões que vêm sendo empreendidas no século XXI, quando ainda nos deparamos com a permanência de um imaginário e de um *ethos* desenvolvimentista que ora, numa perspectiva essencialista, situa o continente africano como atrasado e rural por natureza, ora o relaciona a um urbanismo disfuncional, com infraestrutura em ruínas e carente, portanto, de intervenções (externas). Contudo, a despeito da persistência de visões emolduradas por perspectivas imperialistas/colonizadoras, e como resposta a elas, tem-se verificado, nas duas primeiras décadas deste milênio, um corpo crescente de pesquisas alavancadas por teóricos como Robinson (2002), Diouf e Fredericks (2014), Simone (2001; 2004; 2015), Mbembe e Nuttall (2004; 2008), dentre outros, que buscam desconstruir algumas noções e categorias da teoria urbana, de modo geral, ao mesmo tempo em que procuram enxergar as cidades (africanas) a partir de sua diversidade, especificidade, mundanidade, enfim, de suas complexidades.

Dedicada aos estudos urbanos e particularmente interessada no desenvolvimento de uma crítica urbana pós-colonial, Jeniffer Robinson (2002) parte, em seus estudos, da constatação de uma divisão geográfica gritante na teoria urbana, isto é, o não aparecimento, nos mapas intelectuais, de cidades situadas em zonas ditas não centrais. Segundo a autora, enquanto as cidades do Norte Global são fontes para a teoria, as cidades do Sul Global geralmente são interpretadas por uma abordagem desenvolvimentista que as compreende amplamente como carentes

das qualidades de cidade. Na contramão desse pensamento, Robinson, ao compreender que todo local está, de alguma forma, vinculado a uma economia global ; e, em algum nível, à economia nacional, regional e local, defende que, ao invés de implicitamente promover “ficções reguladoras”, isto é, que as cidades não qualificadas com o status de “global/mundial” devem buscar emular esses modelos, os estudos urbanos devem abrir mão de categorias estanques e calcadas numa classificação/hierarquia econômica, abrindo caminhos, assim, para a descolonização do saber/da teoria e para formas alternativas – dentro das restrições não desprezíveis de contestação e relações de poder desiguais – de imaginar as cidades, seus processos criativos, seus limites e suas possibilidades.

No que toca especificamente ao continente africano e às suas cidades, observam-se, com base em Diouf e Fredericks (2014), duas principais diferentes representações (contraditórias) acerca do fenômeno urbano. A primeira, bastante pessimista, situa-se no contexto revisitado e criticado por Robinson (2002). Desconsiderando ou ignorando o fato de que a maioria dos africanos forja a vida nas cidades, pesquisadores alinhados a essa mirada, ao persistirem em estereótipos, classificações e hierarquias, concentram suas preocupações em análises de políticas e de intervenção administrativa, questionando, sobretudo, como é possível tornar, a um só tempo, as cidades africanas espaços produtivos, governáveis, ordenados, higienizados, hospitaleiros e seguros. Como AbdouMalik Simone (2001) e Achille Mbembe e Sarah Nuttall (2004; 2008) nos mostram, o quadro discursivo que dá origem a perspectivas como essa, deriva, em parte, de um processo colonial que situa a noção de urbano sempre em outro lugar que não na África. Considerando que diferentes versões do colonialismo que estiveram em operação durante séculos no continente atuaram de modo crucial para moldar a urbanização, com a finalidade de que as cidades operassem como instrumentos sobre os corpos e as formações sociais africanas, deve-se reconhecer, conforme Simone (2001), que o colonialismo também agiu de maneira a possibilitar formas endógenas e propensões à urbanização, mas o fez apenas no contexto de um compromisso com o mundo europeu. Nesse sentido, Bill Freund (2007) evidencia, a partir da análise de diferentes casos do continente africano, que o urbanismo na era colonial destinava-se à população branca, europeia, sendo a cidade colonial, em essência, o local da cidadania europeia, com algumas áreas para serviços. Decorre dessa realidade histórica uma ambiguidade que continua a povoar o imaginário e parte da teoria urbana: se por um lado as sociedades urbanas africanas são vistas ainda como espécies de aldeias locais; por outro, não se pode negar que o próprio imperialismo/colonialismo as situa em um contexto externo, mundial/global (SIMONE, 2001).

Em função desse panorama, situam-se estudos que têm buscado enfatizar os processos de urbanização a partir de uma perspectiva que destaca as histórias e as experiências distintas, influenciadas também pela experiência colonial, pela libertação nacional e pela transformação que se seguiu à descolonização. Aliam-se a esse ponto de

vista pesquisadores ligados ao segundo eixo representacional indicado por Mamadou Diouf e Rosalind Fredericks (2014). Esses investigadores (ROBINSON, 2002; SIMONE, 2001; 2004; 2015; MBEMBE; NUTTALL, 2004; 2008) reconhecem e buscam ressaltar em seus estudos a criatividade popular africana, substituindo a visão reducionista e dualismos simplistas (rural versus urbano; local versus global) sobre as cidades do continente por uma noção mais otimista, em que o espaço urbano é compreendido através de uma gama completa de práticas e imaginários extralocais que as conectam ao mundo, ao interior, a outras cidades e até a outros mundos através de imaginações cosmológicas (DIOUF; FREDERICKS, 2014; SIMONE, 2001). Assim sendo, o urbano é descrito e compreendido em sua dinamicidade e recriação permanente elaborada por seus habitantes, seja em suas expressões estéticas e culturais, seja nas práticas políticas, arquitetônicas e econômicas de certos grupos. Essa perspectiva não significa a negação de realidades precárias, de práticas governamentais e cidadania desiguais consolidadas no espaço material da cidade e em tentativas de “encenação da modernidade da infraestrutura” – incluindo-se uma “governamentabilidade estética” a serviço das aspirações de elite da “cidade mundial” (GHERTNER, 2010 apud DIOUF; FREDERICKS, 2014). Pelo contrário, implica reconhecer, inclusive, que os efeitos compartilhados do colonialismo e que a política neoliberal, com sua reestruturação e novos arranjos econômicos específicos, têm sido algumas das muitas forças que estruturam a vida dos africanos urbanos no presente, como Simone (2015, p. 145) afirma: “Percebo como a vida cotidiana se tornou difícil na maioria das cidades africanas e não idealizo nem comemoro o que está acontecendo”. Todavia,

As cidades africanas são mais do que apenas cidades que precisam de melhor gestão, maior participação popular, mais infraestrutura e menos pobreza. Isso não quer dizer que as cidades africanas não precisem dessas coisas. Em vez disso, nunca iremos realmente apreciar o que a história acumulada da África urbana tem para contribuir para a nossa compreensão das cidades em geral, a menos que encontremos uma maneira de ir além dos imensos problemas e desafios (SIMONE, 2015, p. 146).

De tal modo, conquanto reconheça os mecanismos históricos que moldaram o urbanismo em África – como o impacto de diferentes formas pré-coloniais de urbanização, os resíduos decorrentes da lógica e gestão colonial e o desenvolvimento pós-independência –, Simone (2015) defende que as cidades não sejam observadas apenas em termos de suas relações coloniais e “pós-coloniais”. Sua proposta é que se abra para perspectivas que possibilitem enxergá-las também como inovadoras e engenhosas – o que ofereceria ao campo teórico uma melhor compreensão das formas complexas pelas quais elas (as cidades) interagem. Em outros termos, uma visão renovada, expandida e multifacetada do fenômeno urbano – que tenha em vista a constituição de uma causa comum sobre o uso da cidade como geradora de imaginação e bem-estar – possibilitaria ir além das tentativas de homogeneização das formas de governança, à medida que o campo de estudos se abre para a diversidade e heterogeneidade das práticas empreendidas pelos diferentes grupos sociais. Isso requer que se considerem tanto as

contradições entre as visões de desenvolvimento, de urbanismo, de estética e de governação por parte de Estados africanos quanto as demandas e práticas espaciais, habitacionais, urbanas, culturais e estéticas dos moradores, bem como suas formas de driblar mecanismos de exclusão e inclusão. E a única maneira de estabelecer uma causa tão comum, seria, no entendimento de Simone (2015), expandir a sensibilidade, a criatividade e a racionalidade das práticas e comportamentos cotidianos que são invisíveis ou parecem estranhos.

Em perspectiva análoga, Mbembe e Nuttall (2004; 2008) argumentam em favor do desenvolvimento de pesquisas que não sejam pautadas por abordagens dominadas pela metanarrativa de urbanização, taxonomias, modernização e crise, mas que considerem os modos como o trabalho humano cotidiano é mobilizado na construção de formas específicas de cidades. Considerando que a unidade do mundo não passa de sua diversidade, os autores defendem a um só tempo a desprovincialização do campo de estudos e a desfamiliarização em relação ao continente africano. Tendo isso em vista, uma das maneiras mais potentes de perturbar as imaginações dominantes da África seria, por um lado, preocupar-se novamente com o espaço e as descontinuidades, revisitando a imaginação topográfica que tem encapsulado essa vasta massa geográfica (composta por uma multiplicidade de formas sociais e fronteiras entrelaçadas); e, por outro, tomar os lugares, as cidades, as metrópoles como arquivos inacabados e em permanente construção, como locais de fantasias, desejos, imaginação, inclusive como projetos culturais, artísticos e estéticos. Compreendida por essa perspectiva, a modernidade, bem como a reelaboração do conceito de metrópole, exige ser pensada em suas diversas camadas. Isso implica focar as cidades africanas em suas qualidades espectrais, isto é, ir além das vitrines, do comércio, das ruas; destacando a dialética entre o subsolo, a superfície e as bordas, as interações entre o que é visível e o que é invisível, entre aparência e desaparecimento (MBEMBE; NUTTALL, 2004; 2008).

É, por conseguinte, considerando o panorama teórico aqui delineado que buscamos empreender uma apreciação crítica acerca de *Os da minha rua* (2007). Nosso objetivo é analisar a obra destacando os modos como Luanda, enquanto arquivo vivo e em constituição, é acessada. Nesse arquivo-abrigo da infância ficcionalizado, buscamos compreender, portanto, as maneiras, como, pela perspectiva de um menino, o núcleo urbano da cidade pós-independência é rememorado, imaginado, reinventado e narrado, destacando, por um lado, os laços de pertencimento e de afetividade que se desdobram da experiência do espaço habitado, e, por outro, problemas de governança, administração e urbanismo que se camuflam sob o visível e o aparente dessas narrativas.

Da infância nas ruas da cidade como imagem de afeto e matéria narrativa

As histórias que compõem *Os da minha rua*, juntamente com *Bom dia, camaradas* e *AvóDezanove e o segredo do soviético*, lançados em 2001, 2007 e 2008, respectivamente, têm como plano de fundo locais onde Ndalú tece sua infância. Essas três obras, as

quais Ondjaki nomeia “ficção anos 80”, trazem personagens, eventos, invenções, imaginações e poeiras que transitam entre um título e outro para compor estórias (como o autor prefere designá-las) que engendram elementos de autobiografia, memória, imaginação e ficção. É verdade que não se pode afirmar, sobre o projeto estético do autor, que o apelo historiográfico ou aos fatos que regem a história do país – aspecto marcante na produção literária angolana moderna – seja uma característica determinante de sua escrita. Mas também não é possível deixar de notar algum traço, abrigado entre o mais aparente e visível, do contexto sócio-histórico, político e econômico, que, vez em quando, perfura os elementos poéticos, sinestésicos, fantásticos e humorísticos que assumem o tom na maioria de suas produções.

Em *Bom dia, camaradas* (2014) a narrativa já se inicia por diálogos entre o menino-narrador e dois mais velhos – António (ex-empregado de portugueses e agora funcionário na casa dos pais do narrador protagonista) e João (motorista à serviço do governo angolano) – acerca da situação atual de Angola. A conversa gira em torno de duas perguntas lançadas pelo mais novo: “Mas camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?” (ONDJAKI, 2014, p. 11); e, em seguida, “– Ó João, tu gostavas quando os portugueses estavam cá?” (p. 13). Os questionamentos, aparentemente pueris e despropositados, fazem cruzar, a partir de diferentes condições de vida e consciências das duas gerações envolvidas na conversa, duas temporalidades e suas implicações, isto é, o antes e o depois da independência. Enquanto António e João enxergam o presente a partir de uma noção mais imediatista, moldada pelas necessidades diárias de sobrevivência e subsistência; a visão de Ndalu é idealista e estrutural, embasada na defesa da (ainda frágil) soberania do país e na liberdade e igualdade racial de seus cidadãos. A tentativa, por parte da criança, de (querer fazer) ver um país novo e livre vai se prolongar e assumir sua complexidade (e contradições) nos episódios vivenciados nos percursos que faz ao se deslocar de casa para a escola e para outros locais, como nas ocasiões em que visita a Rádio Nacional; em que participa de cerimônia cívica realizada no Largo 1º de Maio; ou ainda quando recebe a tia Dada, vinda de Portugal – circunstâncias em que o leitor pode acompanhar conflitos e questões de ordem política, socioeconômica e de infraestrutura urbana.

A conversa com a tia, especificamente sobre uma certa praia reservada a soviéticos, projeta-se em *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009), cujo enredo se passa principalmente na Praia do Bispo, local de construção do mausoléu em homenagem ao ex-presidente Agostinho Neto. Ao se aproveitar desse fato histórico que perpassa sua infância, Ondjaki erige em sua obra o cenário em que a Angola dos anos oitenta está inserida, em contexto global e local: por um lado, a Guerra Fria; por outro, a guerra civil (ou uma guerra por procuração) que ocorre em território angolano, com ingerência dos Estados Unidos, África do Sul, União Soviética e Cuba. A estratégia de narrar uma infância encharcada em memória afetiva, marcada, sobretudo, pelas brincadeiras nas casas, nos quintais e nas ruas do bairro da AvóAgnette, conecta-se a esse contexto

histórico dos primeiros anos pós-independência, quando o país ainda sentia fortemente os efeitos decorrentes da situação em que os colonizadores o deixaram e de uma política econômica socialista ainda em desenvolvimento e ameaçada pelas disputas em contexto mundial. Assim, nesta ficção, a construção do mausoléu traz para a Praia do Bispo a presença de diversos trabalhadores soviéticos e da língua russa; como também a presença da língua espanhola, colocada na boca de médicos cubanos ou nos discursos do EspumaDoMar. Traz ainda a interdição da praia (usada sobretudo por pescadores que se encontram no local desde remotos tempos) e rumores de dinamites, explosões e destruição das casas para dar lugar a um novo projeto urbanístico para a região.

As brincadeiras e histórias contadas, ouvidas e vividas no bairro também são permeadas pelos constantes racionamentos de energia, água, alimentos e ausência de outros produtos, além da fantasmagórica AvóCatariana, uma presença-ausência a lembrar de um mundo sobrenatural (penetrando a convivência com o mundo material) e da morte que ronda e que chega sem avisos. Mas Ondjaki transforma toda essa trama historiográfica complexa em narrativas carregadas de humor e de elementos poéticos e sinestésicos que movimentam a rotina diária das crianças e produzem recordações, colocando o leitor perante outro modo de encarar Luanda, isto é, a partir dos olhos e do lugar da infância. É, de tal modo, por meio da imaginação infantil que *AvóDezanove e o segredo do soviético* situa os contrastes entre os projetos governamentais e a vida dos moradores da Praia do Bispo, permitindo-nos entrever a forte dissenção estética (GASTROW, 2017) entre a proposta de construção do mausoléu e a manutenção do modo de vida dos residentes, incluindo-se a rua, enquanto espaço da infância e das brincadeiras, invadida agora por camiões e poeira. Essa luta se traduz literariamente na tentativa de manutenção de um local carregado de cultura e de laços comunitários, para todos os vivos – em função do qual a obra de Ondjaki funciona inclusive como espaço de inscrição dos locais de memória de infância em um local de memória cultural, coletiva – e a edificação de um local para abrigar restos mortais, com um foguetão em sua cúpula. A saída encontrada na narrativa é uma grande explosão, colorida e bonita, que manda pelos ares a arquitetura destoante e invasiva.

Os da minha rua, em relação a essas duas obras citadas, apresenta-se desde a sua epígrafe com uma perspectiva mais intimista e afetiva acerca da cidade, focalizada a partir da casa, do quintal, da rua, dos ambientes de dentro, isto é, a partir da vivência e da experiência de alteridade tanto em relação ao espaço construído quanto aos que nele residem. Tal perspectiva é apresentada já no conto de abertura, “O voo de Jika”, em que a expressão “minha rua”, empregada no título da obra e na primeira linha do primeiro parágrafo que abre o livro, é reescrita na última linha do mesmo parágrafo, na forma “nossa rua”: “O Jika era o mais novo da *minha rua*. [...]. Nós até às vezes lhe protegíamos doutros mais velhos que vinham fazer confusão na *nossa rua*” (ONDJAKI, 2007, p. 17, grifos nossos). É nesse mesmo conto que nos é apresentada a casa dos pais como espaço acolhedor, com a presença frequente de visitas, seja de colegas

de Ndalú, seja de casais de namorados proibidos, parentes e familiares, como a avó, conforme se verificará ao longo das demais narrativas. É ainda neste primeiro conto que o narrador relata que o amigo Jika sempre está a pedir comida em casa, mas não explica (porque não sabe) as razões pelas quais a criança o faz (ONDJAKI, 2007, p. 18). O que vamos saber, pelo conjunto da obra de Ondjaki, é que a condição socioeconômica de Ndalú, ainda que não seja a ideal – considerando que o país enfrenta uma guerra e as suas consequências, além dos efeitos de anos de colonialismo –, destoa da condição em que vive a maioria das outras crianças nas províncias de Angola e na própria capital. A rua anunciada no título da obra aqui analisada e de que suas narrativas nos falam é a Fernão Mendes Pinto, localizada no Alvalade, bairro construído (pelos/para portugueses) no final dos anos 1950 – a partir do modelo de cidade-jardim de Ebenezer Howard – e ocupado pela nova elite angolana, oriunda sobretudo do quadro de funcionários do governo que assumiu o país depois da independência. A casa habitada pelo narrador tem dois pisos, varanda e jardim, água encanada, telefone e ar-condicionado, além de a família possuir carro próprio e ter a possibilidade de viajar de avião até a província do Namibe durante as férias.

A condição em que vive a parte da população menos afetada pelos efeitos da guerra e da recessão econômica do país vai aparecer sutilmente ao longo das narrativas, a exemplo da personagem Petra, cujas características acusam a condição de vida mais abastada: “vinha com umas roupas bem bonitas que se fosse a minha mãe não me deixava vestir assim num dia normal de aulas. Uma mochila toda colorida como quase ninguém tinha naquela época” (ONDJAKI, 2007, p. 85). A diferença socioeconômica entre os alunos da escola aparece também em outro trecho: “Uns traziam lanche, outros não; uns tinham bola e carrinhos bonitos, outros não” (ONDJAKI, 2007, p. 121). Outra situação são as das festas, seja na casa do Bruno, sempre abastecidas com muitos bolos, salgados, feijoada ou churrasco e refrigerantes, com pessoas bem-vestidas e perfumadas, como a prima loira, vinda do bairro Azul, ou a prima Lara, que o narrador julga ter viajado muito porque não deixa de falar de Paris e da viagem que fez a essa cidade; ou as festas no quintal do tio Chico – regadas a muita cerveja gelada e a aperitivos preparados pela tia Rosa. É, aliás, na companhia desse casal que o menino e o leitor acompanham outra circunstância em que os nós entre um mundo capitalista e um país que busca trilhar os rumos do socialismo, enquanto vive em seu território uma guerra por procuração, tornam-se aparentes.

A situação surge no conto “A televisão mais bonita do mundo”, quando o narrador segue de carro com os tios até a casa de Lima, um vendedor de mobílias. Inicialmente, ele descreve que a casa fica numa rua bem escura, sendo preciso “cuidado” para não pisar em poças d’água ou “minas”. Aí já se nota a sutileza com que vão sendo colocados problemas de infraestrutura da cidade. O tom noturno em que se passa a narrativa, juntamente com o emprego de vocábulos e de expressões como “cuidado”, “rua escura” e “minas”, que poderiam indiciar um ambiente bélico ou de tensão, é

despistado logo em seguida, dizendo o narrador tratar-se apenas de um jogo ou uma brincadeira para se referir aos buracos na rua e a “dibinga” de cachorro. Como afirmamos, não obstante preze por uma estética menos panfletária e mais caracterizada por elementos poéticos e humorísticos, Ondjaki se utiliza, vez por outra, dessa estratégia narrativa colocada na boca do narrador infante para, a um só tempo, permitir que o contexto perfure os elementos ficcionais, despistando-o logo em seguida a partir do manuseio arguto da linguagem, que vai do humor à ingenuidade ou mesmo à sagacidade do menino. Assim, ainda no mesmo conto, elementos da realidade do país perfuram outra vez o enredo quando o leitor é informado de que “nessa altura, em Luanda, não apareciam muitos brinquedos nem coisas assim novas” (ONDJAKI, 2007, p. 24). A explicação surge quando Ndalú percebe no quintal de Lima uma caixa grande de papelão e restos de esferovite no chão: “Isso podia significar alguma coisa: havia material novo naquela casa, podia ser fogão, geladeira ou outra coisa qualquer, e mesmo acho que era essa a razão de estar toda gente com bebidas na mão” (ONDJAKI, 2007, p. 24). O ambiente festivo se explica quando o menino se vê fascinado pela estética da superfluidade (MBEMBE, 2008), personificada na superfície da TV a cores, exposta na sala da casa.

A situação trazida pelo enredo, assim como outras que vez por outra vêm à superfície das narrativas, fazem-nos ter alguma noção de produtos que chegam à cidade, à casa dos moradores, ainda que sejam tempos de controle do comércio exterior, de racionamento e de escassez. Como uma vitrine luminosa, a televisão, mais que o noticiário em língua nacional tchokwe transmitido no instante em que o aparelho é ligado pela primeira vez, encarna o fascínio pela mercadoria, concretizado na aquarela que dá forma a personagens de telenovelas brasileiras, de desenhos animados e de filmes. O encantamento se reproduz também nos adultos (a julgar pelos olhos brilhantes do seu proprietário), que comemoram a aquisição do bem material como se fosse um brinquedo infantil ou uma celebração pela chegada de um bebê. Vale destacar que, embora essas situações possam ser lidas nos enredos, os produtos não são o foco do olhar do menino e as vitrines e superfícies da modernidade e do consumo ocupam, quando muito, o segundo plano da narrativa. Na perspectiva da criança, a própria TV não tem valor a não ser pelo que produz em termos de inventividade e de memória constituída por personagens que irão povoar seu imaginário, como os brasileiros Odorico e Zeca Diabo; os espanhóis Tito e Piranha, de “Verão azul”; ou o desenho norte-americano Pantera Cor-de-Rosa. Dito de outro modo, a TV interessa à criança e à narrativa que ela produz não como mercadoria em si, mas como um suporte que veicula narrativas trazidas de outras partes do mundo e que vão se constituir como parte do imaginário, alimentado muito mais pelas narrativas orais e pelas que ele vivencia e produz durante a infância.

Ainda que se detenha em cada detalhe do objeto a sua frente, como a caixa vazia no quintal, o manual de instrução e o cheiro do plástico novo que embrulha o aparelho, Ndalú não deixa de se lembrar dos primos da Praia do Bispo que têm de se contentar

com uma tv em preto e branco, adornada com um plástico azul que ele (mais uma vez) não sabe para que serve. É, aliás, neste bairro – onde passa parte das férias escolares e dos finais de semana na casa da avó – que outras faces da modernidade – para além da guerra e de objetos que ocupam vitrines – aparecem na obra de Ondjaki. A partir da condição socioeconômica enfrentada pela família de Charlita, o modo de vida do grupo mais protegido ou herdeiro de uma cidadania (excludente) constituída em período ainda colonial (MAMDANI, 1998) ganha novos contrastes. No conto “Os óculos da Charlita”, acompanham-se as brincadeiras de rua, a contação de estórias ao pé do muro e ao cair da noite (ONDJAKI, 2007, p. 38) e, entre uma diversão e outra, a parada para um lanche oferecido pela Avó Agnette, geralmente “chá aguado ou [...] meia banana com pão”, ocasiões em que o narrador não deixa de notar que as filhas do senhor Tuarles não lancham, ficam no muro da casa delas à espera (ONDJAKI, 2007, p. 37). Essa grande família, composta pelo pai, a mãe (dona Isabel), a sogra do Tuarles (a avó Maria – com risos e palavras ditas em kimbundo durante as novelas), cinco filhas e mais dois rapazes, padece as implicações impostas pela realidade socioeconômica do país, agravadas pelos hábitos alcoólatras do chefe de família, dono de um bar onde quase sempre faltam bebidas. Apesar de todas as filhas apresentarem problemas de vista, apenas uma delas, Charlita, tem óculos, ainda que sejam “muito grossos, muito amarelos e muito feios” (ONDJAKI, 2007, p. 37), como o narrador os descreve. Tal situação impõe limitações à infância das meninas, como a impossibilidade de brincar depois que o sol se põe e a dificuldade em acompanhar nitidamente as cenas da telenovela brasileira *Roque Santeiro*, a que toda a família assiste nas noites em que não falta energia elétrica.

Essa realidade difícil se desdobra no conto “No galinheiro, no devagar do tempo”, quando senhor Tuarles anuncia ter conseguido uma junta médica em Portugal para tratar do problema da filha – novamente apenas uma delas, a mesma, será atendida em suas necessidades. A viagem estimula a imaginação das crianças acerca das oportunidades que a amiga teria enquanto estivesse na cidade europeia: a partida em um avião grande, as lojas grandes, as compras, as novas roupas bonitas e coloridas, os brinquedos que ganharia, a comida farta e as guloseimas, a ida aos médicos e uns óculos novos e bonitos. Porém, entrecortando a imaginação anunciada em voz alta pelos meninos e meninas reunidas, a voz de Arlete, irmã mais velha, ressoa: “– Se tiverem muitos bares, a Charlita vai voltar com os mesmos óculos” (ONDJAKI, 2007, p. 111). Uma desconfiança que se confirma na noite em que esperam a chegada do pai e da filha. É com o mesmo velho vestido florido, remendado no sovaco do lado esquerdo e com os mesmos óculos e os mesmos calçados com os quais embarcara que a menina é vista ao retornar, sentada no banco de trás de um Lada amarelo com o tubo de escape roto, enquanto o pai, com os mesmos olhos vermelhos, inebriados, está sentado no banco da frente.

Além dessa realidade, outros problemas que se passam na Praia do Bispo e que costumam as narrativas indiciam a situação mais geral em que a capital do país se en-

contra em seus primeiros anos de independência política. Em “Manga verde e o sal também”, por exemplo, as crianças, sabendo que avó Agnette e tia Maria saíram para uma “missa urgente dum enterro de última hora” (2007, p. 80), e ao verem Madalena chegar das compras com duas pequenas sacolas contendo óleo, sabonete azul, lata de chouriço, açúcar, fósforos e sal grosso, sentem o desejo de comer as mangas verdes, apanhadas no quintal de dona Libânia. A vontade exige que as crianças montem um plano com o objetivo de conseguir convencer Madalena, responsável por atividades domésticas, a pegar na dispensa o sal que trouxera nas sacolas. As dificuldades em executar o plano não residem apenas na proibição do consumo do fruto verde como uma preocupação com a saúde, mas pela escassez de recursos, como revela o narrador ao delatar o caso à avó: “Ainda disse que a Madalena tirou sal das compras e foi lá dentro mais vezes” (ONDJAKI, 2007, p. 81). O fato rende à menina uma surra de cinto executada pelas mãos da tia Maria e de Agnette. Além dessa situação mais peculiar, vai se acompanhar no bairro o mesmo quadro e cenário descrito em *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, particularmente no que diz respeito à construção do mausoléu, à poeira, à presença de trabalhadores soviéticos e angolanos e dos veículos que cruzam o bairro: “A Praia do Bispo era um bairro cheio de camiões: passava esse camião da água, o camião da gasolina, o camião do lixo e o camião do fumo dos mosquitos. Todos esses camiões davam alegria e tinham uma música própria que nós gritávamos enquanto corríamos atrás deles” (ONDJAKI, 2007, p. 38).

A movimentação e os episódios situados nessa região central de Luanda apontam para as mudanças e o contexto histórico, político e socioeconômico em que o país se encontra. Essa noção é introduzida também no conto “O homem mais magro de Luanda”. O local é novamente o quintal do tio Chico e tia Rosa, com as festas regadas a muita cerveja gelada, torresmos, “jindungo”, quitetas, kitaba e outros aperitivos. Ainda no início da narrativa, o narrador, de modo dissimulado, informa ao leitor que o tio gosta de obras, uma vez que possui no quintal dois quartos, um para guardar carne, peixe e o barril de cerveja e outro para congelar tudo. Além disso, informa que ele tem um contato para buscar os barris de bebida e sabe quem está no portão porque reconhece o toque de cada um que chega. O clima festivo se interrompe quando repentinamente alguém, contrariando as expectativas de todos, faz soar de modo não reconhecível a sineta. A tensão se instala e se confirma quando o tio ordena ao sobrinho que verifique quem é, enquanto Rosa intervém, não permitindo que o menino vá sozinho. A situação se esclarece quando se descobre que no portão está o homem mais magro de Luanda, Vaz. O caso lhe rende um aperto de Chico e duas costela quebradas, como se vem a saber no dia seguinte. Aí tem-se tematizado o cartão de abastecimento e o racionamento imposto pelo Governo aos cidadãos, como também as formas encontradas por parte da população para burlar as determinações e desfrutar de momentos festivos em meio ao contexto de guerra e de crise.

Já em “Os quedes vermelhos da Tchi”, o leitor se depara com um léxico político, ainda que, em primeiro instante, dissimulado mais vez pela linguagem e pelos desvios enunciativos que Ondjaki coloca na boca do menino-narrador. O conto se inicia do seguinte modo: “Os quedes eram da Tchi [...]. Estavam abandonados numa poeira fina atrás da porta da casa de banho. No dia seguinte havia o comício no largo 1º de Maio. [...] A minha mãe mandou-me ir preparar a farda” (ONDJAKI, 2007, p. 73). O ritual de preparo para o evento inclui, além da verificação do fardamento escolar, a limpeza e a prova dos calçados, que não servem bem, mas valem a pena pela imagem que ajudam a construir. O visual é completado com um artefato antigo, recebido na segunda classe: “era um cantil verde-escuro, que não dava para confundir, era soviético mesmo, duro, resistente, que durava anos. Fazia lembrar as akás que vi num documentário na televisão, disseram que pode enterrar uma aká por quarenta anos e desenterrar que ela ainda funciona” (ONDJAKI, 2007, p. 74). O fragmento – pueril à primeira vista – não passa despercebido, sobretudo pelos detalhes que, de modo aparentemente despropositado, são, via linguagem, trabalhados e entregues ao leitor. O conjunto de objetos acusa a relação e as simbologias entre os itens que o menino escolhe e a cerimônia cívica em homenagem ao trabalhador, a ser realizada no dia seguinte. Aí se destacam as durabilidades dos materiais (STOLER, 2016) e, por consequência, a durabilidade do tempo expressa na resistência e persistência dos objetos.

A camada de poeira sobre o tênis vermelho que já não serve nem à irmã nem ao narrador, o cantil antigo que não mantém a água gelada e convém apenas como refresco para as costas indiciam um quadro de utopia desgastada, de tempos de revolução, coturnos e guerrilha em oposição a um socialismo calejador como os quedes vermelhos da Tchi. Em comparação com o passado heroico, o tempo presente, para o menino, é mais uma oportunidade de diversão, um jogo e uma encenação reproduzidos com objetos estilizados e coloridos do universo adolescente, utilizados apenas em data cívico-comemorativa, não despertando interesse algum nos primos mais velhos. Esse quadro se reflete também no ambiente silencioso, adormecido e quieto em que amanece a rua no dia do feriado, indicando um outro período, a julgar pelo descanso e repouso dos guardas e de suas armas na casa do Jika. Por outro lado, a persistência dos instrumentos e dos tempos de guerra se revela na resistência e dureza dos cantis e das akás – trazidas via imagem de tv –, bem como na funcionalidade dessas, mesmo depois de quatro décadas sob a terra. É sobretudo na escola que os ideais revolucionários são ainda repassados, com preparação e ensaios que antecedem a caminhada até o local da cerimônia comemorativa. Já no largo 1º de Maio, espécie de “heterotopia do tempo” (FOUCAULT, 2013), Ndalú se depara com muitas pessoas presentes, algumas delas conhecidas, e com um animador de plateia, gritando ao microfone e pedindo que se repita o seguinte discurso: “Pioneiros de Agostinho Neto, na construção do socialismo... [...] Tudo pelo povo! [...] Um só povo, uma só...? [...] Nação!” (ONDJAKI, 2007, p. 76-77). Mas, no mesmo ambiente, o narrador não deixa de notar as contradições entre

essas palavras de ordem e o que pode revelar para a nação a posição ocupada pelo presidente “na tribuna, bem lá em cima” (ONDJAKI, 2007, p. 76), ao refletir, ainda que em tom pueril e aparentemente ingênuo: “Às vezes penso que o camarada presidente, lá em cima e tão longe, não devia ver o povo muito bem” (ONDJAKI, 2007, p. 76).

Embora estejamos fazendo essas microleituras das narrativas que compõem *Os da minha rua*, não é, como já mencionamos, a atuação do Estado nem os problemas de governança e de urbanismo que preponderam na obra. Outra perspectiva do país, da cidade, da rua e de seus residentes, muito mais afetiva e focada nas experiências dos moradores e dos laços estabelecidos, é que predomina nos enredos. Um desses aspectos diz respeito à vivência cultural na cidade, que se destaca em duas narrativas. Em “Jerri Quan e os beijinhos na boca”, o narrador vai ao cinema pela primeira vez, na companhia do casal de namorados Mateus e Irene – ocasião em que o leitor acompanha o deslocamento feito a pé da casa de Ndalú, passando pela “zona verde”, pelo Hospital Militar e pelo largo 1º de Maio até chegar à grande casa rosada, isto é, o Cine Atlântico. O filme exibido é “A grande desforra”, produção de 1980, dirigida pelo norte-americano Robert Clouse e estrelado pelo chinês Jerry Kwan (Jackie Chan) ou “Jerri Quan”, como aparece no título aportuguesado da narrativa de Ondjaki. Trata-se aqui de mais um episódio aparentemente despropositado que carrega um rastro histórico. O Cine Atlântico era o antigo Cine Imperial, localizado no bairro Vila Alice, zona da cidade que passou por um processo de urbanização no mesmo período em que se inaugurava o cinema, isto é, em 1966. Inspirado nos traços arquitetônicos de Oscar Niemeyer, o prédio conta com espaços para espetáculos musicais, teatrais e para exibição de filmes. Apesar de atualmente funcionar apenas em algumas circunstâncias, havia no passado sessões diárias de cinema, exibidas, todavia, a apenas uma parte da população – predominantemente a branca, de origem portuguesa –, uma vez que no regime colonial o cinema funcionava, sobretudo, como estratégia para, em contexto internacional, projetar uma ideia de modernidade e controle e, em nível local, cimentar ideologias e narrativas do interesse da metrópole em detrimento da colônia. Washington Nascimento e Marilda Flores (2017), ao analisarem, a partir do uso das salas de cinema, os processos de segregação na cidade de Luanda no período entre 1940 e 1960 revelam que havia salas para aqueles tidos como civilizados (brancos, crioulos e novos assimilados) e outras para os tido como não civilizados (indígenas) – as primeiras localizadas em zona urbana central e as segundas em área periférica. Além disso, a segregação também ocorria no tipo de filme exibido: enquanto nos cinemas dos “civilizados” passavam filmes europeus, nos dos “indígenas” reproduziam-se filmes de faroeste e kung-fu (NASCIMENTO; FLORES, 2017).

É exatamente esse contexto que o conto de Ondjaki revisita ao tematizar a antiga tensão racial, como o narrador reflete:

Eu não conseguia entender aquilo muito bem mas parece que o pai da Irene não gostava que ela desse beijinhos na boca do Mateus. Ouvi dizer que o pai dela não gostava de negro, eu até via muitos negros lá na casa dele a beberem e comerem com ele e todos

rirem juntos. Não sei. Se calhar um rapaz negro a dar beijinhos na boca da Irene já era coisa diferente. (ONDJAKI, 2007, p. 31)

A antiga tensão é transformada agora em namoro inte-racial, feito de encontros às escondidas na casa dos pais de Ndalú, mas também de passeios de mãos dadas e com beijinhos trocados na rua a caminho do Cine Atlântico, onde Mateus pode entrar e Irene pode repousar a cabeça no ombro do namorado enquanto acompanha a exibição do filme. Assim, apesar de apontar resquícios da permanência de uma mentalidade racista, ao reinscrever a memória de uma cartografia colonial fragmentada e racializada, o enredo indica uma outra relação com a cidade no pós-independência, o que se revela na experiência de liberdade e encantamento vivida pela criança em sua primeira experiência no cinema: “Eu olhava aquele mundo todo novo: o cinema sem paredes de lado, as árvores e as andorinhas, umas poucas nuvens no céu bem escuro de quase noite, e a tela toda branca se acendeu de luz brilhante antes mesmo de as luzes se apagarem [...]” (ONDJAKI, 2007, p. 33). O “mundo todo novo” que se revela ao menino na narrativa ainda traz os filmes de kung-fu com atores chineses, todavia, o ato se refaz agora enquanto reinscrição do cenário cultural que começa a surgir em sua primeira década de liberdade política em relação aos portugueses, ressignificando, via literatura, prédios, espaços de cultura e seus usos, engendrando caminhos para a solidificação de uma nova memória cultural.

Outra narrativa que tematiza o cenário cultural é “O último Carnaval da Vitória”. Ao retornar mais uma vez à Praia do Bispo, o narrador descreve todo o processo de preparação para o evento, desde a confecção de fantasias – momento de fruição e invenção – até a realização do percurso festivo pelas ruas do bairro: passando pela casa do Xana (o mesmo EspumaDoMar), pelo passeio da Andreia, o portão da tia Adelaide, o bairro da Kinanga, seguindo pelo cine, a volta na igreja e o retorno pela rua principal. Além da indicação do trajeto do carnaval no bairro da avó Agnette, demarcado pela localização das casas dos moradores e dos pontos comerciais e culturais que situam uma geografia resgatada via memória, há também uma menção temporal, uma das únicas em toda a obra. Trata-se do dia 27 de março, referência ao ano de 1977, quando o presidente Agostinho Neto institucionalizou o carnaval como festa patriótica que baliza o fim da chamada “segunda guerra de libertação” (1975-1976), marcada pela expulsão (ainda que temporária) dos sul-africanos do país. A informação é trazida por um dos primos enquanto acompanham os festejos pela TV, mas logo se seguem os protestos de todos os presentes, indicando que não estão em nenhuma aula e que ninguém quer lição de história (ONDJAKI, 2007, p. 63). Em via oposta ao discurso do primo, Ndalú declara: “Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. [...] como se [...] vivêssemos numa vida distraída ao sabor da escola e da casa da avó Agnette” (ONDJAKI, 2007, p. 59).

Assim, o ritmo da vida (das crianças), e por consequência o das narrativas, é o do brincar, o da vida escolar, o dos fins de semana e das datas comemorativas. Isso implica

dizer que a realidade e o mundo são percebidos por esse filtro, isto é, o contexto e os fatos existem e mais de uma vez as narrativas os trazem para dentro dos enredos, todavia, o tempo-lugar é o da memória afetiva, da recordação, da infância, como a criança indica: “O dia da véspera do carnaval [...] era dia de confusão com roupas e pinturas a serem preparadas, sonhadas e inventadas. Mas quando acontecia era um dia rápido, porque os dias mágicos passam depressa deixando marcas fundas na memória” (ONDJAKI, 2007, p. 60). O ritmo e enredo, portanto, não são o do tempo-lugar da História, da política, dos fatos, da cronologia, que só aparecem como fragmentos, desdobramentos, vazamentos das vivências, ou como poeira, essas partículas de terra suspensas no ar atuando como elemento que liga a História do país às estórias de Ndalú. O ritmo-tempo é o dos locais frequentados, marcados sobretudo pela experiência afetiva com aqueles com os quais se convive, como o narrador sinaliza diversas vezes ao longo de toda a obra: “No tempo da Praia do Bispo”; “era no tempo da escola”; “foi no tempo da terceira classe”; “era no tempo de antigamente”.

O carnaval da vitória é o ritmo-tempo da festa, que finda com lanche preparado pela avó Nhé e tia Maria, servido e compartilhado por todos, porque a festa é também o lugar da partilha, em que a refeição indica vínculo solidário com o outro, ainda que seja quase sempre um “lanche magrinho”, com um cardápio composto por banana, fatias fininhas de bolo feito com metade da receita normal, quatro rebuçados duros, pires pequeno de arroz doce sem canela, alguma bebida ou refrigerante batizado, isto é, acrescentado com água para fazer render mais (ONDJAKI, 2007, p. 66). Um cardápio que se faz também de lanches em intervalo de brincadeiras, dividido com as cinco filhas de Tuarles, ou de manga com sal partilhada e de uma sinfonia de sabores e de cumplicidade delatada. Por fim, um cardápio-festa feito de vínculos que se revelam quando os meninos do bairro da Praia do Bispo se reúnem no muro, fora da casa, para recontar as cenas da novela que os olhos das quatro filhas do senhor Tuarles não puderam acompanhar porque Charlita está em Portugal, tendo levado consigo o único par de lentes que ajudam a enxergar; ou quando Ndalú consola Charlita no galinheiro abandonado, no fundo do quintal, contando-lhe estórias e cenas da novela que ela perdeu. Aliás, a festa nem sempre se faz na rua ou em datas comemorativas. Muitas vezes ela se faz nos quintais, como local de refúgio e como um correspondente mais intimista do espaço urbano aberto. É no quintal do tio Joaquim que Ndalú brinca com os amigos e ouve o diálogo em kimbundo (a língua com cheiro de infância) entre o tio e o cachorro Kazukuta, é no quintal onde conversa com nespereiras, pitangueiras, goiabeiras, abacateiros.

São esses elementos que permitem que a falta de água para regar as plantas e dar banho no cachorro e a falta de energia sejam transformadas em matéria de poesia, de imaginário capaz de gerar uma memória afetiva do local, memória transformada em narrativas. Narrativas vindas da TV e do cinema – com novelas brasileiras e filmes do Bruce Lee, do Trinitá, dos ninjas, do Jackie Chan; narrativas ditas em kimbundo pelo

tio Joaquim e pela avó da Charlita; narrativas de “Cão tihoso” vindas de Moçambique; narrativas contadas pela avó; narrativas contadas, ouvidas, recriadas e vividas na rua. Narrativas que levam o leitor por dias e noites, por estações de calor e de cacimbo, por dentro e por fora de casas, por uma experiência da cidade revelada em sua diversidade, em seus diversos quadros, cheiros, sabores, sonoridades. Narrativas que conduzem, inclusive, para além de Luanda, quando a família passa quinze dias em férias no Namibe. No retorno à província onde o pai nasceu, o narrador mais uma vez traz a renomeação dos lugares, ou seja, essa região a que o avô insiste em chamar Moçâmedes é já outra, “reafricanizada”. Além disso, de forma cuidadosa, a permanência da família na cidade durante dois dias do mês de agosto (período do cacimbo e do frio na região sul do país) revela, por um lado, a diversidade geográfica de Angola e, por outro, o cuidado em não reduzir o interior do país ao aspecto rural, tribal e a um quadro típico dos relatos colonialistas. Durante os demais dias na região rural da província, na quinta do primo Beto, Ndalú pode ampliar seu universo gustativo, ao experimentar sabores como tremoços e batata-doce crua, e pode ver de perto novos animais, como o enorme olongo. Tais momentos se inscrevem em sua memória a partir das sensações, mas também a partir das fotografias feitas nos últimos momentos das férias:

No último dia de manhã é que o pai se lembrou de tirar fotografias a todos. [...] Fiz um poster de joelho no chão estilo filme de cobói e o meu pai tirou uma foto que eu tenho até hoje [...].

Gosto muito dessas fotos todas que tiramos na província do Namibe, tem uma muito bonita da minha mãe bem distraída a fumar cigarro, tem a foto do meu pai perto do olongo que eles tinham caçado, mas, para dizer mesmo a verdade, a foto mais bonita é uma que tou eu, a Micaela e a mana Tchi (ONDJAKI, 2007, p. 51).

Tais narrativas versam, enfim, sobre imagens, imaginários e recordações constituídas por todos os sentidos: percepções táteis – feitas de pés pisando quintais e ruas empoeiradas ou de pele tocada pelo frio e de mãos tocando os tomateiros da horta com lago no Namibe; percepções sonoras – como a orquestra de passarinhos, jacós, mosquitos, a banda de camiões e as muitas vozes que ressoam na memória; percepções olfativas – produzidas pelo cheiro do mar, plantas, quintais, comidas da tia Rosa, meninas perfumadas nas festas da casa do Bruno, cheiro do antigamente, cheiro da infância em kimbundo do tio Joaquim; percepções visuais – pintadas com luzes do cinema, cores do sol amarelo bem torrado de Luanda e dos animais do Namibe, cores do mar da Ilha e do deserto; e percepções gustativas – feitas de sabores das frutas e da manga verde com sal, como o menino conta: “uma pessoa quando é criança parece que tem a boca preparada para sabores bem diferentes [...]. São misturas que inventam uma poesia mastigada tipo segredos de fim de tarde” (ONDJAKI, 2007, p. 79). Poesia mastigada nos fins de tarde que se prolongam até à noite, vindas da boca, das mãos e das “magias benguelenses” trazidas pelo tio Vitor (ONDJAKI, 2007, p. 67), com bagagem repleta de oralidade e do imaginário do interior. Estórias sobre piscinas cheias de coca-cola, com cantos feitos de chuinga de chocolate, prancha de saltar de chupa-

-chupa de morango e chuveiro do qual sai fanta laranja ou sprite. Diante do espetáculo da “imaginação de teatro falado” (ONDJAKI, 2007, p. 68) apresentado na varanda da casa de Ndalú, à noite, Bruno, Tibas e Jika se enchem de encantamento: “dos olhos dos outros, eu vi, saía um brilho tipo fósforo quase a acender a escuridão da varanda” (ONDJAKI, 2007, p. 69). Eis o modo como na capital do país as histórias ao redor das fogueiras são recriadas, reencenadas, com fogo que se acende nos olhos das crianças enquanto escutam as invenções de Vitor e imaginam um mundo feito de guloseimas brincantes, porque imaginar é uma forma de ver e de trazer ao aqui o que está além ou parece impossível de se materializar.

É, de tal modo, esse quadro (de afeto, de estratégias de sobrevivência e de partilha) que possibilita ao narrador ir além dos problemas graves enfrentados pelo país, os quais são inclusive percebidos e até finamente criticados. Todavia, não é esse tópico que traduz, para a criança, a experiência da cidade – nunca reduzida ao ponto de vista da abordagem desenvolvimentista, da metanarrativa do urbanismo e do caos. Tampouco são esses os elementos que se transformam em lembranças com potência para matéria de narrativa escrita. Como Mbembe e Nuttall (2008) afirmam, é preciso reeducar o olhar sobre as geografias africanas e averiguar movimentos, trânsitos, mobilidades e furos, mesmo quando a ordem tende a ser expressa na fragmentação do espaço e na interdição dos sujeitos. É isso que a obra de Ondjaki nos permite enxergar. Num país em guerra, em que muitas crianças viveram em situação de interdição, a perspectiva do narrador-infante possibilita que o imaginário atue como uma espécie de abrigo à memória e à infância, permitindo com isso um exercício de liberdade e de imaginação de outras infâncias possíveis, não fosse o contexto político de conflito e de instabilidade. Dito de outro modo, o que dá o tom às narrativas de Ondjaki são as superfícies várias e complexas que o espaço construído e a relação entre as personagens conferem ao espaço habitado. O que dá o tom é a constituição de um imaginário afetivo que se transforma em modos de inventar, adaptar, criar, ficcionalizar.

Como Said (2011) argumenta, muitos dos autores não europeus se voltaram, no período das lutas pela independência e depois, para os seus territórios e geografias com a finalidade de reescrever e reinventar, com as tintas da fabulação e da vivência de dentro dos locais, as regiões assombradas há séculos por representações e narrativas imperiais e racistas. Nesse sentido também pode ser compreendida a obra de Ondjaki, o qual, via memória ficcionalizada, entrega outra representação da África, de Angola, de Luanda, pela perspectiva da infância, entendida também como lugar e como uma lente por onde se enxerga a casa, o quintal, a rua, o bairro, o mundo em que se habita. O que se observa do conjunto da obra do autor é, portanto, um apoderar-se da cidade que, apesar de ser sua desde o nascimento, nem sempre foi de seus pais e de outros que vieram antes. Tais locais estão sinalizados desde o título de *Os da minha rua* até a identificação de cada narrativa e os enredos que a compõem. A julgar pelo acesso que muitos leitores podem ter através das diversas traduções feitas, se não é possível afirmar

categoricamente que a ficção de Ondjaki, assim como a de outros autores que circulam em diversos países, tem contribuído para forjar uma imagem mais ampla e diversa do continente e de Angola, distinta daquela moldada unicamente pela perspectiva ocidental, podemos aventar pelo menos uma alternativa às narrativas apregoadas como de sucesso em teorias urbanas e de modernidade mimetizadas em projetos governamentais.

Referências

- ASSMANN, A. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).
- CORTINES, P. de O. **A cidade e a infância e Os da minha rua: representações da infância Luandense em narrativas angolanas**. 2012. 132f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, 2012.
- DIOUF, M.; FREDERICKS, R. (Eds.). **The Arts of Citizenship in African Cities: infrastructures and Spaces of Belonging**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- FANON, F. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2005.
- FOUCAULT, M. A heterotopia. In: FOUCAULT, M. **O corpo utópico; as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FREUND, B. **The African City: A history**. New York: Cambridge University Press, 2007.
- GARCIA, R. **Luanda como ela era (1960-1975): histórias e memórias de uma cidade inesquecível**. Lisboa: Oficina do Livro, 2016.
- GASTROW, C. Aesthetic Dissent: Urban Redevelopment and Political Belonging in Luanda, Angola. In: **Antipode**, v. 49, n. 2, 2017, p. 377–396. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/anti.12276>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- GOMES, I. C. da R. **Lugar da infância: os miúdos narrantes nas obras de Ondjaki**. 2015. 238f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.
- LIMA, F. K. C. **Leituras da memória de “Infância” e de “os da minha rua”**. 2017. 139f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- MAMDANI, M. **Ciudadano y súbdito: África contemporânea y el legado del colonialismo tardío**. México: Siglo Veintiuno, 1998.
- MBEMBE, A. Aesthetics of superfluity. In: MBEMBE, A; NUTALL, S. **Johannesburg: The Elusive Metropolis**. Durham: Duke University Press, 2008. p. 39-67.
- MBEMBE, A; NUTALL, S. Writing the World from an African Metropolis. **Public Culture**, v. 16, n. 3, p. 347-372, 2004. Disponível em: <https://postcolonialseminar.files.wordpress.com/2013/04/writing-the-world-mbembc3a9.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2020.
- MBEMBE, A; NUTALL, S. **Johannesburg: The Elusive Metropolis, Durham: Duke University Press, 2008**.
- MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África: Gnose, Filosofia e Ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal); Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- NASCIMENTO, M. N. do. **De paisagens e infâncias em Ondjaki ou uma poética dos anos 80**. 2018. 227f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, 2018.
- NASCIMENTO, W. S.; FLORES, M. dos S. M. das. Luanda e suas segregações: uma análise a partir das salas de cinema (1940-1960). **Mulemba**, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 9, n. 17, p. 80-89, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/14598>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- OLIVEIRA, J. K. A. de. **O pequeno contador em os da minha rua: as formas do silêncio em Ondjaki**. 2015. 92f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, 2015.

- ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- ONDJAKI. **Bom dia, camaradas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ONDJAKI. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROBINSON, J. Global and world cities: A view from off the map. **International Journal of Urban and Regional Research**, v. 26, n. 3, p. 531-554, 2002. Disponível em: <http://www.stellenboschheritage.co.za/wp-content/uploads/Global-and-World-Cities-.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2020.
- SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SIMONE, A. The Worlding of African Cities. **African Studies Review**, n. 44, v. 2, p. 15-41, 2001. Disponível em: <https://www.african.cam.ac.uk/images/files/articles/simone>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- SIMONE, A. People as infrastructure: Intersecting Fragments in Johannesburg. **Public Culture**, v. 16, issue 3, p. 407-429, 2004, Duke University Press. Disponível em: <http://abdoumalisimone.com/files/45662107.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2020.
- SIMONE, A. Reconfigurando las ciudades africanas. *Iconos*. **Revista de Ciencias Sociales**, n. 51, p. 131-156, jan./fev. 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50933235008>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- STOLER, A. L. **Duress: imperial durabilities in our times**. Durham/London: Duke University Press, 2016.
- VERAS, L. **Ondjaki e a memória cultural em Bom dia camaradas, os da minha rua e Avódezanove e o segredo do soviético**. 2011. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

A ALMA É FEITA DE CHÃO: ONDJAKI E O REINÍCIO DO SER

Paulo Sérgio Borges David Mudeh
Isaac Newton Almeida Ramos

Ondjaki: guerreiro de Angola, habitante do “xão”

N dalu de Almeida (1977) é mais conhecido pelo seu nome literário, Ondjaki, que na Língua Umbundu significa “aquele que enfrenta desafios”, também “traquina” e “irrequieto”. Uma das dificuldades de sua tarefa como poeta reside no analfabetismo que atinge cerca de 30% da população de seu país, de acordo com o censo de 2014, o primeiro feito após a independência de Angola. A isto soma-se o fato de que, lá, a Língua Portuguesa é apenas de uso predominantemente oficial, visto que há muitos idiomas largamente falados, ou seja, trata-se de um país altamente plurilíngue.

O autor faz parte da primeira geração dos nascidos depois da retirada dos portugueses e, conseqüentemente, cresceu durante a Guerra Civil Angolana, que se findou somente em 2002. Vários de seus livros trazem, em uma perspectiva infantil, vislumbres dos problemas e horrores desse conflito, como os relatos do narrador de *Bom Dia Camaradas* (2001), romance em que as visões de gerações diferentes, principalmente sobre os novos tempos e o período da colonização portuguesa, se defrontam diversas vezes. Sua obra é, principalmente, centrada na prosa, com novelas como *A Bicicleta que Tinha Bigodes* (2011), livros de contos, a exemplo de *Os da Minha Rua* (2007) e romances, entre eles *Os Transparentes* (2012), e diversos outros títulos.

Entre suas principais publicações de poemas, estão *Actu Sanguíneu* (2000), *Há Prendisajens com o Xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas* (2002), *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas* (2009), *Dentro de mim Faz Sul* (2010) e *O Convidador de Pirilampos* (2017), entre outros. Sua segunda publicação em versos, selecionada para esta pesquisa, possui marcante presença de características da infância, que é trazida com certo tom de espiritualidade e devoção aos aprendizados que se pode obter a partir do fenômeno literário. A escolha da grafia “há prendisajens” em detrimento de “aprendizagens” demonstra que, desde o título, existe uma busca de criar significados

a partir das sonoridades e diferentes combinações de estrutura das palavras da Língua Portuguesa.

Em relação à poetização da mistura entre as línguas dos povos locais e a que foi, a duras penas, herdada do colonizador europeu, Leite (1998, p. 14) ressalta a existência de uma continuidade entre a tradição oral, cujos mestres eram os *Griots*, e a literatura escrita. Por isso, Ondjaki pode ser visto como um dos continuadores das culturas dos povos que hoje formam Angola, dado que o poema é uma linguagem social em sua manifestação erguida (PAZ, 2012, p. 43). Em tal configuração, o caráter iniciático da poesia ligada à terra e às longínquas heranças ancestrais que ecoam nas tradições ágrafas dos grupos bantu cujos passados são ligados aos limites geográficos atuais daquele país.

No poema “CHÃO”, a procura pela criação de ligações com uma identidade nacional própria e única – sem desconsiderar as tradições sobreviventes à colonização e o que se tem atualmente – é metaforizada no solo, que representa os costumes, as maneiras de pensar e ver o mundo que por muito tempo foram e ainda são desrespeitadas pelos insistentes ecos neocolonialistas. A preocupação do autor em servir-se daquilo que os outros escritores de seu país já construíram para cumprir a sua missão na edificação da identidade angolana (FRANCO, 2010, p. 287) é harmônica ao que afirma Mbembe (2015, p. 71), sobre a preocupação que o futuro dos países de África desperta em seus habitantes mais conscientes, ainda que esses Estados sejam recentes invenções, pois unem territórios de povos que, antes da chegada dos europeus, eram independentes e autônomos entre si. Conforme sugere o título do livro, o que há para ser aprendido prenderá o leitor mais ainda a si mesmo e, por consequência, às suas raízes culturais, elementos que o ligam a um ser social maior.

Muraro (2006, p. 20) aponta que a construção da voz literária de Ondjaki se dá por via das perceptíveis semelhanças entre as combinações fonético-semânticas das palavras e a grande teia cultural que forma o mosaico nacional de seu país. Em seu prefácio, o poeta (2011, p. 5) associa o ato de aprender a “[...] novas géneses pessoais”, cujo papel seria o de promover a constante reforma do ser humano a partir do próprio material que o constitui, como foi abordado na análise do poema “CHÃO”. Desse modo, a proposição é a constante atualização do homem – de onde quer que ele seja – a partir da consulta às suas histórias social e pessoal, em uma mesclagem que torne o “chão”, nas palavras do poeta nos agradecimentos de *Há Prendisajens com o Xão*, em “almofada”, isto é, provedor de conforto e proteção.

O poeta angolano atribui esse conhecimento aos ensinamentos de Manoel de Barros, a quem ele dedica o poema de abertura do livro. Além do brasileiro, há dedicatórias a Paula Tavares e a Carlos Barbosa, nomes que comparecem ao longo da publicação, respectivamente em “QUE SABES TU DO ECO DO SILÊNCIO?” e “PASTOR DE ESTRELAS”, além da menção ao escritor Mário Fonseca. Segundo Ondjaki, foi a referida poetisa quem o apresentou à obra de Manoel de Barros, antes de uma viagem.

Em relação ao subtítulo, “o segredo húmido da lesma e outras descoisas”, é preciso recorrer a um dos glossários poéticos do final do livro, “BICHOS CONVIDADOS (DE A A Z)”. Nessa seção, a “lesma” é definida como: “mestre em tudo que acuse molhadez. é dona de uma vivência lentadinosa – o que reproduz intimidades com o conhecimento. consegue alcançar tacto íntimo com todi-qualquer chão. de tanto imitar a noite ficou negra” (ONDJAKI, 2011, p. 55). A significação desse animal, ante a sua apresentação, está ligada ao próprio deleite poético, ou, conforme Bachelard (2018, p. 20) ao “[...] devaneio sem drama, sem acontecimento, [...] o verdadeiro repouso, o repouso do feminino. Com ele ganhamos a doçura de viver. Doçura, lentidão, paz, eis a divisa do devaneio em alma”.

A caracterização desse “verbete” é permeada por neologismos e construções que aliam imagem ao som, como “molhadez” e “vivência lentadinosa”, características que reaparecem no decorrer de *Há Prendisajens com o Xão*. A última das definições trazidas acerca da “lesma” carrega uma imagem de resistência de negritude, que faz com que a “lesma” adquira o mistério da escuridão da noite, que se contrapõe, de determinada maneira, à claridade da razão, uma vez que a poesia busca atrelar significado e significante. Além disso, esse mesmo animal reaparece no poema que abre o livro *Materiais Para Confecção de um Espanador de Tristezas* (2009), e se transmuta em um “velho muito velho” (ONDJAKI, 2021, p. 08), que pode ser entendido como uma presença poética de Manoel de Barros, pois ele “coleccionava poemas que eram restos de lixo”, em um apego semelhante ao do poeta brasileiro por pequenas sujidades.

No que diz respeito a “OUTROS CONVIDADOS OU DESCOISAS (DE Z A A)”, se trata de uma espécie de catálogo de expressões e imagens que aparecem ao longo do livro, que vêm enumerados em ordem alfabética decrescente. São as “descoisas” que oportunamente estão ordenados ao inverso, pois a insignificância delas se contrapõe ao estamento, o qual a linguagem automatizada carrega. Dessa feita, o “segredo húmido” do subtítulo é algo que necessita ser visto e tocado pelo leitor que, assim como quem toca ou é tocado pela umidade de uma lesma, fica com um pouco de seu muco (poético) sobre a pele.

Em contraste, há tendência de ferrenha resistência contra as produções intelectuais produzidas em África por parte das visões ocidentais, seja em razão de diferenças estéticas ou motivadas pelos sedimentados discursos pejorativos em relação àquele continente. É comum a ideia de que não há pensamento científica e filosoficamente sistematizado nesses países, algo devido a ultrapassadas e irresponsáveis visões antropológicas, que consideram a sabedoria popular como único referencial dos pensamentos bantu. Em confronto com essa preconceituosa rejeição, Wiredu (1984 p. 2) destaca que todos os povos possuem uma formação popular tradicional, cujo reconhecimento, por parte dos estrangeiros em relação às suas próprias formações culturais

[...] poderiam provocar um entusiasmo menos exótico dos antropólogos ocidentais do que o que as práticas atuais parecem sugerir. Na falta de qualquer comparação deste tipo, o que tem acontecido geralmente é que não somente os fatores que genuinamente

distinguem o pensamento tradicional africano, mas também sua base não científica, espiritualista, tem servido de base para contrastar os povos africanos e ocidentais.

Em relação às manifestações artísticas desses países, elas têm sido estudadas e reconhecidas internacionalmente nas últimas décadas, de maneira que a lei 10.639/03, sancionada pelo governo Luiz Inácio Lula da Silva, ratifica a importância delas para a educação no Brasil e torna obrigatório o estudo de todas essas formas de arte. Ainda assim, elas são frequentemente ignoradas por professores das redes públicas e privadas de ensino de nosso país. Tal rejeição deriva de uma priorização de manifestações eurocêntricas em detrimento daquelas que não provêm dessas regiões, fato com o qual colabora as rotulações de culturas não-hegemônicas como exóticas e inferiores. Além disso, muitos desses profissionais não conheceram as literaturas africanas em suas graduações e pós-graduações.

Consoante a essas dificuldades, no Brasil, a violência simbólica perpetuada contra os elementos culturais bantu pode ser facilmente vista até a atualidade, seja por via das discriminações religiosas, bem como por meio de agressões físicas e de outras naturezas. Isso resulta das duradouras chagas do período escravocrata, que não direcionou políticas públicas aos ex-cativos e seus descendentes, seja no final do período imperial, ou no período republicano, no qual houve preferência pela mão de obra barata de imigrantes europeus, e depois dos asiáticos, que muitas vezes viviam em condições precaríssimas. Foi somente com a lei 7.716/89 que a discriminação racial foi legalmente reconhecida como merecedora de uma punição específica, cem anos depois de a Lei Áurea ter sido aprovada pela Assembleia Nacional e, finalmente, sancionada pela Princesa Isabel. Infelizmente, esse importante marco legal não trouxe a devida solução para os problemas causados pela escravidão, assim como a independência de Angola foi apenas mais um dos muitos passos necessários para a construção de um país verdadeiramente livre.

Do “Xão” viemos e a ele ansiamos voltar

CHÃO

Palavras para manoel de barros

apetece-me des-ser-me;
reatribuir-me a átomo.
cuspir castanhos grãos
mas gargantadentro;
isto seja: engolir-me para mim
poucoquinho a cada vez.
um por mais um: areios.
assim esculpir-me a barro
e re-ser chão. muito chão.
apetece-me chãonhe-ser-me.
(ONDJAKI, 2011, p. 9)

O poema acima comunica o anseio pela construção de uma identidade artística liberta das vozes poéticas provenientes das grandes potências mundiais e das estéticas que elas impõem. No tocante à autossignificação do homem angolano diante do mundo e de seus conterrâneos, o olhar ao telúrico que o texto propõe conduz a um novo despertar, de maneira que a analogia erguida entre a terra e o corpo do eu-lírico ocorre no sentido de enumerar passos a serem seguidos para se alcançar libertação. Concomitantemente, integram tais edificações semânticas recursos como neologismos, reiteraões de construções gramaticais e o uso de estruturas complexas, as quais, dissonantemente, buscam uma primitividade imagética.

Na construção do texto, o autor valeu-se de uma estrutura de versos livres e brancos, nos quais é digno de nota a ausência de letras maiúsculas – estas aparecem apenas nos títulos, características presentes ao longo de todo *Há Prendisajens com o xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas*. Apesar da ausência quase total de rimas externas, abundam as rimas internas por conta das várias aparições do pronome “me”, ilustração da constante incidência de verbos reflexivos nas enunciaões do eu-lírico. A quantidade de usos da partícula oblíqua, no total sete, remete ao sentido que esse número possui para o cristianismo, religião imposta às antigas colônias portuguesas e ainda ali presente por meio de missões neopentecostais (que existem em grande parte da África não-muçulmana), de maneira que há um sentido de libertação de suas pesadas influências por via da apropriação desse símbolo.

No tocante às simbologias bantu, o referido número é associado por Chevalier (2019, p. 831) à imagem dos Gêmeos míticos, coletada em manifestações andróginas que apontam a uma plena realização do homem, que no poema se liga à reconstrução de uma identidade liberta. Estas referências são associáveis à ideia de que o poeta se reporta sobre uma necessidade inerente tanto ao homem, quanto ao escrito poético, independentemente das tradições em que estejam inscritos. Nesse sentido, é possível recordar os estudos de Paz (2012, p. 135-136), que apontam a poesia como caminho para encontrar uma força oculta no espírito humano, um “[...] deus vivo, ativo, todo poderoso”.

No primeiro verso do poema, a palavra “apetece-me” mostra a necessidade provinda do âmago da voz do poema – metonímia dos povos bantu – de passar por uma espécie de regressão de si própria. Esse abandono do que o eu-lírico vinha a ser (e viver, até então) vem reforçado e explicitado pelos assíduos empregos de prefixos e ênclises ao longo dos versos. Além disso, o fenômeno da dissonância (FRIEDRICH, 1991, p. 16) se faz presente no objeto em estudo devido à amplitude do tema e às poucas e simples palavras em uso, as quais são organizadas em um conjunto de períodos que se encadeiam e têm todas o “eu” na função sintática de sujeito, em sua forma elíptica.

Por via desse recurso de construção, a maior parte das conjugações dos verbos embebecem a sintaxe do texto com uma força subjetiva universalizante dos anseios expressos pelo eu-lírico, que fala específica e marcadamente a partir de sua região de

origem e a transcende. A presença de verbos bitransitivos nos primeiros versos marca a resolutividade do poeta em afirmar a identidade dos integrantes de sua região perante o mundo, algo que se dá com certa impessoalidade, não obstante a presente força da conjugação em primeira pessoa por via de desinências verbais e pronomes oblíquos. Por sua vez, a parte seguinte do período gramatical, que é separado da primeira pelo sinal de ponto e vírgula, sugere a complexidade e tempo necessários para que o processo proposto seja completado.

Nesse viés, Bloom (2002, p. 109) ensina que a palavra do escritor “[...] não é sua apenas, e sua Musa já se prostituiu com muitos antes dele”. Isto permite apreender uma tentativa do poeta de livrar-se das vias de expressão que remetem ao que já foi feito na literatura e reaparece por força da tradição. Por isso, ao buscar a autenticidade, o eu-lírico encarna a luta do ex-colonizado ao se colocar contra as vozes estéticas estrangeiras, que invadiram suas formas de compreensão e representação da realidade. Não se trata de uma tentativa de isolamento, e sim de um autorreconhecimento e afirmação, pois todas as literaturas, principalmente as de mesma língua, dialogam em variadas medidas.

No concernente à musicalidade do verso “apetece-me des-ser-me”, podemos notar um tom de sequidão, marcado por sons tônicos e átonos desvozeados (/p/, /t/, /s/ e novamente /s/) aliterantes. Bosi (1977, p. 66) aponta que o “[...] fonema é o estrato corpóreo e substancial do signo” de maneira que as características fonéticas das palavras auxiliam o leitor na construção de sua experiência. A fala do poeta, por tal razão, possui grande relevância na constituição estética do signo, o que se percebe pelo efeito de calma leitura ocasionado pela articulação fechada de /e/, que é quase unânime no par de versos iniciais.

As inaugurações de uso da linguagem vêm adequadas ao ritmo da pronúncia enjaneado pela adequação sinestésica (por conta de o tato detectar o ar a fluir no aparelho fonador de quem lê em voz alta). Isso acontece em sentido de ruptura com a linguística estruturalista e sua dicotomia de significante e significado e, no nível discursivo, a cisão entre palavra poética os discursos e vozes sociais, (BAKHTIN, 1990, p. 98). Valéry (1983, p. 10) aponta que um código próprio é vital para a realização estética do poema, o qual excita a inteligência do leitor rumo a algo superior ao sensorial. Em sentido semelhante, o modo indicativo dos verbos do texto assevera a resolutividade do poeta em relação ao modo de alcançar seus intentos, inclusive a reflexão sobre as literaturas das novas gerações de seu país.

Por ter sido publicado no mesmo ano do fim da Guerra Civil Angolana, a maneira em que o aspecto estilístico é erigido em *Há Prendisajens com o Xão* celebra um ato de desmanche da linguagem poética estereotipada. O emprego de tal liberdade na poesia é negá-la e, no mesmo ato, depurá-la dos tradicionalismos acumulados e impregnados das visões hegemônicas a respeito do que é o ato literário (PAZ, 2012, p. 263). A fuga da padronização vazia, bem como a explícita referência à necessidade de reinvenção

do ser é feita em tom de autoexame, finalidade para a qual a voz do poema se dirige a dois possíveis interlocutores, que podem ser ou leitor ou ele próprio, em uma espécie de conclamação de si.

Por via da expressão “reatribuir-me”, é possível novamente verificar a atitude auto determinativa do eu-lírico, posto que o oblíquo “me” configura a faculdade dele de decidir o que há de se passar consigo. Em concordância, o verbo sob reflexão é bitransitivo, por isso o seu enunciador, objeto direto, direciona-se ao “átomo” – objeto indireto. Por se tratar de uma imagem cujo referencial é um microscópico sistema inteiro (pois sabe-se que o átomo pode ser fracionado), o poeta se aloca dentro de uma dimensão fora do alcance específico da ação das mãos humanas nuas, numa dimensão onde o tempo ocorre sob as regras da imagem, isto é, de maneira díspar à da cronologia da macro realidade, essa que o leitor experimenta em seu dia a dia.

Além disso, o termo “átomo” pode ser definido como sistema elétrico estável cujo núcleo é feito de partículas positivas densas, os prótons, e cercado por elétrons, de massa insignificante e negativamente carregados. É possível realizar uma analogia entre tal substantivo e a ideia de uma voz poemática que se encontra e se descobre rodeada por ideais burgueses (negativos e, por serem muito mais jovens e falhos, menores), cujos esforços são em prol de despir-lhe de suas individualidades e transformá-lo em mera força de trabalho. Assim, baseado no combate contra a automatização da linguagem e em oposição à representação subalternizada dos grupos não centrais, o poeta indica ser o “chão” o local de resistência das artes contra as imposições simbólicas do cotidiano alienante, que tenta impor a sua própria ideologia como única via de conhecimento da realidade.

A reatribuição almejada pelo poema é harmônica ao fato de o texto ser o primeiro do livro e, por isso, funciona qual orientação a respeito das “prendisajens” referidas no título do livro e contidas ali. A atemporalidade dos ensinamentos corrobora a edificação de formas infinitivas pessoais por via das ênclises e das elipses do texto, construções que transparecem uma subjetividade essencial do homem, algo que transcende a História. A alusão ao homem frente à linguagem primitivizada traz a sobreposição das cronologias concretas, pois o trabalho do artista do verso se dá no tempo-espaço da “[...] Floresta Encantada da Linguagem [...]” (VALÉRY, 1983, p. 12-13), onde formas e significados transitam com maiores liberdades.

Nesse ínterim, tais usos da língua apresentam um paralelo entre as buscas de dominação e condução da natureza terrena e a organização das interioridades humanas por via da linguagem e da arte. No processo de moldar a si para se tornar o ente poético, propriamente dito, anseia-se recuperar a autenticidade daquele que foi e continua a ser forçadamente influenciado. Deve-se ter em mente que

exercer a nossa influência sobre alguém é darmos a própria alma. Esse alguém deixa de pensar com os pensamentos que lhe são inerentes, ou de se inflamar com as suas próprias paixões. As suas virtudes não lhe são reais. Os seus pecados – se é que os pecados

existem – são emprestados. Tal pessoa passa a ser o eco da música de outrem, o actor de um papel que não foi escrito para si (WILDE, 2000, p. 15).

Essa citação auxilia a compreensão sobre o cárcere interno em que vivia o eu-lírico. Ademais, o fato de o poeta ter alcançado um estágio de esclarecimento capaz de provê-lo do conhecimento necessário para se significar adequada e verdadeiramente sinaliza um engajamento do homem frente à situação periférica sua e de seu povo. Corroborando com isso a necessidade de a arte alterar suas formas de expressão, mais especificamente quando suas características deixam de corresponder à sua contemporaneidade. É justamente o rompimento com estereótipos e padrões esgotados que se tenta realizar, de maneira que retornar ao “chão” inclui elevar a representação de si – e inevitavelmente de sua comunidade – à universalidade.

O terceiro verso surge no sentido de dispersão de ondas originadas pelo impacto das proposições anteriores do poema, gradação em que “cuspir” tem sua semântica invertida, de modo que os “grãos” são, paradoxalmente, engolidos pelo eu-lírico. Em conformidade ao retorno proposto, o hipérbato em “castanhos grãos” confere suavidade ao trecho onde aparece, dada a incidência de vogais orais e nasais acompanhadas de [k] e [t], sons consonantais desvozeados. Estes últimos figuram qual alusão à dureza da casca do substantivo em foco, como postula Bosi (1977, p. 43) sobre a associação entre os sons das palavras e as formas e características de seus referentes.

No mesmo seguimento, a inversão sintática destacada acima ressalta a cor atribuída ao substantivo que ela engloba em uma configuração que o torna associável a comprimidos para lentamente promover a cura interna do poeta com pequenas doses de “chão”, metáfora de uma África interna. A dureza das cascas dos objetos em pauta – seu *animus* – envolve sua *anima*, amálgama dos princípios ativos, para serem absorvidos após um processo digestivo das tradições das forças identitárias concentradas neles. Simultaneamente, é possível interpretar essas sementes poéticas tanto como alimento absorvido por quem fala no poema em sua dimensão físico-metafórica, quanto quais figuras capazes de se ligarem ao estrato de sua alma e aos ciclos de existência dessa metonímia das culturas de todo um conjunto de povos.

Ainda nesse trecho, o neologismo por aglutinação “gargantadentro” reforça a oximórica junção entre exterior e interior, em que este último é análogo ao que seriam os órgãos do eu-lírico. Essas suas poéticas entranhas que têm seus significados expressos pela força enunciadora da “garganta”, um tipo de portal que une as duas dimensões daquele que fala ao leitor. A necessidade de criar novas palavras ou mesmo reconfigurá-las é citada por Benjamin (2012, p. 121) ao explicar que

a mais importante dessas ligações é talvez a última, entre a palavra escrita e a falada, pois a semelhança que nela permanece é comparativamente a menos sensível de todas. Ela também é a que foi alcançada mais tardiamente e a tentativa de captar sua verdadeira essência não pode ser realizada sem a reconstituição da história de sua gênese.

Por conseguinte, o uso de tais recursos busca a inovação expressiva, ao mesmo tempo que almeja uma gênese de sentidos que é inerente às inovações vocabulares. É no sentido de superar o dizível, e carregar o que não se pode ser posto em palavras, que tais operações verbais ocorrem (VALÉRY, 1983, p. 18) e ensejam renovadas imagens poéticas.

Em “engolir-me para mim”, a palavra “grãos” se torna mais emblemática por se tratar de uma afirmação de que os grãos são provenientes da própria constituição do eu-lírico. Essa hibridização imagética em que ao homem são conferidas características vegetais indica uma autocura, uma construção de devaneio e em nada gratuita (MESCHONNIC, 1983 p. 31). Por via desse apelo à condição de existência intrinsecamente fronteiriça e despida de neutralidades (BAKHTIN, 1990, p. 29), o poeta expressa estar vigilante quanto às forças simbólicas que permeiam todos os modos de expressão. É por meio dessa autodeglutição que se destaca a força vital infundida nas afirmações de identidade angolana que envolvem o poeta e o permitem se significar diante do mundo.

Semelhante ao que foi mencionado, os anseios abarcados pelo texto vêm reiterados pelo subjuntivo “seja”, em destoante configuração das demais ocorrências de verbos no texto. O ato desejado é expresso com a certeza de um mago que realiza seu ritual – no texto eles são os procedimentos de composição – para obter o que deseja por via da mística poética. Tudo isso ocorre em prol de que a completude gradual venha a existir, ao passo que as “prendisajens” do poema e do livro são experienciáveis por leitores de todas as nações.

O verso posterior traz o neológico advérbio “poucoquinho”, que regula a cadência da autodeglutição e sugere sua gradualidade, conforme a aglutinação empregada em sua constituição. Em seus aspectos fônicos, o som /ʃ/ alivia a dureza de [p] e do [k] que o antecede para conferir maior suavidade ao vocábulo modificado, em uma poética arquitetada com inúmeras desconstruções e reconstruções das expressões e palavras da Língua Portuguesa. Meschonnic (1983, p. 33) destaca a imposição de normatizações à literatura em verso qual um vício que os conduz ao afastamento dos diálogos com as profundezas humanas. Ante tais postulações, apreende-se que, se o eu-lírico pretende fazer reais descobertas sobre si, ele deve romper com as tradições poéticas ocidentais, com a possibilidade de apropriar-se delas nesse processo.

A operação perpetrada no texto é desempenhada por um consciente arquiteto da palavra, que leva em consideração as dimensões dos objetivos postos. A ação reflexiva de “engolir” a si em pequenas unidades de menor concentração, os “areios”, transforma o ato poético em uma espécie de tratamento medicinal. Essas cápsulas verbais retiradas da essência da voz do poema são semelhantes a tentativas de religação entre o homem e aquilo que antecede a religião em sentido institucional. A cura procurada inclui o desvendar da outridade, que Paz (2012, p. 272) define ser um estado em que “[...] somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, o nosso verdadeiro ser está em outro lugar [...]”.

Nesse contexto, a palavra areia é modificada para se tornar um substantivo com mudança de gênero e significado, designador da soturnidade contida nos “grãos”, dos quais os “areios” são a parte interna, a dose de princípio ativo desses medicamentos em comprimidos. É possível também ler a derivação em análise como imprópria, em que seu resultado se torna uma variação do verbo “arear” – dar brilho a uma superfície por fricção – que volta à sua classe primeira. Em ambas as possibilidades, o morfema “-s” carrega uma flexão de número, ao passo que o vocábulo em questão carrega um torcimento semântico que lhe abre o leque de significados.

Nessa imagem, as entranhas do eu-lírico são um “chão” carente de nutrição literária, de maneira que a ingestão pretendida pelo poeta faz dele “barro” a ser esculpido. A referida mistura de água e terra remete a Gênesis 2:6-7: “Um vapor, porém, subia da terra, e regava toda a face da terra. E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”. Em atitude similar, a arte poética remete à ação divina de reformar o ser com aquilo que dele provém, com o adicional de que é a voz do texto a agente desse ato.

No tocante à matéria gramatical, a relação de causa e consequência ocasionada pelo advérbio “assim” mostra a intencionalidade que liga o texto em estudo ao “xão” do título do livro. Trata-se de uma primordialidade verbalizada pela eliminação do dígrafo “-ch”, a qual aproxima a palavra da regeneração poético-identitária aludida por ela. Essa evocação remete a Cortázar (1993, p. 95), que compara o mago ao poeta, pois este é “[...] um homem que reconhece e acata as formas primitivas: formas que, olhando-se bem, seria melhor chamá-las de ‘primordiais’ [...]”.

No penúltimo verso, o projeto de retorno é destacado pela expressão “re-ser”, em que a separação com hífen em vez da duplicação da letra “s” enfatiza a busca artística consciente de seu papel. É importante recordar as reflexões de Benjamin (2012, p. 121) em relação à aproximação das partes incógnitas da natureza humana motivadas pelo ritmo e pelas imagens poéticas. São essas características que impedem que versos como esses em estudo se rendam à função referencial da linguagem, ao invés de lhes propiciar a libertação por meio da reflexão.

A tripla ocorrência do substantivo “chão” corrobora a ideia de ciclicidade que permeia o texto, visto tal número guardar relação com os ciclos de aparecimento, evolução e transformação (CHEVALIER, 2019, p. 902). Sucede-se, similarmente, o fato de haver três versos heptassílabos no término do texto (em diálogo com sete verbos reflexivos ao longo do texto) que sintetizam os processos mencionados, pois neles constam o trabalho sobre o “barro”, a modificação causada pelo “re-ser” e pelo desejo do autoconhecimento no verso final. Concordam nessas quantidades o número de períodos gramaticais do trecho em vista, os quais não seguem os limites formais dos versos, meio de sutilmente representar a rebeldia de tamanho projeto.

A repetição da expressão “apetece-me” remete a uma circularidade ao final da qual se encontra a decisão sobre o que há de ser feito, ao passo que seu uso primeiro

introduziu o ato de “des-ser”. A incidência de sílabas poéticas idênticas à da linha inicial não recria o estágio do início devido ao que causa apetite, “apetece”, ao poeta. Em termos gramaticais, a segunda parte do verso subordina-se à primeira na forma de oração subordinada objetiva indireta, conforme ocorreu no verso inicial, para que a alimentação ansiada seja um verbo, um fazer que é poético, prático e ligado aos “grãos” e “areios” enunciados, cada manifestação a seu tempo.

Em consonância, o neologismo “chãonhecer” resulta de uma fusão entre “chão” e conhecer, em que o radical da segunda seja substituído pela integralidade da primeira. A respeito das buscas internas do ser e sobre a linguagem distante dos estereótipos como elemento de revelação, podemos citar Bosi (1977, p. 61):

A palavra aparece como um “dentro de nós” em oposição a um mundo fora de nós. E à medida que a consciência se torna mais aguda, mais presente a si própria, a linguagem tende a ser menos mimética, mais modalizada, mais intelectual. O dentro vai trabalhando o fora.

Nessa conjuntura, o telúrico passa a figurar qual elemento de organização do conhecimento, sem deixar de estar ligado à revelação das profundidades ocultas do ser. É essa adequação de uma palavra para a eficiente descoberta do que está encoberto no ser, o primeiro passo do eu-lírico alcançar suas *Prendisajens com o Xão*.

Considerações finais

A ideia autofágica presente no poema “CHÃO” vai além de um mero constructo de palavras, se é que existe Literatura meramente ornamental. Trata-se do convite a uma práxis compassada paciente e operante com o intuito de tratar feridas e mutilações no corpo identitário, uma forma abstrata, de todos aqueles atingidos por quaisquer formas de imperialismo. Dessa maneira, aquele que vive nos países mais hegemônicos é tão destinatário desses versos quanto os habitantes mais desfavorecidos dos locais mais assolados pela ganância.

Esse tratamento metafórico-medicamentoso não pode, jamais, se referir exclusivamente a quesitos financeiros, pois isso seria uma rendição tácita ao sistema opressor, semelhante à aceitação da condição de assimilado, no passado recente dos países africanos que se libertaram de Portugal. Nesse sentido, o ato de reencontrar a identidade, o seu próprio “xão”, é o ato que eu-lírico apresenta ao leitor como rota de fuga da servidão alienante imposta por veículos de comunicação diversos e dos padrões comportamentais diversos que eles trazem. Não somente escapar, mas se evadir para retornar ao “átomo”, ser consciente de si e estar pronto para as inumeráveis frentes de combate, as quais estão muito mais preocupantes, atualmente, nos âmbitos interiores do ser humano (não queremos desprezar a importância das demais).

Visto pelo ângulo de uma íntima – porém pública – conclamação, a apologia que Ondjaki faz ao remodelamento do ser é uma provocação ao “irrequieto” presente em cada leitor.

Vindo do interior, o apeteecer expresso pelo eu-lírico mostra uma vontade de corpo e de alma, proveniente do estômago da existência, em clamores por saciar a fome de plenitude e alcançar aquilo que lhe falta. Resta dizer que o “chãonhe-ser-me”, uma apropriação da estrutura típica da mesóclise, mostra a composição do remédio essencial para o tratamento contra a doença da alienação e suas sequelas, que é duro, mas que, com os versos, fica um pouco suave.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freiras de Andrade. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas (Magia e Técnica, Arte e Política): ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BRASIL. **Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática «História e Cultura Afro-Brasileira», e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em: 20 out. 2021.
- BRASIL. **Lei 7.716/89 de 5 de janeiro de 1989**. Define os crimes resultantes de preconceito de raça e de cor. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/17716.htm. Acesso em 20 out. 2021.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRANCO, Roberta Guimarães. Ondjaki e a escrita otimista de uma nova geração. In: SECCO, C. T.; SEPÚLVEDA, M.C.; SALGADO, M.T. **África & Brasil: letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis editora, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. Trad. Marise M. Curioni. Das poesias: Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e leituras nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, São Carlos, v.4, n.2, p. 68-71, jul./dez. 2015. Disponível em: https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74/pdf_1. Acesso em: 10 out. 2021.
- MESCHONNIC, Henri. Para um a poética. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 1. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- MURARO, Andrea Cristina. **As premissas poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora xão**. 2006. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo. 2006, p. 20.
- ONDJAKI. **Há Premissas Com o Chão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- ONDJAKI. **Materiais Para Confeção de um Espanador de Tristezas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.
- PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 1. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. 2000. Disponível em: <https://www.jaimemoniz.com/images/docs/recursos/Oscar-Wilde-livro.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2020.

WIREDU, Kwasi. **Como não se deve comparar o pensamento tradicional africano com o ocidental.** Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13_213792/como-n%C3%A3o-comparar-o-pensamento-tradicional-africano_-wiredu.pdf. Acesso em: 03 nov. 2021.

GEOPOESIA FEMININA EM ANGOLA E NO BRASIL AMAZONENSE: TRÂNSITOS E ENGAJAMENTOS DE PAULA TAVARES E AMÉLIA DALOMBA, PRISCILA LIRA E MARTA CORTEZÃO

Renata Beatriz B. Rolon
Augusto Rodrigues Silva

A literatura produzida por mulheres em Angola e no Brasil amazonense, na contemporaneidade, revela vozes silenciadas durante décadas. De modo geral, essa história ficou à sombra dos “grandes feitos” masculinos. A relação de gêneros definiu espaços, ampliando para alguns e cerceando outras escritas à condição inferior. No campo das letras, uma elite composta por homens brancos ganhou destaque. Na produção literária de base ocidental, a mulher atuou, predominantemente, como objeto, ou seja, como musa inspiradora ou como personagem estereotipada e tipificada. Essa tradição literária, sobretudo a europeia, acreditava que a criação artística era mesmo uma atividade de apenas um setor. Por essa razão, a literatura de autoria feminina foi considerada sem valor, sendo censurada ou quase completamente apagada da memória.

No decorrer do século XX, pesquisas visavam recuperar a produção de escritoras deixadas às margens pelas histórias literárias dos seus países, sujeitos subalternos historicamente emudecidos conforme interpretação de Spivak (2010). No que diz respeito às questões relativas à formação do cânone – sempre patriarcalizado – e da própria historiografia, foi evidenciada a invisibilidade da produção poética e ficcional, objeto de nosso interesse neste momento. Tais constatações iniciais reforçam alguns dos motivos da pouca centralidade dessa literatura urgente e emergente, tanto no Brasil quanto em Angola, país africano que foi colônia portuguesa até 1975.

No panorama atual, momento em que a mulher busca seu espaço em diversos campos artísticos, pretendemos evidenciar a geopoesia escrita por autoras que, pela sua insistência em existir e resistir, representam os sujeitos “outros”. Essa expressão sobreviveu nas alcovas e nos gêneros alternativos, tais como diários, cartas e textos de autoria não assinada. Sendo impedida de produzir e publicar, a escritora teve, de modo geral, seu papel reduzido ao de leitora, sobretudo nos espaços com desenvolvimento

educacional europeu. Contudo, graças às lutas dos movimentos feministas e à insistência e à coragem das mulheres no campo criativo, no Brasil e Angola – ainda que mais recentemente no país africano, reforça-se o combate ao mito da fragilidade e da incapacidade intelectual. As escritoras do século XXI são sujeitos do próprio discurso, refletindo a essência da sua identidade e da sua individualidade. É necessário, no entanto, destacar que uma parte significativa das autoras tem as suas produções concentradas em antologias, e estas, na esmagadora maioria, não são organizadas por elas, confirmando que há obstáculos para as publicações individuais.

Para a análise da produção atual, objeto dos nossos interesses, elegemos Paula Tavares e Amélia Dalomba, poetisas angolanas, e Marta Cortezão e Priscila Lira, poetisas brasileiras que produzem literatura no Amazonas. Nas poéticas das quatro escritoras selecionadas, em maior ou menor medida, estão presentes a visão de um tempo passado recuperado por vozes que circulam entre a história oral e corporal, legitimadora das experiências coletivas, e pelas lembranças remotas da geopoética, que apontam para a transformação e a revolução do cânone: “A geopoética vive à procura da palavra em manifestações artísticas e culturais, analisando prosódias e léxicos, caminhando e cantando por canções e rastros, comungando e encenando dramas sociais e metáforas coletivas, em suas mais diversas texturas e tessituras” (RABELO; SILVA JUNIOR; PAULA NETO, 2022, p. 34). A heterogeneidade e os diferentes atravessamentos, os vários tons e as formas, materializadas nos enunciados, efetiva essa escritaria em que se faz ouvir a individualidade e o coletivo, a ludicidade e a corporalidade, os afetos e os estilos múltiplos: “sempre pronta a ouvir uma nova palavra, pois neste *mundo vasto mundo*, ninguém disse ainda a última palavra, a geopoética colhe vozes e sementes, *fozes* e semânticas” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 76).

Nessa perspectiva, constituímos algumas categorias de análise para compreender as poéticas insubmissas, variáveis estéticas e feições identitárias das autoras. Interessa saber: quais as relações existentes entre tradição e modernidade? Nos poemas citados estão presentes questões que remetem a particularidades da geopoética: a terra, o corpo, a voz, a performance? Como estão representadas as manifestações próprias à feminilidade?

Autoria feminina em Angola: poéticas insubmissas em feições identitárias

Em Angola, país onde as mulheres escritoras “constituem um grupo privilegiado tanto em termos de classe quanto por causa do domínio da escrita, que ainda é um poder em África” (MATA, 2018, p. 421), vários são os antecedentes que impulsionaram a produção literária constituída a partir de um planeamento social, estético e cultural. Entre as diferentes vozes, ideologias e estéticas, alinham-se aqueles que trabalharam para consolidar um projeto de descolonização. Contudo, nesse efervescente cenário, ainda nos deparamos com a quase invisibilidade de práticas longevas de enfrontamentos e territorialidades.

Nessa história que vimos contando da literatura angolana, o nome de Alda Lara é destaque. Propulsora da poesia, é autora de diversas publicações em revistas, jornais e antologias, reunidas nos livros póstumos *Poemas* (1966) e *Poesia* (1979), além de *Tempo de chuva* (1973), contendo contos reunidos postumamente. Com uma pequena, mas instigante produção, impulsionou a escrita de outras mulheres. A sua poesia, grande parte elaborada no longo período em que viveu na Europa, aborda temas como fraternidade, solidariedade, esperança e paz, mas é marcada pela presença de uma voz que denuncia a opressão que assolava as pessoas em Angola, nas décadas de 1950 e 1960. Ela utiliza alegorias e metáforas para expressar a relação entre o feminino e a terra angolana, entre o corpo da mulher e a terra africana. Segundo Mata (2001):

Na sua poesia, a mulher é sempre sujeito ou figura poética e na tematização do homem oprimido, Alda Lara concentra na mulher as direcções do sonho de libertação nos anos 50-60. E o sonho é portador de extrema esperança, mas e aí reside a diferença com a maior parte da poesia dos seus contemporâneos, nutrindo-se de ideais intemporais e universais como justiça, fraternidade/solidariedade, amor e paz, vão além da construção da nação... A força desse sonho percorre a sua poesia, em cuja enunciação discursiva não há espaço para as contradições e as aspirações de sentir individual (MATA, 2001, p.109-110).

No que tange ao panorama da autoria feminina, importa registrar outras publicações, quer sejam em livros individuais, antologias ou jornais e revistas, realizadas ainda no período colonial. Nas letras angolanas, destacam-se alguns nomes. Lília da Fonseca é a primeira mulher a publicar na antiga colônia o romance *Panguila*, de 1944. Na sequência, surgem Maria Joana Couto, com a obra *Braseiro ardente* (1954); Deolinda Rodrigues, com “Caxicane” (1956), “Luanda – Já não és a Luanda de então” (1956) e “Estrela de Belém” (1957); Maria José Pereira da Silva, autora de *Ilha dos amores: poesia* (1961); Maria Eugênia Lima, com *Entre a parede e o espelho*, (1964); Manuela Cerqueira, com *Menina do deserto* (1969); Wanda Ramos, com *Nas coxas do tempo* (1970); Honorinda Cerveira, com *Kiangala*, (1971); Maria do Carmo Marcelino, com *Obra poética* (1972); Olga Gonçalves, com *Movimento* (1972), e Lygia Salema, com *Desterro de mim* (1973). Os caminhos literários percorridos pelas artistas citadas abrem-se para outras veredas. Os conflitos originados na colonização, que negaram valores e direitos à população local em consequência da aculturação e da escravidão, deixaram marcas nos corpos.

O colonialismo português implementou uma dominação baseada tanto na violência física quanto na opressão ideológica, que inferiorizou o povo angolano partindo de pressupostos patriarcais, etnocêntricos e raciais. A resistência da mulher veio por meio da criatividade, da relutância contra a opressão. Diante disso, podemos adiantar que a produção feminina que se ergueu posteriormente, projetou vozes silenciadas durante décadas. Na produção poética atual de Paula Tavares, Alice Palmira, Ana Branco, Ana de Santana, Anny Pereira, Carla Queiroz, Cecília Ndanhakukua, Chô do Gury, Isabel Ferreira, Kanguimbo Ananás, Leila dos Anjos, Maria Celestina Fernandes, Maria Fernanda Silva Baião, Amélia Dalomba e Maria Alexandre Dáskalos, as visões de

um tempo passado são recuperadas por vozes que circulam entre a história oral, legitimadora das experiências coletivas, e as lembranças remotas vivenciadas na pele, na palavra, na resistência.

De modo geral, é possível dizer que ocorre a denúncia dos tortuosos meios encontrados por um sistema social que silencia determinadas vozes em prol de uma valorização das ações e feitos hegemônicos. Mas os seus cantos ainda ecoam das margens do campo literário local e se deparam com questões que tensionam presença. Sublinham a importância da intervenção feminina na criação das sociedades e na reinvenção de dinâmicas que marcam as histórias de todo um continente.

No decorrer do tempo, em razão de um desenrolar político-social peculiar e específico, e do avançar natural de lutas e conquistas, a situação contextual vem sendo modificada. As vozes começaram a se tornar mais audíveis e a encontrar maior projeção. Mas, ainda é pequeno o número de mulheres, na atualidade, que escrevem e têm obras publicadas. Padilha (1999) expõe esse fato no seguinte comentário:

Quanto à produção de mulheres [...] o acesso ao texto verbal lhes era duras vezes barado: por serem mulheres e africanas [...]. Mesmo depois da independência, quando as nações se constituíram como comunidades políticas imaginárias [...], o acesso das mulheres à condição de produtoras não foi facilitado (PADILHA, 1999, p. 68).

Dentre os motivos, destacamos a inibição e o controle, a educação castradora que receberam ou a dificuldade para publicação. Importa citar que, segundo Kassembe (2010, p. 93), no período colonial, o sistema de ensino para os indígenas, mesmo depois da criação da Lei da Cidadania, editada em 1962, não alterou a situação de exclusão, sobretudo para as meninas negras ou mulatas. A pesquisadora acrescenta que a Igreja Católica “no que diz respeito à escolarização das raparigas indígenas, teve um papel negativo, porque nas Missões se lhes ensinava antes de tudo o catecismo, bem como a submissão ao marido e ao patrão” (KASSEMBE, 2010, p. 93-94).

Esses dados se efetivam quando lembramos que a União dos Escritores Angolanos (doravante, UEA), instituição com sede em Luanda, que teve como primeiro membro o poeta Agostinho Neto, conta com mais de 150 membros efetivos e, nesse universo, menos de 15% são mulheres. Podemos antecipar que alguns nomes compõem a cena atual, mas sem o mesmo espaço equivalente na circulação e no cânone. Acerca dessa situação, Zolin (2009) considera essa estruturação canonizante, a partir de regulamentações próprias, como um fator importante de inclusão/exclusão. Em suas próprias palavras:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental [...], regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo (ZOLIN, 2009, p. 327).

Nesse contexto, entendemos que a literatura produzida por escritoras africanas opera como uma espécie de escuta das questões relativas às mulheres. Na poesia do período pré-independência, poucas conseguiram furar o cerco da invisibilidade e fazer emergir uma criação que se impôs pela perspectiva feminina. No entanto, surge, da nova cena literária, um discurso que capta as contradições do processo social e político-cultural do país. É importante essa afirmação de gênero, posto que permite uma sociedade mais igualitária e mais democrática. Essa busca almeja um lugar no campo literário e se estende à promoção de papéis e direitos igualitários no desenvolvimento econômico e social, a partir da sua progressão e capacitação.

O lirismo que emerge na pós-independência comporta temas diversos: dialoga com a tradição oral, contesta o passado como regra ou modelo, inova na linguagem e na estética, critica valores e questiona certezas vigentes. Ao mesmo tempo, graças à liberdade criadora, marca central dessas poéticas, retoma estilos antigos, tudo com intencionalidade literária, traço das modernidades. Nesse prisma, evidenciamos que as relações de poder entre os gêneros foram ressignificadas e reconstruídas, gerando mudanças nos diversos níveis das estruturas e das relações sociais, ainda que em meio às particularidades das nações em questão.

A denúncia de um capital masculino, ativo importante para ter-se uma posição de destaque, segundo pensamento desenvolvido por Bordieu (2012), levou as autoras (de todas as nacionalidades) a assumirem um papel de autenticidade. Foi graças à projeção como escritora que a mulher do século XX e XXI passou a se libertar das amarras opressoras. Todo esse movimento, fomentado pela escrita, possibilitou e forçou a revisão e a abertura do campo literário e cultural. No novo cenário, após a independência, cada vez mais escritoras/artistas, passada e renovada a urgência das lutas, buscam novas expressões.

A produção literária de fins dos anos 1980 anuncia, ainda que algumas vezes utilizando os mesmos materiais das poéticas inaugurais angolanas, outros recursos de linguagem, outras relações internas de poder e outras simbologias – tudo isso somado a novos procedimentos estéticos. Na estruturação das novas dicções poéticas, nas quais estão visíveis “questões sociais cujos agentes são femininos” (MATA, 2018, p. 423), destacamos os nomes de Paula Tavares e Amélia Dalomba. Essas fazedoras são herdeiras das emancipações formais, temáticas e conteudísticas traçadas anteriormente. Não por acaso, suas poéticas são marcadas por profundas incertezas ontológicas e pela vivência de experiências catastróficas como, por exemplo, a guerra.

Paula Tavares

Paula Tavares, poeta e historiadora angolana, publicou o seu primeiro volume de poesia em 1985. Sobre essa autora pertencente à chamada Geração das Incertezas ou Geração da Revolução, Kandjimbo (2021) comenta:

A incerteza é, por seu lado, aqui entendida no sentido epistemológico, na medida em que não existem verdades absolutas. Do ponto de vista biológico alcança a maturidade

nos fins da década de 70, afirma-se na década de 80 com a publicação de livros, participação em concursos literários, a que se junta uma intensa e eufórica actividade associativa de jovens nos principais centros urbanos de Angola (KANDJIMBO, 2021, p. 9).

A autora, cuja obra inaugura uma nova fase angolana escrita por mulheres, elabora um mundo de linguagem onde se materializam corpos tensionados pelas tradições dos povos nativos em diálogo com os movimentos da modernidade. Suas publicações poéticas são: *Ritos de passagem* (1985); *O lago da lua* (1999); *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); *Manual para amantes desesperados* (2007) e *Como veias finas na terra* (2010). Publicou ainda, em prosa, *O sangue da buganvília* (1998), *A cabeça de Salomé* (2004) e *Os olhos do homem que chorava no rio*, em parceria com Manuel Jorge Marmelo (2005). Além dos livros, seus escritos estão presentes em diversas antologias publicadas em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia.

Sua geopoesia é construída com a força de vozes coletivas e individuais, as quais clamam por liberdade e denunciam a usurpação e a subalternidade que lhes impostas. Nas veredas dessa escrita em Angola, Paula Tavares movimentava corpos representados em suas funções sociais diversas: mãe, dona de casa, moeda de troca ou, simplesmente, mulher. Ao mesmo tempo, em sua poética, na associação com a terra e com a natureza, o ser feminal ganha relevos a partir de uma linguagem denunciatória e erotizada, em intensa elaboração estilística e imagética. Nas palavras de Secco (2018, p. 391), a poeta inaugura “uma *poesis* de dicção rebelde que se insurge contra a repressão da sexualidade das mulheres, contra a exploração do trabalho feminino, contra casos de machismo existentes tanto em aldeias da tradição, como em modernas cidades angolanas”.

Dos poemas selecionados para análise, começamos por apresentar um, pertencente ao livro *Ritos de passagem*, de 1985, sua obra inaugural. Por intermédio de uma linguagem alegorizada, os corpos femininos revelam as tradições e os costumes imbuídos nos povos africanos. Nessa obra, além da celebração da tradição e da denúncia de violências, perpetuadas pelo patriarcado – “Cresce comigo o boi com que me vão trocar” (TAVARES, 2011, p. 49), percebe-se a presença de um erotismo resultante da associação entre signos e figuras que evidenciam o corpo e as coisas que o circulam, quer sejam vegetais ou materiais. No poema “O mamão”, nos versos “Frágil vagina semeada / pronto, útil, semanal / Nela se alargam as sedes” (2011, p. 31), assim como em “A nêspera”, nos versos “Doce rapariguinha-de-brincos / amarelece o sonho”, o verbo poético se faz pela eroticidade, em paralelo com as manifestações culturais e sociais constantemente reinventadas.

Na edificação da subjetividade presente e transformada em matéria de poesia, vislumbramos as frustrações, os desejos, as dores e as alegrias, sentimentos esquecidos ou silenciados em poéticas anteriores: “Respira mansa a superfície do lago silêncio e lágrimas pesam-lhe as margens / Uma mulher quieta enche as mãos de sangue / cortando o azul / da superfície de vidro”, em virtude da função de procriar, designada a esse ser. Ao elaborar metáforas e imagens, Paula Tavares realiza a criação singular no espaço construído sob uma nova ótica plasmada na literatura angolana.

de pertencimento: “pintei de tacula e água fria / o corpo aceso”. Cria-se uma comunicação, um código próprio representado pelo advérbio de tempo, “hoje”, indicando o momento da transição entre o estado inercial para o estado sequencial e integrado.

Em outro momento da construção literária da autora, surge o poema intitulado “A mãe”, pertencente ao terceiro livro da autora *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de 2001, publicado pela Editorial Caminho, em Lisboa.

A mãe

A mãe chegou
não estava sozinha
o cesto que trazia
não estava bem acabado
a mãe chegou
não tinha as tranças direitas
a mãe chegou e o pano que trazia
não estava bem alinhado
a mãe chegou com olhos maduros
os olhos da mãe não olhavam na mesma direcção
a mãe chegou
e não era ainda o tempo
do pão do leite azedo
e das crianças.
A mãe chegou e a fala que trazia
não estava bem preparada
a mãe chegou
sozinha
com as falas da desgraça da miséria do leite
fermentado
e do barulho.
(TAVARES, 2011, p. 145).

“A mãe” é um dos 30 poemas que compõem a obra, resultado das memórias e das experiências palavradas. No entendimento de Mata (2004, p. 24), o livro de Paula Tavares constitui uma “cartografia vivencial e reflexiva”. Assinala um outro momento na sua poesia, uma diferença em relação a *Ritos de passagem*. A sua produção literária dos anos subsequentes revela, entrelaçada ao erotismo, um profundo amargor. No poema reproduzido está representada a intrínseca relação entre a mulher e a terra, nesse caso a mãe-África. Essa relação, no entanto, mostra-se “distanciada da forte feição revolucionária presente na maioria dos poemas pré-independência, em que predominava a dimensão épica da mulher, vista como corpo fecundante” (MATA, 2004, p 25). Essa figura maternal expõe suas frustrações, suas dores, suas imperfeições e suas incompletudes. Trata-se de uma poesia que emerge da experiência observadora de um ser que vivenciou, ou ainda vivencia, as mazelas herdadas: “os olhos da mãe não olhavam na mesma direcção / [...] / e não era ainda o tempo / do pão do leite azedo / e das crianças”.

Carregando as marcas no corpo, reveladas graças à força contida na sua subjetividade e na sua feminilidade, o eu poético concebe o mundo e a realidade de mulheres

comuns, as quais, na sua vida cotidiana, após lutar pela nação prometida, empenham-se agora em sobreviver: “A mãe chegou e a fala que trazia não estava bem preparada / a mãe chegou / sozinha / com as falas da desgraça da miséria do leite”. Paula Tavares elabora uma poesia que transforma o cenário literário angolano. Com efeito, reforça um estilo em que a busca por toda e qualquer transformação está na própria linguagem. O labor artístico se materializa no entorno da participação, da organização e do estabelecimento dos modos de vivências e sobrevivências dos indivíduos nos seus vários meios. A incorporação de elementos míticos, étnicos, amorosos, políticos e, sobretudo, humanizadores tensionam as corporalidades, como um movimento de atenção às coisas, desnudando-as.

Amélia Dalomba

Amélia Dalomba evidencia essa geopoesia da revolução e da transformação. Formada em Psicologia e Jornalismo, é artista plástica, ambientalista, compositora, intérprete e declamadora. Membro da UEA, sua primeira publicação, *Ánsia*, editora UEA, data de 1995. A autora publicou outras obras de poesia, tais como *Sacrossanto refúgio*, Editora Edipress, (1996); *Espigas do Sahel*, Editora Kilombelombe, (2004); *Noites ditas à chuva*, Editora UEA, (2005); *Sinal de mãe nas estrelas*, Zian Editora, (2007); *Aos teus pés quanto baloiça o vento*, Zian Editora, (2008); *Senhor, Há Poetas no Telhado*, Editora UEA, (2015); Antologia Poética, Editora Palancamedia, (2017), além do romance *Uma mulher ao relento*, Editora Nandyala, (2011) e *Nsinga, O Mar no Signo do Laço*, conto infanto-juvenil publicado pela Editora Mayamba, (2011). É um dos rostos visíveis da geração surgida na década de 1980, grupo lembrado, principalmente, por tematizar a desilusão e a angústia geradas pela guerra civil em Angola.

A escrita de Dalomba projeta uma visão escura da realidade ao revelar a desilusão com a nova nação independente ao mesmo tempo que movimenta as controvérsias e os anseios do ser mulher. No poema “Parto de partidas”, do livro *Noites ditas à chuva*, e na antologia *É em momentos depois de ter sonhado: dimensão formalista da poesia moderna angolana*, também de 2005, organizada e editada pela UEA, a poeta, como cidadã comprometida com o seu país, adota uma abordagem dinâmica e politizada, motivada pela realidade social e pelas questões relacionadas aos problemas do local.

Parto de partidas

Onde poisa uma gaiivota há sempre um peixe desventrado

Quem apagará a luz?

Esta geração brota raiz parasita da palmeira vincada pela matriz

Onde a terra pariu partidas

E quem ainda voltará

Que bata a porta e apague a luz.

(DALOMBA, 2005, p. 153)

Revelando os contrastes evidentes entre o perder e o ganhar – “Onde poisa uma gaiivota há sempre um peixe desventrado” –, os versos do poema impulsionam o leitor

a refletir sobre os acontecimentos sociais que produziram desigualdades e intensificaram as lutas pela sobrevivência em terra devastada. Nesse quadro disfórico, os símbolos próprios da feminilidade movimentam dramas e campos. Observa-se a associação imagética entre a mulher e a África; a terra-mãe revelada, nesse caso, como pouco acolhedora aos seus filhos, também será utilizada por outros nomes da lírica feminina angolana, como Paula Tavares e contemporâneas, culminado em forte traço identitário nesse conjunto respondível.

O jogo de palavras, desde o título, aponta para a imagem do corpo feminino que se impõe absoluto em decorrência do substantivo “parto”, sinônimo de “conceber” ou “ganhar”, reiterado no quinto verso que explicita a ação de “parir”. Em contraste com o ato de parir “partidas”, construção imagética repleta de um “vocabular denso do ponto de vista semântico, resultando daí aquilo a que poderia denominar uma poética corporal”, de acordo com o ensaísta Kandjimbo (2021, p. 4). No fechamento do poema, o exercício político-poético emanado pelo eu-lírico é intensificado e produz uma reflexão crítica em momento de distopia: “E quem ainda voltará / Que bata a porta e apague a luz”. Esses versos finais são representativos para reproduzir o impacto dos fenômenos diaspóricos tanto no âmbito geopolítico quanto no subjetivo.

A confirmação do exercício político/ideológico igualmente está evidenciada nas imagens elaboradas em “Herança de morte”: “Lírios em mãos de carrascos / Pombal à porta de ladrões / Filho de mulher à boca do lixo / Feridas gangrenadas sobre pontes quebradas”. O poema está presente no livro *Espiga do Sahel* (2004) e em várias antologias editadas em Angola e Portugal. Nessa herança, escrita de morte, é possível observar a conscientização daquilo que foi herdado do período colonial. Tal situação desencadeou uma realidade social, espaço em que emergiram lutas contrárias à continuidade das relações dominantes, quer sejam de poder ou de conhecimento.

Herança de morte
Lírios em mãos de carrascos
Pombal à porta de ladrões
Filho de mulher à boca do lixo
Feridas gangrenadas sobre pontes quebradas
Assim construímos África nos cursos de herança e morte
Quando a crosta romper os beijos da terra
O vento ditará a sentença aos deserdados
Um feixe de luz constante na paginação da história
Cada ser um dever e um direito
Na voz ferida todos os abismos deglutidos pela esperança.
(DALOMBA, 2004, p. 53)

Nos últimos versos estão explícitos o sentimento positivo em forma de esperança e o pensamento poético enunciado diante da incerteza do tempo: “Quando a crosta romper os beijos da terra”. No escopo da poética de Dalomba, revela-se, a partir das suas especificidades, as faces do telúrico, da denúncia social, das eticidades e das tendências que corporificam e incorporam novidades estéticas e conteudísticas na escrita

realizada por mulheres em Angola. Os versos denunciam as várias imposições às existências, sejam no plano individual ou no coletivo. O poema “Mulher”, também pertencente ao livro *Espiga do Sahel*, reforça essa geopoética de resistência. Logo após, surge uma sequência em forma de diálogo autoconsciente, com os títulos “explicitantes”: “Mãe”; “Santa” e “Meretriz”. Os adjetivos, apresentados como títulos, indicam os atributos estereotipados propagados pelas sociedades patriarcais e, conseqüentemente, pela literatura, para controlar a sexualidade feminina.

O terceiro livro publicado pela poeta é significativo desde o seu título. O Sahel – palavra que indica margem, borda ou limite – é a zona que fica abaixo do Saara e separa o deserto com a África subsariana, a África negra. Mas, reconvertendo a construção histórica da mulher em uma metaforização absoluta e provocadora, que revela os deslimites das vontades e funções humanas, Dalomba se coloca em uma linha crítica incisiva em que o feminino se afirma. Seu canto rítmico, mesclado à dor, ao amor, à coragem e à sexualidade, evidencia os sentidos expressos por um corpo que informa as suas várias faces insinuantes.

Mulher
A saliva invade o vácuo do céu desta boca
Deglute espermas das laranjas
fibras frutos nas salinas da vida
cada mulher deusa escrava
castiça sacrário
bendito
aurora da vida.
(DALOMBA, 2004, p. 76)

Os afetos e a intensificação da percepção sensorial – “A saliva invade o vácuo do céu desta boca/ Deglute espermas das laranjas” – manifestados revelam a audácia intimidadora da voz criativa, habitante do mundo e da linguagem que também é um mundo. Paz (1994, p. 13) pondera que “A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade”; por isso, nos contornos, a sinestesia corporificada é a base para a dualidade de ser. O caráter metafórico, que culmina em matéria erótica e matéria poética, é acompanhado do ritmo que move e dá sonoridade aos sete versos, agrupados em uma única estrofe.

Seguindo a simbologia da laranja, fruta híbrida, na representação da fecundidade, os versos apresentam uma proposição disfórica entre a “deusa escrava” e a “castiça sacrário”. Contudo, essa macrorredução do corpo, tratamento que lhe foi dispensado historicamente, é aqui repelida. Por meio de uma elaborada construção imagética em que o verbo se fez carne e desejo, eis que se estabelece a consagração da vida. É a poesia na aurora alaranjada que prenuncia, em seu estado máximo, o vácuo do céu da boca que enuncia. É a literatura produzida por mulheres em Angola alcançando o mais alto grau de significação e de liberdade criadora.

A poesia de autoria feminina no Amazonas

Na composição da geopoesia amazonense, parte do que entendemos como região cultural centro-oeste-norte, encontramos vozes silenciadas por questões que envolvem, também, a existência do ser feminino no quadro literário brasileiro. Por isso, “a geopoesia [amazônica] busca obras literárias que contenham em suas páginas detalhes da condição humana. Escritas em que o contexto, dentre os vários traços da vida, revela doses de memória, fatias de desejos, revelações de símbolos, porções de nomes, fronteiras não de cercar – mas de abrir” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 58).

A poética que surge no estado, antecedida pelos nomes de Violeta Branca, com *Ritmos de inquieta alegria* (1935), e Astrid Cabral, com *Ponto de cruz* (1979), comporta temas diversos, dialogando com a tradição, com a cultura e narrativas (*mitologia*) locais, com as coisas da terra (*geo*), com o amor e com as saudades – entre diásporas, trânsitos, raizamas. Acerca dos temas presentes nos discursos literários locais, Leão (2006, p. 13), em seus estudos sobre a produção lírica geral, cita a interlocução existente nas variações da história do Amazonas, como “a colonização, a Província, a euforia gomífera, os processos de modernização, as resistências do arcaico, a contemporaneidade”. Mas, para o crítico, “a sutileza da literatura requer dessa leitura histórica um esforço interpretativo, porque em sua esmagadora maioria os poemas não falam diretamente desses processos. No entanto, o lugar media a relação entre os poetas e seu tempo” (LEÃO, 2006, p. 13).

Na contemporaneidade, a lírica produzida por mulheres contesta o passado e os valores tradicionais, ao mesmo tempo que os invocam e os evocam. Inova na linguagem e na forma, dialoga com sentimentos, existências e sensualidade. Tudo isso enformado em pura expressão criativa e autoconsciência criativa. Contudo, mesmo diante do rico quadro temático que se apresenta, as pesquisas realizadas comprovam a exclusão e o silenciamento impostos a essa minoria. Em importante investigação realizada por Cunha (2016, p. 19), consta que existe grande disparidade entre a quantidade de mulheres compondo coletâneas e publicações individuais, dentro e fora do estado, em relação ao número de homens, independentemente do período. Como esse fato não difere do que ocorre em outros estados brasileiros do centro-oeste-norte, mostra-se pertinente retomar a pergunta, com sua respectiva resposta, feita por Del Priore: “Para que serve a história das mulheres?”

[...] para fazê-las existir, viver e ser. E mais, fazer a história das mulheres brasileiras significa apresentar fatos pertinentes, ideias, perspectivas não apenas para especialistas de várias ciências [...] como também para qualquer pessoa que reflita sobre o mundo contemporâneo, ou procure nele interferir (DEL PRIORE, 2012, p. 9).

Nos afluentes da geopoesia amazônica, registramos os nomes de autoras, assim como o ano das suas primeiras publicações, em livros individuais ou coletâneas, até o final do século XX: Ílcia Cardoso (1961), Mady Benoliel Benzencry (1964), Rita Ramos (1972), Estrela Sabbá (1973), Maria José Hosannah (1978), Tarciana Portela

(1978), Arlene Gorayeb (1979), Maria das Dores de Araújo (1979), Albertina C.R. de Albuquerque (1980), Rita de Cássia Alencar e Silva (1981), Mônica Jean (1982), Patrícia Marques de Andrade (1982), Etiane Ruas (1983), Regina Lúcia Azevêdo de Melo (1984), Rosilene Santos (1984), Neuza Rita Silva Almeida (1985), Ana Célia Ossame (1986), Darlene Fernandes (1987), Myrian Auxiliadora F. da Silva (1989), Cacilda Barbosa (1990); Daroni Hilgenberg (1991), Leônia Catanhede (1992), Rosaline Pinheiro de Lima (1992), Arlene Gorayeb (1995), Lybia Ventania (1995), Elza Girão Mitozo (1996), Rene Costa M. de Souza (1996), Sílvia Mendonça (1997), Gisele Carvalho (1998), Adriane de Souza (2000), Tâmara Câmpelo Maciel (2000) e Cândida Alves (2000). Contemporâneas às poéticas apontadas, surgem outros nomes no século XXI: Dedé Rodrigues (2002); Pollyana Furtado (2007); Laís Fernanda Borges (2011); Franciná Lira e Fátima Lira (2012); Priscila Lira, Mônica Cordeiro, Sálvia Haddad e Beatriz Mascarenhas (2013); Lídia Damasceno e Isabelle França (2016); Marta Cortezão (2017) e Grace Cordeiro (2018).

Na continuação dessa abordagem, observamos o pluralismo que cerca a produção poética nas últimas décadas, no que diz respeito aos meios, aos formatos e às linguagens empregadas, assim como às imagens que delas emanam. Apontamos alguns aspectos que caracterizam um estudo de gênero, cujo resultado também nos permite compreender o sistema literário local em diálogo com o elemento Sul-Sul – angolano-amazônida. A expressão libertária de Priscila Lira e Marta Cortezão, autoras selecionadas para esse momento, é exemplo da poética contemporânea produzida no Amazonas.

Priscila Lira

Poeta, pesquisadora e artista visual, Priscila Lira integra a cena contemporânea no estado. Autora de *Manual de feitiçaria* – livro digital de poemas, publicado na revista virtual *Ellenismos: diálogos com a arte*, enfrenta dificuldades diante do mercado editorial e, por isso, faz do universo digital, dos meios eletrônicos, suporte para suas publicações. A revista hospeda outro livro de Lira, *O barulho do mormaço*, publicado em 2013 e produzido de forma artesanal, mas divulgado em suporte *e-book*. As ilustrações do miolo são de autoria da poeta. Trata-se de um material preparado para integrar as publicações cartoneras, tendência presente em editoras alternativas que utilizam papelão reaproveitado para a confecção do objeto livro. Priscila Lira é natural de Presidente Figueiredo, Amazonas. Mestre em Letras, possui ainda textos publicados em *blogs* e no *Instagram* e participa de coletâneas de *reexistência*.

Quanto ao livro *Manual de feitiçaria* (2013), os seus 15 geopoemas no total, escritos em verso ou em prosa-poética, relevam o estilo irônico, mordaz, lúdico e anti-idealista da autora. São lições imperativas formadas por palavras e moveres reveladores de uma consciência do ser feminino diante de um universo aparentemente anárquico, mas ao mesmo tempo conceitual. Além do texto verbal, os sentidos são expressos nas ilustrações do artista alemão Olaf Hajek, as quais ocupam todas as páginas da obra. Em al-

guns casos, o masculino opera a aceitação e, ao ilustrar, torna-se cúmplice da revolução editorial.

Desde o primeiro texto, identificado pelo número de cada lição, uma força repassa as instruções e os modos de fazer. São aprendizados geopoéticos, ou um desaprendizado, desprovido de retoricismo e de formalidade. Na Lição 1, aprendemos que: “Oco faz eco quando tu pronuncias / que nem as coisas vazias por dentro [...] / Repita dez vezes que todo o sentido se desfaz / tudo vira música / e ganha ainda mais sentido”. Na presença da expressão fônica, que está desde a primeira Lição, o som anasalado das vogais /o/, /e/, /a/ se manifesta anunciando uma visão arquitetada com inúmeras reconstruções da forma e do ritmo. Diante disso, apreende-se que essa educação pelas coisas vazias possui, como real descoberta, as palavras como fonte poderosa para a proposição de qualquer tipo de feitiço, com a possibilidade de apropriar-se e compartilhar saberes nesse processo.

A cada nova lição, são transmitidos os desregramentos dos sentidos. A feiteira-poeta usa a linguagem para moldar uma proposta mítica de fazer e ser aquela que escreve e *ensinaprende*. Por isso, na Lição 4, o leitor descobrirá que “GRIS é uma palavra / (que ao entrar em ouvidos desavisados / a respeito das lesmas da vida) / capaz de deixar o mundo inteiro melancólico, / suspirando. / Os suspiros podem facilmente se acabar quando dos pulmões de alguém/ explodem secamente essas suas sílabas: / O_CRE”. Também em outras lições, o recurso autoconsciente, protagonista dessa dinâmica, se apresenta criando cenas inusitadas. As cores, as lesmas da vida, apresentam novas estratégias estilísticas para ouvidos desavisados. Rompendo procedimentos segmentados, nessa geopoesia para escutas sensíveis, reorganiza-se o sentir, o observar, e desorganiza-se o pensar, o *ad-mirar*.

Muito distante das características do gênero textual que dá título ao livro, o texto de Lira busca reconstruir, ainda que ironicamente, utilizando os verbos no imperativo, o utilitário. Para criar um universo particular, insólito, sinestésico e plástico as lições pelo corte continuam *aprendensinando*. Na Lição 6, tudo está envolto num halo existencial. A expressão da geopoesia está sob o efeito da bruxaria da ferida. Sugere, define, capta e afirma a sua presença entre afetos e experiências pessoais. Sem maiores danos ou conflitos, os rasgos afloram. Sob a ótica do grotesco, metaforiza os sentimentos sem ingenuidade.

Lição 6

A bruxaria da ferida é não ter mais que um sentido:
aquele que todos nós sabemos
e do qual não se pode fugir.

Ferida é um pedaço teu que morre, e só.

O fracasso te rasga,
o amor te rasga,
uma queda no asfalto te rasga,
o mundo te rasga

e é lá onde essa palavra se instala: no rasgo.

FE-RI-DA
Sem duplos sentidos, nem incompreensões.
Não há para onde sumir,
ela só dói, ela vai doer
até que o teu pedaço apodreça
e vire casca.
(LIRA, s/n)

A representação do corpo está na materialidade do substantivo “ferida”. A revelação das fragilidades humanas está exposta: tudo rasga, até mesmo a palavra fere. A posição, mais objetiva e racional, revela uma tendência importante na produção lírica de mulheres no Amazonas. Estamos diante de outro modo de exprimir a feminilidade e a interioridade emocional, ressingularizando as subjetividades. Trata-se, ainda, de um ponto de vista diferente de conceber o mundo e a realidade: “Não há para onde sumir, / ela só dói, ela vai doer / até que o teu pedaço apodreça / e vire casca”.

Não por acaso, na Lição 7 (para não machucar com as mãos no papel), ele se revela:

Deves primeiro escolher como tu queres o corte.
Caso seja sutil, preciso, quase como um carinho que depois de alguns segundo começa
a sangrar, sugiro que utilizes navalha. A letra **v** se estende no espaço, nos ouvidos e
dança na pele de quem lê, já o **lha** (três pontos no final são opcionais) deixa o corte
ainda mais discreto. O sangue escorre e a dor se esconde até que reste apenas uma
tristeza sem fundamento...
(LIRA, s/n)

A relação estabelecida na arte autoconsciente permite que ocorra a dessacralização do fazer literário, ou seja, da reconstrução do texto: “Deves primeiro escolher como tu queres o corte”. Nesse prisma, a escrita de Lira rompe barreiras impostas à escrita feminina. Sem preconceitos e estereótipos e muito distante dos discursos romantizados e da pura expressão pessoal, sua alquimia poética reinventa e transforma a prática do fazer artístico carregado de significados e sangrias. As forças de encantaria ressoam amazoniais: escolhe-se o corte posto que ele sempre vem, sempre sangra, sempre palavra.

Os ensinamentos acerca da materialidade do corpo e do elemento humano são lições tortuosas, mas primordiais. Contrastando com o caráter místico presente no manual da feiticeira, há a imagem corpórea, materializada na palavra FE-RI-DA, na palavra que o **lha**, aponta para uma realidade crua e sangrante. O todo das lições de bruxaria e da geopoésia enfatiza o físico e a dor, o terreno e a consciência do destino trágico da sua condição se faz não da educação pela pedra, mas das lições de ser e escrever.

Marta Cortezão

Poeta, professora e ativista cultural, Marta Cortezão, natural de Tefé, vem ganhando destaque na cena artística, sendo reconhecida como autora que divulga a escrita literária produzida no Amazonas. Seus poemas estão publicados em diversas antologias e revistas, tanto no Brasil quanto no exterior. Seu livro *Banzeiro manso*, publicado em 2017, 1ª reimpressão em 2018, saiu do outro lado do país: pela Editora Porto de Lenha, situada em Gramado, no Rio Grande do Sul. Com um total de 120 poemas, a obra está dividida em quatro partes, contendo 30 textos geopoéticos, cada uma, a saber: Parte I - (RE)MANSOS (DI)VERSOS, Parte II - (RE)MANSOS (RE)VERSOS, Parte III - BANZEIRO (RE)MANSO(SO) e Parte IV - REMANSO TUPEBA.

Sendo esse o seu livro de estreia, ela imprime uma cadência rítmica aos versos que exortam corpos femininos em transcendência e imaginários retextualizados. Nas quatro partes, de modo geral, o leitor navega em um remanso de palavras que enaltecem os sentimentos fraternos, amorosos e existenciais, além de explorações do elemento místico e mítico, combinados com reflexões sobre ser e fazer geopoesia.

Em outra linha incisiva, presente nos poemas “Missiva”, “Debilidades”, “Preliminares” e “Atreva-se”, só para ficarmos com esses exemplos, estão o erotismo e a sexualidade inscritos de modo a desorganizar os comportamentos que marginalizam o feminino. Na “Valsa para Eros”, presente na Parte I, (RE)MANSOS (DI)VERSOS, do livro *Banzeiro manso*, o tom segue no embalo do som e no mover das águas. Nesse poema, revelam-se modos de buscar a excitação sexual, rediscutindo o erotismo e mudando as relações passionais e as palavras entre os homens e as mulheres.

Valsa para Eros

Teus passos cegos
me vigiam.
Teus olhos passeiam
minha alma.
Teus sentidos
me ensandecem.
Tua boca ensurdece
meu mundo.
Teu silêncio
grita desatinos,
em gestos eróticos,
quando Eros travesso
se burla de mim.
Tuas mãos invadem
meu jardim.
Anjo querubim!
Faz arruaça,
na doce relva
molhada!
Cupido curumim,
flecha de carmim
na aljava.
Suspiros,

em movimentos
caleidoscópicos...
A mente serpenteia
embalada num
cadenciado
compasso.
Tua respiração
explode afônica
de regozijo
intempestivo...
Seios, pernas
mãos e braços
esgotam-se...
Teu coração
guarda fresco
hálito de flores.
A cura de tantas
tristes dores...
Feneço de gozo
(CORTEZÃO, 2018, p. 36)

Seguindo o movimento da lírica contemporânea escrita por mulheres que utilizam a palavra para transformar as vivências e revelar novas experiências, Marta Cortezão dá voz ao gênero silenciado há tanto tempo. Reivindicando existir pela palavra, explora as várias formas de interação com o elemento erótico, deixando que seus desejos e suas sensações ditem a cadência dos versos: “Tuas mãos invadem / meu jardim. / Anjo querubim! / Faz arruaça, / na doce relva/molhada!”.

Em outro momento dessa “Valsa para Eros”, em estrofe única com 42 versos, a experiência corporal e profunda, em sopro único, se intensifica: “Tua respiração / explode afônica / de regozijo / intempestivo...”. Eros, o deus grego da paixão e do amor, perde a sua concepção mitológica e se humaniza para gerar uma *metodologia* do prazer e da emancipação almejada. O contato com o corpo, na sexualidade, move-se em diversos remansos: “Seios, pernas / mãos e braços / esgotam-se...”. Os moveres e as águas a levarão (com leitoras e leitores) ao encontro das coisas e de si. As atitudes do amante apaixonado e desejoso são descritas por meio de imagens sinestésicas carregadas de paradoxos. Essa relação, que desorganiza os sentidos e retira a poesia da referencialidade do objeto, potencializa o corpo do poema e o corpo que escreve.

Há de se destacar a presença dos pronomes possessivos, indicando a relação entre o eu e as coisas do outro: “Teus passos / Teus olhos / Teus sentidos / Teu silêncio / Tuas mãos / Tua respiração”. Em relação à sonoridade do fonema /t/, marcando a descrição que o sujeito poético realiza, pode ser tido como a expressão vigorosa das habilidades do outro em contato com o corpo sexual que se permite vivenciar todas as experiências até sucumbir-se. Essa entrega, no entanto, decorre de uma manifestação social da modernidade, consciente e organizada, que Bataille (1987, p. 101) define da seguinte maneira: “O erotismo é no seu todo uma atividade organizada, e é na medida em que é organizado que ele muda através do tempo”. Assim, distante do sofrimento

causado pelos corpos que se entregam à paixão, situação recorrente na tradição literária, a leitora ou o leitor sente reverberar a infinitude buscada e a cura pela palavra e pelo gozo, os quais fenecem e remansam.

Da Parte II, (RE)MANSOS (RE)VERSOS, constituída de 30 poemas, destacamos “Há um verso”. Composto por sete quartetos, versos autoconscientes dançam em ritmos e celebram o fato de a geopoesia ser matéria de si mesma – pois tudo é “re”: -verso, -manso, -mansidão. A profunda consciência crítica da íntima relação entre as coisas do mundo, o ser e a linguagem avultam em estrofes labirínticas, mas *labirintamente amazoniais* de abrir.

Há um verso

Há um verso mudo em mim
atormentando meu silêncio
e tentando devorar-me o sim
do não que luzes me acende.

Há um verso retorcendo palavras
na água que abrolha recordações
e verte rios no peito que deságua
em doces rebojos de emoções.

Há um verso sentido na vida
que ensina o caminho a seguir
derramando dores na fera lida
e no tempo que para a carpir.

Há um verso que a rima adensa
e deve ser trabalhado a cada dia.
É arte laboriosa que compensa
e dá ritmo e compasso à maresia.

Há um verso rondando o abismo
no intento de atirar-se no sem fim
e romper-se em cacos e rabiscos
e nas brasas pintadas de carmim.

Há um verso preso em labirintos
construídos pelo artífice desamor
onde o retraído desejo que sinto
é minotauro que mata-me de dor.

Mas há sempre um verso perfeito
nas andanças métricas de pés aflitos.
É aquele que deambula insatisfeito
nos corredores dos ébrios matizes.
(CORTEZÃO, 2018, p. 61)

Essa geopoesia admite a sua angústia e a sua impotência perante a arte que invade o seu ser e define o seu *status* social: o verso mudo, o silêncio atormentado, tudo se move em versejações que “abrolham e rebojam”. Recordações e vertentes, rios e palavras-chãs no peito deságuam emoções: da autoconsciência que impulsiona sua escrita resulta a criação renovada de campos e artifícios metafóricos, admitidos e fingidos.

Das sete estrofes, seis delas são iniciadas pela repetição da expressão “Há um verso”. Trata-se de um recurso anafórico, que segue em gradações e reforça o devaneio diante do mundo erguido pela linguagem. Essa constituição, “pensamento-som” (BOSI, 2000, p. 48), marcante e proposital, funciona como um estribilho e produz uma sonoridade que propaga a voz da autoconsciência. O ser explica a si, e, para a leitora ou o leitor, “a intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite” (BOSI, 2000, p. 49).

Na sequência, no início da quarta estrofe, em remansos e versos reversos um ser à procura da poesia vaga pelo labirinto. Com discernimento, reconhece que a palavra é a matéria-prima do seu ofício. Na contemporaneidade, essa autoconsciência torna-se a constituição da geopoesia. Consiste no entendimento de que a linguagem é modulada, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade. Por isso, distante do caráter meramente comunicacional, sentimental ou social do fazer versos, uma grande observadora das questões humanas avulta. Pela realização de possíveis procedimentos estéticos, admite: “É arte laboriosa que compensa / e dá ritmo e compasso à maresia”.

Na penúltima estrofe, dando continuidade à sua reflexão, a poesia e o ato de poetar são comparados à intrincada construção de um labirinto. Erigido pelo “artífice desamor”, um caminho estreito, cheio de falsas saídas e entradas, deverá ser percorrido e explorado. A metáfora do labirinto resulta em outra construção icônica, representada pela figura mitológica do Minotauro – que segue, per-segue e mata de dor. A ferocidade da criatura masculina, indomável e temida, descrita no *mito* como um ser com corpo de homem, cabeça e cauda de touro e dentes de leão, é associada ao desejo que machuca e apavora, que impede de encontrar a saída, de encontrar o verso autoconsciente.

Essa voluptuosidade, tensionada pelo corpo do poema e corpo feminino, confronta um chão de caminhar e memórias de águas. Na última estrofe, com a presença da conjunção adversativa “mas” “há sempre um verso perfeito”. É o momento em que o questionamento, nas suas diversas matrizes, pressupostos e objetivos, cede espaço para que a geopoesia possa, finalmente, visitar o deleite imagético “nos corredores dos ébrios matizes”.

Considerações finais

Por intermédio dos movimentos poéticos apresentados, estabelecemos contato com as escritas femininas de autoras de localidades distintas e distantes, de culturas e identidades diversas. Apesar das diferenças sociais e culturais, uma qualidade as une: o ser mulher. Essa aliança é elemento vital para a constituição de memórias partilhadas, de ideologias, de resistências e de imaginários individualizados, sendo tudo isso transformado em matéria verbal. Ainda que nos textos apresentados se revelem marcas estéticas diversas, olhares e modos de ser tão peculiares, as respectivas formas de fazer geopoesia compartilham índices temáticos: os papéis sociais, a identidade, as reminiscências oriundas das suas culturas e tradições, a autoconsciência e a reificação do corpo sob a ótica do masculino. A performatividade realizada no interior de cada

produção é acompanhada por uma diversidade de imagens e vozes que evocam a consciência feminina, a sua infinitude e a sua resistência diante das coisas do mundo – de um mundo de controle que insiste em *existir*.

A geopoesia surge aqui como ferramenta comparativista, que nos propicia perspectivas para pensar aspectos temáticos e composicionais mobilizadas por poetas que escrevem atrevidamente, em diálogo com vários aspectos presentes na contemporaneidade. Os vários eus femininos presentes em suas literaturas se manifestam com total liberdade, o que significa dizer que falam, ensinam, confundem, denunciam, subvertem, amam, sentem prazer e dor.

No diálogo apresentado entre as poéticas e as estéticas de Paula Tavares e Amélia Dalomba, ambas atingidas por processos que emergem do campo literário formado a partir de questões surgidas na principal província do país, onde está a capital Federal, percebemos que as inserções dessas autoras em associações de escritores, território predominantemente dominado pelo masculino, possibilitaram as publicações e a divulgação de suas escritas no território nacional e, posteriormente, em publicações estrangeiras, embora em número muito inferior às de qualquer gênero literário realizadas por escritores. Compreendemos que as primeiras conquistas de pertencimento ao campo instituído estão relacionadas ao alto grau de modulação presente nas suas produções. Nestas, o universo feminal celebra a vida com nuances que enunciam um erotismo vigoroso, distante da esfera da vida reprodutiva, presente nas poéticas inaugurais angolanas. Dos corpos representados derivam construções culturais que desenham uma mulher que resistiu, e ainda resiste. As autoras adotam uma abordagem dinâmica e politizada, motivadas pela realidade social e pela sua condição, sendo tudo isso referendado em seus cantos rítmicos, metapoéticos e insubmissos.

No que tange à poesia de Priscila Lira e Marta Cortezão, poetisas pouco conhecidas até mesmo no subsistema local, as dificuldades para a publicação de seus escritos ou mesmo a recepção crítica acerca das suas literaturas não foram barreiras para que suas criações emitissem vozes que romperam silêncio e desarticularam as estruturas do cânone. As autoras não permitiram ser excluídas do processo de criação: escreveram e continuam escrevendo. Suas buscas se articulam em campo criativo, em consonância com as novas formas de representação do universo feminino. Na perspectiva de ruptura com parte da produção de autoria feminina anterior, elas modificam os mecanismos de representação: trazem de si, delas, seus sentimentos e pensamentos.

De modo geral, os percursos apresentados assim como o fazer poético das quatro autoras buscam afinidades na geopoesia que *resiste* com novas propostas nesse milênio. Há uma interface de ideias e de construção simbólica que define essa nova etnocartografia da palavra e da resistência. A expressão geopoética, projetada por imagens e analogias, indica atitudes estéticas que buscam outras margens para projetar as atitudes humanas no espaço angolano ou no brasileiro-amazonial. Os aspectos arrolados, percebidos na escrita de mulheres que enunciam de um circuito literário periférico, per-

mitem-nos visualizar uma ponte sul-sul e uma vertente africamazônica que mostram e afirmam fazeres artísticos em constante reconstrução.

Este ensaio salta cercados para estar e mover-se no sul-sul. Partimos de partidas entre partos e portos e pensamos e sentimos diásporas de chegadas. Onde poisam as gaiotas e avultam os peixes ventrados em direção à piracema, tratamos cuidadosamente das coisas e palavras delicadas. Entre a filosofia cabinda e as lições feminis, navegamos por versos diversos, entre remansos tupebas e reversos banzeiros. Dos encontros angolanos e brasileiros, colhemos novos movimentos “almazoniais”: que batam a porta e apaguem a luz do labirinto de prender; que abram as janelas e acendam todas as tochas do labirinto de libertar – geopoesia, águas de rio, raizamas, águas de *afamar*.

Referências

- BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 8. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda, 2009.
- CORTEZÃO, Marta. **Banzeiro manso**. 1ª reimpressão. Gramado: Porto de Lenha, 2018.
- DALOMBA, Amélia. **Espigas do Sahel**. Luanda: Kilomlombe, 2004. (Os nossos poetas).
- DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- KANDJIMBO, Luís. Na angolanidade literária subjaz uma angolanidade. **Lavra & Oficina**, Luanda, n. 4, série III, p. 9-11, maio 2021.
- LIRA, Priscila. Manual de feitiçaria. *In*: RIZZI, Nina (ed.). **Ellenismos: diálogos com a arte**. 2013. Disponível em: <http://www.ellenismos.com.br/>. Acesso em: 13 out. 2021.
- MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além; Luanda: Kilombelombe, 2001.
- MATA, Inocência. Dizes-me coisas amargas como os frutos: da dicção feminina à ciência dos lugares e dos tempos. **Ecos**, Cáceres, v. 3, n. 1, p. 24-27, 2004.
- PAZ, Octavio. Revolução/ Eros/ Metaironia do romantismo à vanguarda. *In*: PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RABELO, Sara; SILVA JUNIOR, Augusto; PAULA NETO, Marcos. Geopoesia amazônica: raizamas e livros invisíveis. *In*: ALBUQUERQUE, Gerson; PACHECO, Agenor (org.). **Uwakuru – Dicionário analítico**. Rio Branco: Nepan/EdUfac, 2022. v. 6. p. 34-51.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Mãos femininas e gestos de poesia. *In*: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. Lisboa: Colibri, 2018. p. 391-403.
- SILVA JUNIOR, Augusto. Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. *In*: GANDARA, Lemuel; MEDEIROS, Ana; SILVA JUNIOR, Augusto (org.). **Parceiros de Águas Lindas**. Goiânia: R&F, 2018. p. 53-80.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Tradução Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- TAVARES, Ana Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2019.

**SIGNOS EM MOVIMENTO NA LITERATURA
DE CABO-VERDE E DA GUINÉ-BISSAU**

HORA DI BAI E A MORNA DA DESPEDIDA, DE MANUEL FERREIRA

Geni de Brito

Onde ides naus da Fome,
Da Morna,
Do Sonho,
E da Desgraça? ...
Onde Ides?
[...]
Nós vamos,
Sonhando
Sofrendo,
Em busca do infinito! ...
(OSÓRIO, 1984, p. 64-65).

O romance *Hora di Bai*, publicado em 1962, é uma obra de cariz neorrealista, que conta a história trágica da fome que avassalou Cabo Verde, nos anos de 1940, anos de seca prolongada, de miséria e de repressão. Escrito por Manuel Ferreira, *Hora di Bai* é formado por 53 capítulos que, na denominação de Maria Aparecida Santilli, “são mini-textos com lastro de sentido trazido de seu contexto anterior, valendo como substrato etimológico” (SANTILLI, 1980, p. 13).

Quanto aos temas do romance, Manuel Ferreira retrata a fome e a emigração. A fome e suas consequências físicas, sociais e humanas: “a maldição varrera a ilha. A maldição da estiagem. Da fome” (FERREIRA, 1980, p. 18). A emigração: “E nesse tempo da fome a ilha de São Vicente era o porto de salvamento... [...] o veleiro mandado por Deus Nosso Senhor que os levaria a outra ilha distante e abençoada” (FERREIRA, 1980, p. 19). Mais uma vez, esses temas aparecem na literatura caboverdiana permeada pela Morna “a diletta música caboverdiana que o ficcionista e ensaísta Luís Romano qualificou como gerada pela melancolia do ser humano esmagado pela dor” (SANTILLI, 1980, p. 9). Aliás, o próprio título da obra, que significa ‘hora da partida ou da despedida’, inspira-se nos versos de uma Morna de Eugénio Tavares (1867-1930), cujos fragmentos são diversas vezes repetidos ao longo do romance, demonstrando como a Morna, enquanto elemento de identidade caboverdiana, é de vital importância na vida dessa população.

Hora di Bai é a hora da despedida daqueles que são obrigados a deixar a terra natal, onde estão suas raízes, para tentar uma nova vida em outras terras. Para Benilde Caniato (2006, p. 132-133), esse romance foi consagrado pelo povo, por estar inteiramente integrado à vida insular, à evasão e à emigração para quem “o ato de partir sempre foi algo sofrido na carne com a separação forçada, não só pelo destino, como pelos senhores da terra” (RODRIGUES & LOBO, 1996, p. 70).

O romance está dividido em duas partes: na primeira, o narrador, em terceira pessoa, retrata a viagem e as condições de extrema pobreza dos passageiros, assim como as esperanças que eles depositam na migração. Sob a égide da partida, essa primeira parte inicia-se na ilha de São Nicolau, no ano de 1943, período de grande seca. Uma multidão anseia por embarcar, no Senhor das Areias, nome do veleiro que levará caboverdianos para a Ilha de São Vicente - a terra da promessa. Dessa multidão, apenas os que constam na lista de indicados pelo governo ou chamados por amigos ou benfeitores podem embarcar, embora alguns tenham conseguido entrar no barco por outros meios: “adoçando o mando do capitão ou subtraindo-se à vigilância dos seus homens, conseguem acoitar-se no veleiro, remoçando os sonhos, na secreta convicção de que aportam a São Vicente, onde a caridade há de acolhê-los” (FERREIRA, 1980, p. 20). Em tom testemunhal, a voz narrativa informa:

Isto se passava no verde arquipélago de ano de mil novecentos e quarenta e três e ninguém, que eu saiba, o olvidou. E não o desconhecia o capitão do veleiro, quarenta anos, não mais, quando arribou ao porto da ilha de São Nicolau. Mas nem por isso deixou de se impressionar com aquele mundão de gente espraído pelo cais, erguendo-se e movimentando-se em modos lentos, o olhar fixo na redentora aparição. Era o veleiro mandado por Deus Nosso Senhor. Que os levaria a outra ilha distante e abençoada onde todos encontrariam abrigo e proteção. Lá não havia fome. Lá a cachupa chegava para os mais necessitados e perseguidos pela estiagem. Gente, São Vicente tinha Porto Grande, tinha navio de todas as partes do mundo trazendo trabalho e comida. Soncente tinha tropa que enchia a barriga de todos nós. O veleiro levá-los-ia à terra da promessa (FERREIRA, 1980, p. 19).

Romance fragmentado, *Hora di Bai* está ligado às condições de vida dos personagens e ao eterno dilema do caboverdiano de querer ficar e ter que partir. Toda a narrativa se passa em Cabo Verde, mais especificamente nas ilhas de São Vicente e São Nicolau. Os personagens estão divididos em dois grupos: os que estiveram a bordo do Senhor das Areias, durante a viagem de São Nicolau a São Vicente, e os que já estavam em São Vicente quando chega o navio mandado pelo governo com a leva de famintos. Durante a viagem, algumas das personagens contam suas histórias de vida, como é o caso de Júlia Vicente Gonçalves:

Eu mesmo recebi carta de nha senhora onde trabalhei muitos anos e fui bem tratada. Uma vez estava em Soncente eu quis voltar para São Nicolau. Era nha terra e filha e genro me chamaram para tomar conta de casa e dos netinhos. Tínhamos comida e tudo enquanto, graças a Deus. Depois, quando fome veio vindo, primeiro morreram Antone e Lela e depois morreu nha filha. Marido dela embarcou num veleiro e ninguém mais

viu ele. Dias-há chegou nhô Tomás e me disse: Vá para Soncente. Vá para Soncente, Jula, que sua patroa Arminda quere-a lá. Aproveite veleiro que governo há-de mandar. Ela mesma deu seu nome na administração (FERREIRA, 1980, p. 21).

Cada personagem tem sua história e, em cada história, o drama da fome se manifesta. O narrador comporta-se como informante, situando a grande seca da época (1943) na ilha de São Nicolau. Na sequência do romance, o narrador vai tomando outras posições, tornando-se convencional, onisciente, elegendo, nomeando e individualizando os personagens que se comprimem no veleiro:

Nita Mendonça coitada! Tão magra tão chupada de pernas e de peitos. Devia ter sido bonita, mas agora não prestava. E ali está Chica Miranda, que no outono fará trinta e sete anos. Reparem nela. Um molho de ossos. Um retrato de sofrimento. Os tormentos da fome deram-lhe uma expressão de cinquenta (FERREIRA, 1980, p. 25- 27).

Para Benilde Caniato (1980, p. 199), esse grupo de personagens representa “o protótipo ilustrativo da grande seca de 1943.” O personagem Chico Afonso os descreve como:

Gente mirrada, doentes enrodilhadas uns nos outros. Mocinhas esqueléticas, dormitando, que famílias de São Vicente iriam albergar por caridade. De tanto olhar o amontoado, afligia-o aquela gente. Que desgraça tamanha caíra na terra de Cabo Verde. Desgraça como nunca se viu (FERREIRA, 1980, p. 37).

O tempo do romance refere-se ao histórico episódio da estiagem do ano de 1943, período de uma Cabo Verde Colônia mergulhada nos problemas resultantes da Segunda Guerra Mundial. Em seu livro *Cabo Verde: Aspectos Sociais, Secas e Fomes do Século XX*, (1984), Antônio Carreira informa sobre as tragédias oriundas das secas que ocorriam nas ilhas desde que foram descobertas. Esse historiador ainda informa que, entre os anos de 1941 e 1943, mais de 24 mil pessoas morreram de fome em Cabo Verde (CARREIRA, 1984, p. 17-19). Conforme Jorge Querido (2011, p. 80), “os trabalhos públicos abertos pelo Governo para apoiar os famintos, de pouco serviram e, nesse período, intensificou-se a emigração forçada dos contratados para as roças de São Tomé.”

O veleiro era conduzido pelo capitão Fonseca Morais: “Nhô Fonseca Morais era um homem bom. Sim, senhor, um homem bom este Fonseca Morais que sabe governar barco e tratar pessoal como ninguém” (FERREIRA, 1980, p. 28). Chico Afonso, ajudante de Fonseca Morais, era o moço do barco, cantador de Mornas (FERREIRA, 1980, p. 23):

O moço pegou no violão e lançando a vista sobre o mar começou a trautear mornas de um popular tropeiro. Havia, porém, um desencontro entre as canções que ele entoava e o sofrimento que a seus pés se estendia. Só nhô Eugénio sabia pegar na tragédia do povo. Ninguém como ele fora tão fundo no coração da sua gente. Nem Beleza nem Mochinho do Monte. Só agora, larga experiência da vida alcançada e mais: só neste momento, único da sua vida de homem do mar, ele o sentia deveras (FERREIRA, 1980, p. 22).

Nessa narrativa, além de o autor recorrer a temas como a estiagem, a fome e a emigração, Manuel Ferreira acrescenta um terceiro - a música. Em *Hora di Bai* a Morna toma amplo espaço. Logo no começo do romance, ela é apresentada como “tragédia do povo” (FERREIRA, 1980, p. 22). O autor mostra a necessidade que o caboverdiano tem de ouvir a Morna em diferentes situações. Em um contexto social sofrido, a Morna torna-se uma aliada do povo, que se deixa embalar em lembranças que o fazem chorar, afirmação feita por uma das personagens: “pois a Morna cantada por Salibânia, moço, fazia chorar a gente” (FERREIRA, 1980, p. 23).

Durante a viagem da ilha de São Nicolau para a de São Vicente, a Morna é cantada na hora das lembranças: “Chico Afonso ergueu-se, apertou o violão contra si e, virando-se ao mar, a Morna que se desprendia era, naquele momento, um cântico telúrico que realizava a harmonia entre a ilha e o ilhéu” (FERREIRA, 1980, p. 113). O mar é um convite para partir, propõe uma viagem ao ilhéu, nem sempre fácil, pois aquele que parte pode passar por angústias e dissabores, pois o mar nem sempre é amigo, nem sempre é calmo ou sereno. Para os “sobreviventes da estiagem, o mar se revela violento e encrespado. Na voz do narrador, o mar conversa, chora e dança com os viajantes, acalmando-os e confortando-os em suas dores e lamentos” (FERREIRA, 1980, p. 22).

Em outro momento, a Morna é empregada como meio de denúncia: “Povo anda chateado. Povo só ameaça. Canta morna da fome, e lá para a Salina, Monte Sossego, Chão de Alecrim, Fonte Cônego, Ribeira Bota, toda gente canta morna da fome. Morna da fome? Senhor, sim. Morna da fome. Morna da fedegosa” (FERREIRA, 1980, p. 132).

A Morna da fedegosa conta a história de uma família que não tendo nada para alimentar-se, encontra no mato uma erva, julgando que podem comer das suas sementes, quase todos da família morrem envenenados, com exceção de uma criança que não a havia provado. Originária da ilha de Santo Antão, a morna da morte, como também é conhecida, canta o drama da fome, lembrando o dramático período de 1939 a 1943, quando muitos caboverdianos sucumbiram devido à seca e, por conseguinte, à fome (RODRIGUES, 2015, p. 183).

A Morna da fedegosa ou da fome, como é conhecida e cantada nos bairros pobres de Mindelo, é um grito de revolta e denúncia da situação de miséria que enfrenta o caboverdiano nos anos de 1940:

Fedegosa dava um chá gostoso. Povo pegou fedegosa e muita gente morreu. Gente de São Vicente fez morna. Morna de fedegosa. Chico veio ao chamado de nhô Mochinho: _
Bô sabe aquela morna de fedegosa? Canta essa morna da fome para a gente ouvir, Chico. Chico Afonso foi buscar o violão e cantou a morna de fedegosa. A planta maldita, a erva que trazia dentro de si a traição (FERREIRA, 1980, p. 56).

Assim, a fedegosa é recorrentemente mencionada na música e no romanceiro caboverdiano:

Oh fedegosa!
Fedegosa bô é mau.

Bô mata-m nha mamá.

Bô mata- m nha papá.

Margarida Fernandes (2000) explica que, em situações de fomes extremas, a população recorre a toda fonte de alimentação que lhes parece comestível: “foi então que o povo do interior da ilha da Boa Vista se lembrou da potona” (CARREIRA, 1984, p. 37). A autora informa, ainda, que o consumo de plantas impróprias tinha consequências nefastas (FERNANDES, 2000, p. 268).

A denúncia é uma das mais visíveis características da literatura caboverdiana presentes nas diversas obras de poetas, cronistas e ficcionistas, como também na música. Essas obras retratam a situação miserável de uma grande parte da população isleña. E a Morna, como gênero que conta e canta os dramas do povo, é um dos veículos para que os escritores se dediquem a compor em forma de lamentos, de críticas, de questionamentos. Sutilmente, às vezes utilizando uma linguagem metafórica, cheia de ironia, eles expõem as dramáticas situações sociais a que homens e mulheres são vulneráveis.

Em *Hora di Bai*, cantar é uma forma de esquecer a miséria que paira em Mindelo e que pesa nas almas, por isso a voz narrativa exorta:

Chico canta! Canta Chico, canta. Cantar é uma necessidade. Alivia, faz esquecer. Canta Chico. Nossas canções são feitas de amor. Vêm do fundo dos nossos corações. Da tragédia da nossa raça. Canta, canta, canta Chico, que a nossa alma precisa de libertação. A malta escutando-o dava conta de que a morna era também canção de sonhos e anseios. Dela vinha uma força estranha, um desejo de lutar (FERREIRA, 1980, p. 114).

Para o caboverdiano, cantar é uma necessidade em diferentes momentos: nas festas de batizados e casamentos, nos momentos fúnebres, nos velórios, o canto faz parte da cultura caboverdiana. Ele é também uma forma de esquecer as tragédias e denunciá-las. No romance de Manuel Ferreira, durante o percurso, uma das passageiras pede para Chico Afonso cantar a Morna *Hora di Bai*. Nessa passagem, Manuel Ferreira apresenta os mais conhecidos poetas populares personificados, primeiro, em Nhô Eugénio:

“Morna de Nhô Eugénio é mesmo sabe, moço” (FERREIRA, 1980, p. 22); segundo, em B. Lèza, Mochinho do Monte e Salibânia: “- Melhor cantador de mornas de Cabo Verde é Mochinho do Monte. - Uáh, nem nada. B. Lèza. Uáh, nem nada. Ouve uma coisa. Melhor tocador de morna em Cabo Verde, fica sabendo, é Salibânia. - Nunca ouviste cantar Salibânia?” (FERREIRA, 1980, p. 23).

E a personagem prossegue descrevendo a mornista:

Pois Salibânia, moço, fazia chorar a gente. Morreu cega, coitada. Salibânia parecia mesmo homem, ouviste? Corpo de homem, cara de homem, mãos de homem. Fazendo briga como homem. Mulher-macho de verdade. Mas a cantar morna, moço, nem Belèza, nem Mochinho do Monte, ninguém fica sabendo. Depois fizeram morna de Salibânia, tu sabes (FERREIRA, 1980, p. 23).

No romance de Manuel Ferreira, além da figura de Eugénio Tavares, que é apresentado como um dos mais conhecidos poetas das Mornas, o autor reconhece também

a contribuição cultural aportada por B.Lèza e Salibânia, mornistas que fazem parte da história da música em Cabo Verde.

No segundo segmento, acompanha-se o percurso dos personagens do veleiro ‘Senhor das Areias’ que, chegados à ilha de São Vicente, são inseridos numa nova realidade:

Ouve-se um ‘uáá’ de admiração ao chegar a São Vicente tão iluminadinho como se fosse dia de festa. [...]. No desembarque alguns foram tirados às costas pelos descarregadores. Conchinha, por exemplo. Sob a luz baça dos candeeiros, a leva espalhada pelo chão de cimento metia dó. [...]. A gente de São Vicente olhava amargurada para aqueles corpos onde a fome entrava como bicho devorador. Mirrada as pernas, comidas as faces, destruídas as formas arredondadas, apenas feixes de ossos dentro das roupas leves, rotas, bamboleantes. Crianças de cabelos encrespados, sujos, tão esqueléticas, mal se tinham de pé. O público acotovelava-se no cais para ver de perto (FERREIRA, 1980, p. 59-60).

Para os flagelados, São Vicente é a esperança de dias melhores:

Mas, enfim, nós chegamos, e aqui estou com a ajuda de Nhá Venância, e agora Deus me há-de ajudar também. Bia Diniz falava com prazer, um gozo de convalescença, uma sensação de conforto, distante dos dias de fome de São Nicolau e orgulhosa de ter vivido tamanha aventura (FERREIRA, 1980 p. 62).

A temática da fome, da miséria e do medo se expande em um contexto social mais amplo: a cidade de Mindelo, “onde ligações por afinidade se farão, em favor dos flagelados ou em desfavor deles” (SANTILII, 1980, p. 15). Porém, na ilha de São Vicente, no porto da promessa, no ano de 1943, assim como em todo o arquipélago, a estiagem persistia e a realidade era a mesma: a terra seca, amarga, árida, sufocante, desgraçada que, em termos políticos e humanos, nada tinha a oferecer ao seu povo.

Para alguns personagens do Senhor das Areias, a viagem, que tem por objetivo fugir da fome e buscar nova vida, concretiza-se na morte. Destaca-se a situação da jovem Conchinha, grávida e sem destino certo, que durante a viagem, dá à luz um menino, nascido morto, o qual é atirado ao mar, chegando ela própria a sucumbir quando da sua chegada ao cais: “Que suores esquisitos. Não vejo. Onde estou? Que tenho eu? Vou cair. Mas que é isso meu Deus? Uma agonia. Deixa-me segurar aqui. Aqui. Caiu. Caiu redondamente no cimento do cais. Caiu e lá ficou. Levou-a carroça da Câmara, ao outro dia, na plamanhânzinha.” (FERREIRA, 1980, p. 61).

Outro personagem, Nhô Mochinho, que veio para São Vicente sem ter quem o acolha, sessenta anos, com uma chaga exposta em uma perna, representa a voz da esperança e da experiência. Homem das letras e do Liceu chegou mesmo a ser chefe de secção, mas tem um triste destino em São Vicente: torna-se mendigo, alcoólatra, e morre abandonado: “Um vulto deitado no chão, coisa frequente naquele tempo de fome. Era Mochinho. Magro, sujo, roupas esfrangalhadas, parecia não dar acordo de si. Curvaram-se sobre ele. Manduca apalpou-o e sentiu as carnes frias. - Está morto” (FERREIRA, 1980, p. 113).

As consequências da estiagem e da fome são também sentidas pelos personagens que já estavam em São Vicente, como Nhá Venância, Dr. César, Dr. Maia e Dr. França, Capitão Fonseca Morais, Beatriz, Alferes Viegas, Juca Florêncio, Sebastião Cunha, entre outros. Nesse grupo, as ações dos personagens demonstram diferentes atitudes frente à situação da fome que se expandia em todas as ilhas.

Conforme o ensaísta João Ferreira (1987), a narrativa de Manuel Ferreira leva o leitor a deduzir duas posições frontalmente opostas: a briga entre Dr. César e Juca Florêncio, dois personagens que representam duas mentalidades. Um, a mentalidade estática do Governo, que não se move, que não apresenta uma programação política dinâmica que procure superar, por um lado, a adversidade climática; por outro, a situação de carência das ilhas e de seu povo (FERREIRA, 1987, p. 108). Essa é a mentalidade representada pelo jornalista Juca Florêncio, “também conhecido como Nhô Juca, ou nhô Jom Morgoso, de seu nome vulgar, feio e da cor de carvão” (FERREIRA, 1980, p. 33).

Juca Florêncio era jornalista, cinquenta e seis anos, chefe de repartição, escritor simplório e pretensioso. Para esse personagem, que apoiava o Governo, a riqueza do mar resolveria o problema da fome em Cabo Verde. Para ele, “o caboverdiano tem que se convencer de que é senhor de uma riqueza invejável que existe neste mar que nos rodeia, e não tem sabido aproveitar” (FERREIRA, 1980, p. 64). Ele abertamente apoiava a transferência dos flagelados para as roças de São Tomé: “[...] Eis-nos em face de uma das medidas de maior alcance: a transferência dos mais necessitados” (FERREIRA, 1980, p.64).

Por outro lado, havia a mentalidade dos estudantes e da elite, que criticavam duramente Juca Florêncio e buscavam soluções para minorar a miséria do povo. Contra-pondo-se a Juca Florêncio, surge a figura do Dr. César, “Homem respeitado e admirado, sujeito que não calava o que sentia, o que ele dizia era a voz do povo. Quando ele blasfemava, blasfemava o povo. Professor bom. Puxava pelos alunos, obrigava-os a estudar” (FERREIRA, 1980, p. 97). Era o representante da “mentalidade nativista progressista e renovadora” (FERREIRA, 1987, p.108); sua luta era pela busca de uma resposta favorável aos apelos dos caboverdianos.

Em *Hora di Bai*, o autor mostra ao leitor que a forma de vida que predominava no arquipélago nunca conseguiu combater a fome de uma forma ostensiva. Veio a revolta e, com ela, um dos episódios mais dramáticos do romance: a desilusão, o desespero do povo, a triste escolha de ter que partir como contratado para as roças de São Tomé: “A chuva não vinha, a fome continuava e o caminho livre era o da escravidão. A própria Chica Miranda reconsiderou. Chorosa, na noite anterior, disse a Nhá Venância: _ Senhora, eu vou. Nossa terra está a acabar em nada. _Chuva não vem” (FERREIRA, 1980, p. 132-133).

Pelos porões do navio negreiro, a voz narrativa pesarosamente questiona: “Minha gente conhecida, aonde ia ela? Lá iam, lá iam no negro navio negreiro” (FERREIRA,

1980, p.135). O povo devia escolher: ou partir como escravo ou participar da marcha da fome, levando bandeiras negras na mão até os celeiros de Sebastião da Cunha:

Homens e mulheres, rapazes e raparigas, gente daquelas profissões que amassam o pão negro de cada dia com o suor do seu rosto, afluindo de vários pontos, concentravam-se no largo de salina. A dada altura, silenciosamente, começou a movimentar-se em direção à parte central da cidade, muitos deles levando ao ombro bandeiras negras desfaldadas, que agitavam de quando em quando. Bandeiras negras por quê, papai? _ São bandeiras da fome, minha filha (FERREIRA, 1980, p. 137).

Assim, no capítulo 48 do histórico romance *Hora di Bai*, o leitor acompanha a insurreição, representada pelas bandeiras negras, comandada pela grande figura do Capitão Ambrósio que estabelece este diálogo com a multidão:

Gente, vocês têm fome?
Temos fome, sim senhor!
Vocês têm trabalho?
Não temos trabalho nem comida!
E comida onde está?
Em casa de Sebastião Cunha!
(FERREIRA, 1980, p. 139) .

Em uma fúria desordenada, a multidão agita a bandeira negra da fome. Para a grande multidão de esfomeados, a única saída era o saque, o motim. Porém, com a chegada da tropa, chega também a repressão, o medo, a morte, a dispersão dos famintos e uma amarga consciência dolorida dos direitos espezinhados.

É importante informar que esse episódio dramático sobre a revolta popular, denunciando a fome de 1934, na cidade de Mindelo, é narrado em diferentes obras literárias. O acontecimento, considerado verídico, foi encabeçado por Mestre Ambrósio Lopes, natural da ilha de Santo Antão, mas que vivera em São Vicente. Na literatura caboverdiana, a saga de Capitão Ambrósio é mencionada em um dos capítulos do romance *Chiquinho* (1947), de Baltasar Lopes da Silva, e também é recitada no longo poema “Capitão Ambrósio” (1966), de Gabriel Mariano.

Finalizando, poder-se-ia dizer que *Hora di Bai* conduz o leitor a conhecer a situação de Cabo Verde na sua mais crua verdade e cruel realidade. Manuel Ferreira, em tom de denúncia, procura mostrar a situação do povo caboverdiano: a realidade da seca e seus efeitos devastadores, a fome, a miséria, a falta de esperança e a morte.

Hora di Bai apresenta dois dos temas mais recorrentes da literatura caboverdiana: a emigração e a Morna. Ambas estão em relação constante com o mar, elementos geradores do grande dilema: “ter que partir, querendo ficar.” Reconhecendo na literatura caboverdiana a valorização desse lema, Benilde Caniato reforça: “Viver em Cabo Verde é querer ficar e ter de partir e, também, querer partir e ter de ficar; qualquer decisão será sempre provisória” (CANIATO, 2006, p. 202).

Para essa autora, *Hora di Bai*, em síntese, acaba por assimilar o mote da Morna de Eugénio Tavares de mesmo título: “*Corpo, qu’ê nego, sa ta bai/ Coraçom, qu’ê fôrro, sa ta*

fica” (Corpo, que é escravo, vai/ Coração, que é livre, fica). Assim, pelos caminhos do romance e nos acordes de uma Morna, o leitor acompanha alguns dos personagens em sua emigração para a ‘terra-longe’.

Referências

- CANIATO, Benilde Justo. **Cabo Verde: a fome em sua literatura**. Porto Alegre: Veredas 2006. p.131-144.
- CANIATO, Benilde Justo. **Hora di Bai: romance de Cabo Verde**. São [Dissertação de Mestrado]. Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.
- CARREIRA, Antônio. **Cabo Verde: Aspectos sociais**. Secas e fomes do século XX. Lisboa: Ulmeiro, 1984.
- FERNANDES, Margarida, Os cabo-verdianos e a morte: uma abordagem antropológica através da literatura de ficção. *In: Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º. 13, p.261-274. Lisboa: Edições Colibri, 2000.
- FERREIRA, João. O nível narrativo e metafórico da Hora de Bai de Manuel Ferreira. *In: Fortaleza, Revista de Letras*, 12 (1/2). Jan-dez. 1987.
- FERREIRA, Manuel. **Hora di Bai: romance**. São Paulo: Ática, 1980.
- OSÓRIO, Oswaldo. **Emergência da poesia em Amílcar Cabral**. Praia: Dragoeiro, 1984, p. 64-65.
- QUERIDO, Jorge Ferreira. **Um Demorado Olhar sobre Cabo Verde: o país, sua gênese, seu percurso, suas certezas e ambiguidades**. Lisboa: Chiado, 2011.
- RODRIGUES, Moacyr. LOBO, Isabel. **A morna na literatura tradicional – fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade**. Mindelo: ICLD, 1996.
- RODRIGUES, Gabriel Moacyr. **O papel da morna na afirmação da identidade nacional em Cabo Verde**. [Tese de Doutorado em Ciências Musicais – Etnomusicologia]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- SANTILI, Maria Aparecida. Manuel Ferreira: a história de um novelista e suas histórias de Terra Trazida. *In: FERREIRA, Manuel. Hora di Bai*. São Paulo: Ática, 1980.

ENGAJAMENTO, EMPATIA E IDENTIDADE COLETIVA NA POESIA GUINEENSE DE PASCOAL D'ARTAGNAN AURIGEMMA

Francisco Renê Moreira

Pascoal D'Artagnan Aurigemma era filho de pai italiano e mãe guineense. Foi um poeta que soube vivenciar e poetar o verdadeiro sentido da empatia humana nos percalços da temida, sofrida e subversiva Guiné-Bissau. Na ânsia pela liberdade nacional e por dias melhores o poeta não se calou, seu punho não se deteve e o que não faltou durante seu breve viver foram os mais arquitetados poemas, frutos do seu olhar e de sua empatia pelas gentes que lhe eram comuns. A opressão à irmandade guineense despertou desmedida inquietação no poeta, aflorando seu subjetivismo na composição de poemas vivos, retirados da dura realidade que ora passava a nação.

Homem africano e guineense assim se sentia.

Amou sua pátria e não negou ser parte viva do povo que defendeu, com esmero, através do engajamento poético destinado por toda sua vida. Nasceu na região do Oio, norte do país, na cidade de Farim, onde seu pai, um italiano, bem sucedido comerciante e proprietário de terras, estabeleceu-se. Sua mãe, da etnia mansoanca, subdivisão dos Balanta, o teve em 15 de março de 1938.

Seus poemas evidenciam acima de tudo sua terra, seu povo e as condições nefastas que ora passava a nação. *Djarama e outros poemas* é uma obra póstuma de Aurigemma, publicada em 1996 como resultado do empenho investigativo de Augel (1998), brasileira, à época residente na Guiné-Bissau. O poema mais anti-



Fig. 1: O poeta, em meados dos anos 70.



Fig. 2: Capa do livro *Djarama e outros poemas*, de 1996.

go, de 1953, que se tem conhecimento é “Pensamento” (p. 115)¹, datado pelo próprio poeta, como bem o fazia em toda sua obra, ao registrar o lugar e o ano da composição.

Tudo isso me importa...

A vida que vivo
o amor que me rodeia
a morte que me espera
as árvores do meu quintal
 os sóis quentes da minha rua
as noites luarentas da minha tabanca
o piar inocente das avezinhas
o deambular descuidado do don-don
o rumor trepidante do tambor gingão
o fundinho engehado de carangá
o lopé – estribilho do meu irmão pepel
o escuro
o túmulo

Tudo isso me importa
tudo...

(Mindelo, Cabo Verde, 1953)

No poema, escrito quando o poeta tinha tão somente (possíveis) 15 anos (a data só faz referência ao ano), no transcurso de seus estudos em Cabo Verde, precisamente na ilha de São Vicente, na cidade do Mindelo, nota-se o sentimento ufanista retratado na dinâmica do cotidiano, nos costumes e na gente que deixou na Guiné que, merecidamente, sempre manteve um lugar de especial valor no seu coração. É notório que o jovem poeta ou o poeta-menino não consegue se desvencilhar dos termos próprios da Guiné que tanto amou. “Tabanca”, “don-don”, “fundinho”, “lopé” e outros² vocábulos encontrados no poema externam a íntima relação que nutria pela terra que lhe serviu de berço e casa, deixando-a somente em virtude da súbita morte. Como bem assegura o primeiro e últimos versos “tudo isso me importa/ (...) / Tudo isso me importa/ tudo...”.

Esta saudade, este respeito e consideração pela Guiné não se diluem, não se apartam do poeta em todo o seu percurso de vida. Tornou-se homem adulto e poeta maduro revestido “de grande ternura humana” (AUGEL, 1998, p. 203) e de apurada veia poética cujo imaginário sempre foi o seu contexto existencial. É assegurado dizer que o ato de poetar é intrínseco a Aurigemina. Não o fez por fazer, tampouco para aparecer. A poesia lhe era a vida. Indiscutivelmente, uma alma humana extraordinária que todo o tempo procurou integrar-se, interagir e ser por meio da poesia. O poema é o resultado dessa coexistência. Nele, a afirmação de Paz (1982, p. 50) se concretiza: “o poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos”.

1 Todos os números de páginas informadas no texto referem-se à publicação do livro póstumo, em 1996.

2 O poema apresenta sete vocábulos do contexto linguístico da Guiné-Bissau: *tabanca*, *don-don*, *gingão*, *fundinho*, *carangá*, *lopé* e *pepel* cujos significados, em ordem, são “aldeia (espaço rural)”, “pequeno tambor da etnia Fula”, “tambor que faz dançar”, “calças largas típicas dos mandingas (etnia)”, “piolho”, “um tipo de cueca, roupa íntima masculina” e “grupo étnico guineense” (cf. AURIGEMMA, 1996, p. 132-134).

O seu espírito humanista também está muito bem presente no seu último poema, datado de 1989, escrito justo no dia de seu aniversário, ao completar 51 anos. Sua composição, tal como o primeiro poema, se deu igualmente em terras alheias à Guiné, na ocasião, em Lisboa. O título “Harmonia e esperança” (p. 109) expõe um poeta totalmente voltado para a credibilidade na vitória, num futuro no qual a esperança se faz constantemente presente.

No disperso caminho da vida
eis que surges do canteiro do amor

Os sorrisos inflamados das rosas prenhes
espalham o perfume que te mimoseia
na felicidade de tua inocência

Os hinos misturam-se em harmonia e cadência
e penetram nos corações e nas almas
sensibilizando o clangor da tua vinda

Os sóis e as luas engolem as distâncias
repousando ternamente nos lençóis alvos que te
envolvem

Menino que veio ao mundo

Menino-chorão menino-bonzão menino de papai e
mamãe
menino que dorme e sonha

Sonha com os anjinhos com as flores com o mundo
menino-amor menino canção

Olhai para ele e para a pureza que o domina
e dizei
de qual das obras a mais perfeita
que a do sorriso-menino esperança no futuro

(Lisboa, 15 de Março de 1989)

A segunda metade do poema tem um apreço indizível pelo seu filho Tony (cf. AUGEL, 1998, p. 204) que bem representa o sentimento que dominou e revestiu este grande homem por todo o célere tempo que viveu destinando sua atenção e sensibilidade ao outro, ao seu irmão conterrâneo. Aos 53 anos, em 7 de novembro de 1991, em tenra idade, partiu Pascoal D’Artagnan Aurigemma deixando um legado por demais humanista, empático e, sobretudo, incessante em defesa da pátria que muito amou.

Após os estudos secundários em Cabo Verde e Coimbra ele volta para casa. O poema “Ecos” (p. 125), datado de 1961, na cidade de Bissau, revela o retorno. No entanto, é sabido que o poeta esteve 15 anos, ao todo, fora da sua terra natal, como afirma Augel (1998, p. 18) na nota introdutória da obra póstuma do autor. Em Bissau, o poeta “manteve-se, entretanto, distante de atividades políticas, tendo sido funcionário da Administração das Oficinas Navais e exercido mais tarde um outro cargo administrativo na fábrica SOCOTRAM - Sociedade Comercial de Transformação de Madeira” (p. 18). O cotidiano no cais do porto tornou-se um ambiente favorável para narrar o deprimente estado da Guiné. A desumanidade que testemunhou fê-lo ávido por narrar

através da arte poética os horrores da ditadura salazarista no *tchou*³ da Guiné, denunciando uma nação escravizada e impedida de viver livremente o seu próprio destino.

Seus poemas, um registro autêntico do que o colonialismo foi capaz de ocasionar no território guineense, foram produzidos nos anos compreendidos entre as décadas de 1950 e 1980. Sua obra é um espelho através do qual qualquer leitor logo identifica sua natureza humana, a permanente esperança por dias de *sabura*⁴, a exaltação à vida e, sobretudo, o consternado e péssimo estado em que se encontrava a nação em mãos da empresa colonial portuguesa.

Na leitura da pesquisadora Bispo (2014, p. 85), o poeta “denuncia os maus tratos coloniais, canta a luta pela independência, trata do massacre do Pindjiguiti⁵, refere-se ao herói Amílcar Cabral⁶, mas também registra a desilusão com a política nacional e os desmandos advindos da pós-independência”. Certamente, é uma poesia engajada de um olhar múltiplo cujo foco aponta, sobretudo, o ser humano. Nesse mesmo viés, complementa Moreira (2020, p. 183): “Como poeta e intelectual comprometido com os ideais da libertação do país (ainda que não de forma ativa), possuía uma percepção aguçada e única dos fatos e da individualidade humana, capaz de impulsionar a imaginação criadora e a reflexão crítica”.

Tais afirmações corroboram para inferir na poética engendrada no âmago do autor. Descobrir e apreciar seus poemas é sentir-se tocado por sua escrita, seu estilo, sua obra. Assim mesmo, é sentir-se assaz atraído à causa pela qual defendeu e, por conseguinte, humanizado através do seu perspicaz e sublime olhar em prol do outro. Assegura também Augel (2010, p. 15) que “a paixão pela terra natal se soma a seu entusiasmo pela independência vitoriosa e seus heróis, louvando em versos as belezas concretas de seu país e glorificando de forma idealizada a resistência ao opressor”. Portanto, o poeta se fez um autêntico “porta-voz da coletividade” (*idem*, p.16) assumindo o outro como se ele mesmo fosse. A isso denomina-se empatia.

De fato, foi um poeta engajado que não negou o ser poeta. Ele próprio deixa-se declarar através do eu poético: “sou poeta” (p. 121), “Sou (...)/ o poema gritante” (p. 67). Tais afirmações ratificam o amor e a dedicação não somente por escrever poemas senão, também, pelo carinho dedicado aos seus e pela esperança nutrida que um dia, no futuro, haveria mudança para a Guiné. O poema “Canção da criança” (p. 34), dedicado a todas as crianças do mundo, é repleto de esperança, esperança confiada à

3 Do crioulo guineense “chão”, representando aqui a nação.

4 Do crioulo guineense “sabor”, “êxito”, “conquista”.

5 O massacre aconteceu no dia 3 de agosto de 1959 em decorrência do pedido de aumento salarial dos trabalhadores do porto do Pindjiguiti. Foi um crime bárbaro cuja autoria recai sobre os mandatários da empresa colonial portuguesa. Resultou em 50 assassinatos e cerca de cem feridos. Pascoal D’Artagnan Aurigemma compôs um poema em tributo ao 25º aniversário do massacre, no dia 3 de agosto de 1984, intitulado “Revolta pátria” (1996, p. 81) com abertura de homenagem da seguinte forma: “aos heróis e mártires do / 3 de agosto de 1959”. Finaliza o poema com o seguinte verso: “Os mortos também falam”. Sem sombra de dúvidas o poeta se fez fala desses mortos.

6 Amílcar Cabral foi o mentor da Revolução que culminou na independência da Guiné-Bissau. Nascido na Guiné em 12 de setembro de 1924, mudou-se para Cabo Verde em 1932 onde realizou os estudos liceais. Ali, compôs os primeiros poemas e ganhou uma bolsa de estudo para cursar agronomia no Instituto Superior de Agronomia, em Lisboa. Em 1952 retornou a Bissau contratado pelo Ministério do Ultramar para liderar os serviços agrícolas e florestais. A partir desse ofício veio o conhecimento na íntegra das condições subumanas do seu povo o que o levou à guerra contra a metrópole pela independência da Guiné-Bissau. Após dez anos de luta armada, sem nenhum êxito por parte da ditadura salazarista, foi assassinado em 20 de janeiro de 1973, aos 49 anos (cf. FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES). É inegável que seu espírito de liderança tenha enfraquecido os poderes coloniais e ocasionado, oficialmente, em 1974 a independência da Guiné. Consequentemente, sem dúvida nenhuma, a obra poética de Aurigemma tem sua fonte na ideologia e determinação de Amílcar Cabral.

criança, das quais a criança guineense. A primeira estrofe já abre o poema enfatizando qual a intenção do poeta: “vento forte/ vento norte/ lá vem a criança/ na sua esperança”, ou seja, reconhecer na criança o reflexo dessa esperança. O ano é 1973, dez anos completos de guerra armada pela independência da Guiné-Bissau.

O conteúdo de sua obra, quase que em toda sua totalidade, é uma denúncia constante traduzida por uma mensagem de muitas vozes que necessita ser repassada adiante. Para o poeta, isto o faz sentir-se um exímio mensageiro que se reveste das vozes do mundo (indubitavelmente, do mundo da Guiné), alheio, sendo em si o outro (cf. PAZ, 1982, p. 217), aquele cuja incumbência é conduzir a voz ofegante do povo. Dessa forma, analisando a obra e o poeta, sustenta Augel (2007, p. 248): “a obra de Pascoal D’Artagnan Aurigemma, em seus diferentes aspectos, pode ilustrar como o escritor, assumindo seu papel social, identifica-se com seu povo, convencido de sua função como porta-voz e *tcholonadur*, expressão guineense muito apropriada para designar o mensageiro, o intérprete”.

É o poeta no empréstimo de sua voz para expor a voz do outro. Para o poeta engajado o eu e o outro se confundem pelo tão parecido que se fazem o poeta e o clamor do povo, no caso explícito aqui do povo guineense. Octavio Paz (1982, p. 191) é categórico em dizer que “a voz do poeta é e não é sua”. Certamente, ele se refere, no mínimo, aos dois interlocutores que se entrecruzam, que se equiparam: o poeta e o outro (o povo, para Aurigemma).

De aguçada percepção, fazendo uso de metáforas, o poeta trouxe à tona áreas silenciadas ou até mesmo negadas pela história oficial. Sua voz se fez ouvir e a poesia se tornou ferramenta indispensável nesse embate. Nesse sentido, Valandro (2010, p. 55) comenta: “somente através da conservação da memória, da reflexão e conscientização acerca de acontecimentos e experiências vividas o presente pode ser melhor compreendido e o futuro mais bem projetado e realizado”. Um exemplo disso é o poema “Farim 1965” (p.59), que exprime tamanha dor ao vislumbrar o outro (na verdade, ele mesmo) exposto ao vitupério.

Corrente escorregando em chão de cascalho
Com riso de moco por detrás mofando
De negro sofrendo
Com suor de sofrimento de seu corpo basando!

Corrente segurando seus pés sangrentos
Suas mãos de dor inchadas
Suas costas molestadas de malvado chicote
Que Saraiva – *sôr ministradur* – mandou sovar!

Negro!

Negro de sofrimento longo e bastardo
Cansado de fedor lastimante de muito ano
Que branco dominante em teu caminho babou
Caminho de sol escaldante
E fome crescendo
E fome inchando
Em barriga de porrada

Negro!
Teu sofrimento acabará!
(Dindin Bancó, Farim, 1965)

A miséria que envolve o negro (em particular, o guineense) é expressa do começo ao fim desse poema, não fosse o último verso que se ergue como um mastro, como um grito de punho cerrado de quem não mais aguenta a dor da opressão e por isso evoca a liberdade. O eu poético parece se revestir de todos os negros que na batalha se encontram para quebrar as correntes de anos a fio, infligidas cabalmente na Guiné. O objetivo sempre foi de desconstruir o ser em toda sua totalidade.

Dois anos antes da escrita do poema a guerra já fora declarada contra o Estado português sob a liderança de Amílcar Cabral, precisamente em 1963. O contexto é de indignação por todo o território da Guiné. Ainda que nem todos compactuem com o levante idealizado o clima é de desconforto, de opressão, de indignação, de humilhação e de luta. “Foram 11 anos de guerra pela libertação nacional com lutas no campo de batalha e combates na arena internacional” (SANTOS, 2019, p. 159) o que, inevitavelmente, piorou para toda a população quer nas “praças”⁷ quer nas “tabancas”, desnudando e expondo a miséria acirrada e reproduzindo o medo e o terror entre as gentes. No entanto, necessária é “a luta armada”, pois “mobiliza o povo (...) introduz em cada consciência a noção de causa comum, de destino nacional, de história coletiva” (FANON, 1979, p. 73).

Tudo isso é visível e considerado na documental obra poética de Aurigemma. De um lado, o armamento bélico, do outro, a poesia assumindo a posição de arma de guerra. Como menciona Souza (2017, p. 248),

é possível perceber, portanto, que as lutas dos países africanos de língua portuguesa pela independência tinham objetivos comuns: eram revolucionárias, organizadas e armadas. As organizações anticoloniais possuíam táticas e estratégias muito semelhantes. Assim como a luta armada se intensificou nos PALOP, também surgiu outra forma de peleja: a luta com as palavras.

Dessa forma, a estudiosa cita alguns nomes que não se intimidaram e tomaram consigo a arma-palavra como o fizeram os moçambicanos Noémia de Souza e José Craveirinha, o angolano Agostinho Neto, dentre tantos outros. Para aumentar a lista, vale a pena acrescentar Pascoal D’Artagnan Aurigemma e suas palavras de denúncia que se estabeleceram no meio da guerra pela liberdade de todos.

Retomando o poema “Farim 1965”, a imagem que se faz do mesmo é de quem foi literalmente escravizado: mãos inchadas e pés ensanguentados, acorrentados com corrente arrastada pelo chão; trabalho excessivo que causa suor, longo sofrimento e chicotadas nas costas imputadas pelo ódio. Aqui, teria o poeta personificado a saraiva (granizo) para exprimir o sentimento (de desprezo, de ódio) de quem feria o negro, o “sôr ministradur”? É possível! Ademais, continua a denúncia apresentando o sol, nessa

⁷ O termo “praça” usado na Guiné-Bissau refere-se ao espaço urbano, à cidade.

paisagem, como insuportável para as condições de submissão (laboral) do negro. Consequentemente, revela a “barriga de porrada”, o homem negro que vive (ou melhor, sobrevive) para receber tão somente porrada, miséria, fome, escravidão. Este deprimente vislumbre é sobressaltado com uma exclamação forte e confiável, como uma espécie de suspiro, de brado de que tudo isso “acabará!”. A liberdade chegará!

Pressentir é próprio do poeta. O poema “Libertação” (p. 116) é um conveniente registro do olhar de Aurigemma a partir de seus sentimentos e pressentimentos entre dois mundos feitos por duas qualidades de homens ou dois poderes ou mesmo dois comportamentos paradoxalmente distintos. É fato, é histórico, é registro de uma sociedade subordinada por forças contraditórias, desumanizadas, “sepulcrais” como bem aponta o eu poético. A mensagem expressa é um retrato puro do que diz Octavio Paz a respeito da condição do poeta ao afirmar que “o poeta não escapa à história” (1982, p. 230). Sem dúvida, é no acontecer histórico que o poeta se dispõe a poetar:

Quando vos pressinto junto a mim
homens de valor mesquinho

Quando sobre mim vossos olhares noto
desprezíveis desonestos insensíveis

Quando enfim vossa injustiça sinto
(cambiante em silêncio sepulcral)
desafiando a voz da consciência
e do amor

-oh eternidade oh poesia!

Mais se agiganta em mim minha grandeza
porque eu sou justiça amor libertação...

(Bolama, 1970)

Certamente, o poeta se vê frente a frente com os acusadores, os inimigos da pátria. É o ano de 1970 e Portugal não cedia às forças de guerra do PAIGC⁸. Tensão e revolta tomam de conta da sociedade guineense. A presença dos “tugas”⁹ ao longo de todo o território era indesejável não porque fossem brancos, senão pelo poder que representavam e exerciam contra e sobre os negros. Para o poeta, a mesquinhez caracteriza muito bem estes estrangeiros usurpadores da liberdade. São olhares de desprezo que não aceitam o negro na nova sociedade imposta e construída pelo branco. São olhares cuja honestidade da alma humana não se faz presente na construção de uma cultura de paz. São olhares sem nenhuma sensibilidade, senão preenchidos de exploração.

A injustiça desses homens é materializada na dinâmica social e sentida da menor maneira possível por um simples olhar desprezível, sem comunicação, sepulcral, entregue à exclusão, à morte. O negro é ignorado completamente. Ainda que o guineense seja o alvo dessa tormenta e compreenda a leitura do branco sobre ele, sua consciência e sentimento de amor são despertados para a (re)construção de si próprio. Logo, este

⁸ Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, fundado por Amílcar Cabral e outros em 19 de setembro de 1956.

⁹ Assim eram apelidados os portugueses na Guiné-Bissau.

homem negro se percebe grande, gigante, vitorioso, sujeito de sua história. A estrutura arquitetada da empresa colonial não foi capaz de destruir o guineense, apesar de todo instrumento de desordem contra sua cultura e seus princípios. Falam com maior vigor a justiça, o amor e a libertação pretendida aos povos guineenses.

Pascoal D'Artagnan Aurigemma não lutou só pela Guiné, sua poesia defendia uma causa de enormes proporções na qual África estava inclusa. “A voz da negra África” (p. 71) é um poema curto de viva voz, de autenticidade, de reconhecimento, de orgulho, de afirmação do seu lugar no mundo. Em poucos versos o poeta revela:

A voz da negra África
o som difuso das marimbas
as melodias harmoniosas da esperança
erguem alto em tempo e espaço
o reduto da hora grande
na pátria nacional de todos nós
(Bissau, 7 de Julho de 1985)

Ao contrário do que muito já foi falado e sustentado pelo discurso oficial com relação aos africanos de ser um povo “frouxo, fleumático, indolente e incapaz” (HERNANDEZ, 2008, p. 18), passivo e, conseqüentemente, conformado com sua condição (necessariamente, escravizada), o poeta intitula este poema e abre-o com o verso cuja base é o próprio título dando voz à África e, claro, legitimando-a como negra: “A voz da negra África”. De imediato, o verso é um brado, um reconhecer-se de seu lugar no mundo, uma afirmação de que África existe e tem o poder da palavra. Sua voz ressoa. O poeta toma um instrumento musical de origem angolana, a marimba¹⁰, para equivaler notas musicais ao poema ou à beleza da África. O intuito vai mais além, quicá o de tornar ao desconhecido a voz da África por intermédio dos sons da marimba disseminados ao mundo. Pode-se afirmar que em 1985 quase todo o continente africano já gozava de independência¹¹. As marimbas cantam, espalham ao mundo a voz da liberdade, as melodias diversas repletas de harmonias e de esperança, uma esperança alcançada. O reduto foi desfeito, o tempo e o espaço são testemunhas da hora grande da África, pátria nacional de todos os africanos. Por extensão, de todo afrodescendente e, por que não, de todos os povos do mundo? Enfim, África livre!

Aurigemma também se manteve sensível ao tratamento dado à mulher na esfera colonial. O papel que a mulher exerceu na construção da nação, no que diz respeito à guerra e ao pós-guerra, tem seu lugar de relevância ao longo de sua obra. Para o poeta, a serventia dela sobrepuja o fato de ser uma procriadora, uma trabalhadora para o provimento familiar, ora no lar, ora no campo. Ela é mais que um objeto, que uma mercadoria conforme considerada por alguns grupos étnicos de preponderância machista,

10 Instrumento musical de percussão com lâminas de madeira de vários tamanhos podendo produzir diversos sons ao ser percutida com baquetas.

11 Após 1985 os países restantes que alcançaram a independência foram Namíbia, 1990, Eritreia, 1993, e o Sudão do Sul, 2011. Porém, estes países já não tinham o mesmo contexto histórico da maioria dos países africanos quando pelas forças históricas e diretas de dominação europeia sobre a África.

islâmica, etc. De fato, Aurigemma retira o apagamento concedendo-lhe alma e vendo-a como sujeito da história da nação.

Não obstante, não é só o apagamento que implica o sofrimento da mulher guineense. A violência se manifesta de formas diversas, independente da faixa etária e do espaço social ocupado. É uma violência que atravessa anos, séculos. “A violência é uma constante na vida das mulheres guineenses, do nascimento até à velhice, tanto na vida privada como na vida pública” (CASA DOS DIREITOS, 2015, p. 177). A poesia de Aurigemma, portanto, expõe tal notoriedade dando vez e voz para esta ilustre personagem no acontecer histórico da Guiné. Segundo Moreira (2018, p. 81), “a figura feminina aparece com respeito profundo” na obra do poeta, “seja pela maternidade, pelo quadro de fome, pela sujeição à prostituição, pela luta de independência, no campo de batalha ou nas prisões”.

O poema “Mulher” (p. 53) é um elogio à figura feminina, seja a africana guineense ou a mulher de toda África. Tudo parece indicar que o poeta se encontra num verdadeiro estado de êxtase ao enaltecer sua personagem idealizada na figura da mulher. Seria a mulher, literalmente, ou seria a Guiné, “nação-mulher” fruto da liberdade?. Convém lembrar que poema foi escrito no ano seguinte à independência da Guiné-Bissau, de acordo com o reconhecimento oficial do governo português. A hesitação persiste. Eis o poema:

Cabeça de cabelos pretos
testa altiva rosto redondo
dois olhos de candura
boca da razão e da firmeza

Corpo a cair na maior harmonia
terçada sob a florença
de braços fortes
de pernas fortes
de alma forte
corpo de mulher
eleita na tabanca do amor

Cresce na tua hora
mulher de África!

Jamais teu fino corpo será
na hora de sol noite
farrapo de forte canseira
vendido em sinistras sepulturas gêbadas!

Rosotó uô... Rosotó uô...
cresce na tua hora
entoa aquela canção...

(Stª Luzia, Bissau, 1975)

De fato, é um belo poema. É provável que no subjetivismo do artista ele tenha contemplado de pé um corpo de uma mulher com toda sua formosura. Como já dito, o encanto da vida não passava despercebido, habita o imaginário do poeta. Sua poesia,

além de abarcar as agruras e dissabores da vida, a exaltava através do que a natureza oferece, da amabilidade do recinto familiar, da honra de ser africano como também da beleza feminina, estampada poeticamente nos versos cujo título faz jus à mensagem direcionada à mulher.

Na leitura do poema o eu-lírico revela uma mulher de cabelos pretos, possivelmente jovem, cujas cãs ainda não a alcançaram. De postura elegante, de frente, voltada para o admirador que a evoca. A descrição é de fino gosto, representa um ser voltado para o enfrentamento da vida, da batalha, da vitória... Fronte altiva, sublime, erguida num rosto circular de candura ornamentada por dois observadores visuais que tudo vê. A razão e a firmeza de ser o que diz são expressas pela boca que completa os traços dessa mulher viva, vitoriosa e espontânea.

O momento e o vislumbre marcam a completude da forma imaginária. É essencialmente alegria por possuir um corpo que vai de encontro à coerência. O cenário corporal criado pelo poeta dá sinais de ordem, de sentido completo, de realização. Os braços e as pernas, membros visíveis desse corpo, externam fortaleza que agigantam o todo. A valente alma da mulher, eleita num lugar e tempo que marcam o amor e a recém liberdade nacional, é a base de sua sustentação, de quem de pé e firme está para o recomeço. Estaria a Guiné elegendo a mulher por todo seu empenho na luta pela independência e, obviamente, na (re)construção da nação? As evidências corroboram.

De imediato, no meio da descrição, ouve-se o grito forte que declara o despertar da mulher africana. Crescer está para ser. Tudo indica que o machismo, ou mesmo o sentir-se líder, provedor e mandatário por pertencer ao sexo masculino, conforme características da época, não construíam o caráter do poeta. Sua humanidade, amabilidade, visão de mundo e espírito poético não permitiam negar, tampouco anular a mulher do lugar que lhe pertencia por direito. Decerto, a poesia madura de Aurigemma tem como propósito incluir e revelar os protagonistas da história da Guiné. Portanto, o poeta adverte a mulher para ser, assumir, perceber-se o quão importante é e como é relevante seu papel na história da nação.

E continua desafiando-a a não se ver como uma coisa ou um objeto qualquer, um “farrapo de forte canseira” sem valor comercializado em ambientes onde a vida parou de fluir, os sonhos morreram, as ideias sucumbiram. A que triunfou jamais poderá regredir, pois ela mesma rompeu a “sepultura da morte” nas dores da longa noite colonial. O verbo ser no futuro - “será” - incita o mérito da mulher guineense em detrimento do “farrapo”, do objeto “vendido” e do desdém que lhe foram atribuídos, sobretudo, em decorrência da noite escura dos tempos de outrora.

Finaliza o poema com uma estrofe arquitetada em três versos, os quais são o cerne, a mensagem central de todo o poema. Por duas vezes, num ar de “eia, avante”, o eu poético brada, na tentativa de fazer-se ecoar para que seja ouvida, compreendida e galgada a admoestação direcionada à mulher, à pátria. Complementa com o imperativo já dantes declarado “cresce na tua hora”, obviamente sem esquecer de entoar aquela

canção. O poeta deixa o leitor numa ânsia de “quero mais”. Qual seria esta canção? O hino da Guiné, “Esta é a nossa pátria amada”¹²? Uma canção conhecida pelos guineenses que tem como sublimidade elevar a vitória da nação? Ou somente pelas guineenses que bem sabem o valor de si mesmas? Quem seria, de fato, a “mulher” desse poema? A Nação? A Mulher? Ou todas ao mesmo tempo? Pode ser que tenha sido proposital da parte de Pascoal d’Artagnan Aurigemma, a fim de que o poema tivesse a maior amplitude possível.

Depois de tudo que o povo passou sob o domínio salazarista, naturalmente os sentimentos poderiam permear o campo da discórdia, do ódio, da intolerância, da negação ao branco e de toda forma de produção deixada pela administração portuguesa. É bem verdade que tudo isso encontrou lugar nas emoções e práticas dos guineenses, mas não que fosse um desejo, uma bandeira levantada por Amílcar Cabral em desconstruir o que já se havia construído. Pelo contrário, apesar de focar na independência total, Cabral sempre ressaltou em seus discursos o desejo da “transformação social e o direito da população à liberdade dos povos de conduzir o seu próprio destino” (*apud* FRANCO, 2009, p. 159). E mais, “ele atribuiu ao movimento de libertação o papel de juntar a diversidade social à totalidade de uma nova sociedade, uma sociedade que estivesse além da dicotomia colonizador/colonizado” (*idem*, p. 162).

Para encerrar, o poema “Destruir” (p. 108) é uma verdadeira obra de arte literária na qual o amor flui expressivamente em detrimento do ódio. Certamente, Aurigemma mantinha-se alinhado com o discurso de Cabral, como bem destaca Moema Parente Augel devotando-lhe a probabilidade de ser um simpatizante embora não tenha sido membro oficial do PAIGC (cf. AURIGEMMA, 1996, p. 18). O poema que segue revela o alinhamento. Ao invés de promover a destruição exalta a criação.

Vamos destruir
tudo
quanto seja
desprezo
desespero
interrogação

Destruir

Destruir
as asneiras
e
um milhar de coisas
que nós
-nós próprios-
temos de
destruir

12 O hino da Guiné-Bissau possui letra de Amílcar Cabral, escrito em 1963, e música do chinês Xiao He. “É Patria Amada / Sol, suor e o verde e mar, / Séculos de dor e esperança! / Esta é a terra dos nossos avós! / Fruto das nossas mãos, / Da flôr do nosso sangue: / Esta é a nossa pátria amada / Viva a pátria gloriosa! / Floriu nos céus a bandeira de luta. / Avante, contra o jugo estrangeiro! / Nós vamos construir / Na pátria imortal / A paz e o progresso! / Paz e o progresso! / Ramos do mesmo tronco, / Olhos na mesma luz: / Esta é a força da nossa união! / Cantem o mar e a terra / A madrugada e o sol / Que a nossa luta fecundou.”

Destruir
as mentiras
as sacanices
a podridão

Destruir
Para então
criar
o belo e o justo
a verdade
a felicidade

(Bissau, Janeiro de 1980)

Da primeira até a penúltima estrofe os versos se fundem na ação da destruição de tudo aquilo que assume o papel de negativo para a nova sociedade que deveria ter se erguido no solo livre da Guiné. São esperanças. Vozes que não se calam. Já se passaram oito anos de independência e as veias artísticas do poeta se mantêm seguras, firmes, equilibradas e conscientes do seu papel, de não apenas denunciar, senão de aconselhar o povo acerca da necessidade de (re)construção da nação. Fazer compreender que o ato criativo de incumbência individual e coletiva pesa sobre todos.

“Desprezo”, “desespero”, “interrogação”, “asneiras”, “mentiras”, “sacanices”, “podridão” (e é bem certo que a lista tomaria mais versos), não cabem mais no vocabulário poético relacionado ao povo. Tudo isso tem que ser destruído para que o novo, fruto do desejo de há tanto tempo, seja materializado em forma do belo, do justo, da verdade e da felicidade. O anseio do poeta é patente se baseia no respeito, na paz, no amor. Augel tem razão quando o classifica como o “poeta da ternura humana” (1998, p. 203), sem sombra de dúvidas, o poeta do amor.

Para concluir, o legado de Pascoal D’Artagnan Aurigemma denota o posicionamento que sempre assumiu em defesa da sua gente e em favor da (re)construção do seu *tchon*. A solidariedade humana, fruto da empatia, é visível no seu engajamento poético, do início ao fim. É um ser de comprometimento desmedido que não caiu no descuido dos registros, embora estes ainda se mostrem exíguos para a dimensão e contribuição de sua arte. Lamentável é saber que poucos hoje têm conhecimento de sua biografia e obra. De maneira geral, um massivo esquecimento na própria nação. Pode-se afirmar, então, que faltam nacionalismo, respeito e fomento à literatura e à história por parte das autoridades políticas, em específico na esfera da educação.¹³

A poesia de Aurigemma tem muito mais a nos dizer. As aspirações e valores de um indivíduo no seu determinado tempo dissolvem-se nele próprio, no indivíduo (cf. CANDIDO, 2000, p. 25) o que coopera para sua identidade, a identidade coletiva uma

13 As políticas públicas de incentivo à cultura e à educação na Guiné-Bissau, ao meu ver, são muito frágeis. O alunado, tão bem quanto a população, carece de conhecimento dos seus heróis, dos escritores que registraram a memória da nação. Uma nação sem memória está fadada ao fracasso, ao apagamento, à perda do seu lugar na História. A memória tem em si o poder de (re)construir a identidade de um povo. Em se tratando da juventude guineense e de Pascoal D’Artagnan Aurigemma, em particular, quais são os jovens que têm conhecimento desse poeta nacional? Pelas minhas incursões na Guiné, pelos contatos com estudantes de diversas idades, colegiais ou universitários, o que obtive foi uma intensa falta de conhecimento. Triste realidade! As poucas bibliotecas da nação quase não consideram a literatura guineense. O currículo escolar que poderia contemplar esta literatura é ineficiente. Seguramente, as autoridades políticas, em primeiro lugar, têm avultada parcela de culpa em não defender e assegurar com prioridade políticas de incentivo à educação e, conseqüentemente, à leitura, ao conhecimento e à cultura. Toda a nação, em especial a nova geração, precisa urgentemente apropriar-se dos seus heróis, dos seus escritores e de suas obras!

vez que poeta engajado e povo se fundem num só “eu”. É uma verdadeira obra-prima, de uma lírica invejável que merece destaque, leitura, análise, divulgação e vivência. Necessariamente, a história da Guiné transita por Aurigemma. Portanto, ele exalta a vida, a solidariedade, a esperança, a desesperança, as críticas, as denúncias, o ufanismo, a amor etc. São sentimentos que compõem, o seu admirável repertório poético.

Alda Neves, a poetisa são-tomense, prefaciando *Djarama e outros poemas*, diz ter “certeza que a universalidade das significações, do seu entendimento profundo das coisas bem como a expressão do seu sentir, são legado inestimável, fruto de desvairados caminhos que ele pôde caminhar em canto contra a ‘fila fim’. Sempre!” (AURIGEMMA, 1996, p. 24). Sim, poetisa irmã, Pascoal d’Artagnan Aurigemma, sempre!

Referências

- AUGEL, Moema Parente. **A nova literatura da Guiné-Bissau**. Bissau: INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa. Série Literária Coleção Kibur nº 8. 1998.
- _____. **O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau**. Rio de Janeiro: Garamond. 2007.
- _____. Vozes que não se calaram. In.: **Scripta**. Belo Horizonte, v. 14, n. 27, p. 13-27, 2º sem. 2010.
- AURIGEMMA, Pascoal D’Artagnan. **Djarama e outros poemas**. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas (INEP). 1996.
- BISPO, Erica Cristina. Trilhas e rumos das letras guineenses. In.: **Signótica**, v. 26, n. 1, p. 81-104, jan./jun. 2014.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária – 8ª ed.** – São Paulo. T. A. Queiroz, 2000.
- CASA DOS DIREITOS. **Desafios: ora di diritu**. Associação para a Cooperação entre os Povos – ACEP. Lisboa: 2015.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.
- FRANCO, Paulo Fernando Campbell. **Amílcar Cabral: a palavra falada e a palavra vivida**. In.: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10122009-104800/publico/PAULO_FERNANDO_CMPBELL_FRANCO.pdf. São Paulo: USP, 2009. (Dissert. de mestrado).
- FUNDAÇÃO Mário Soares. **Apontamentos para uma biografia**. Disponível em: <<http://www.fmsoares.pt/>> Acesso em: 02/02/2022.
- HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: Visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro. 2008.
- MOREIRA, Francisco Renê. **Da longa noite colonial ao alvorecer no chão de dor: engajamento, militância e a narração da nação através da poesia Bissau-Guineense**. In.: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/2049>. Manaus: UEA, 2018. (Dissert. de mestrado).
- _____. Da longa noite colonial ao novo alvorecer do chão de dor: história e protesto na poesia bissau-guineense. In.: Rolon, R. B. (Org.). **Resistência e subjetividade nas literaturas africanas de língua portuguesa: estudos críticos em novas vozes**. Manaus. Editora UEA, 2020, p. 145-204.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982.
- SANTOS, Maria do Carmo Rebouças da Cruz Ferreira dos. A recolonização da Guiné-Bissau por meio das representações negativas realizadas pelos organismos internacionais de desenvolvimento de “estado frágil” a “narco-estado”. In.: **Desenvolvimento em questão**. Ano 17. n. 47. abr./jun. 2019. Disponível em: <<file:///C:/Users/ren%C3%AA/Desktop/7884-Texto%20do%20artigo-39164-1-10-20190522.pdf>> Acesso em: 12/01/2022.

SOUZA, Luana Soares de. A palavra como arma na luta pela independência: reflexões sobre a poesia anticolonial nos países africanos de língua portuguesa. In.: **Caderno Seminal Digital**, ano 23, n. 27, v. 1 (JAN-JUN/2017). Disponível em: <G Bissau tese.pdf> Acesso em: 12/01/2022.

VALANDRO, Leticia. Memória e construção da nação guineense. In: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela: Impactum, 2010.

**INQUIETUDES E RESISTÊNCIAS NA
LITERATURA MOÇAMBICANA**

VOZES E SILÊNCIOS EM NARRATIVAS DE MIA COUTO E JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Ana Paula Rodrigues da Silva

O silêncio é marca que distingue o jovem Mwanito na obra *Antes de nascer o mundo*, publicada pelo escritor moçambicano Mia Couto em 2009 com o título original de *Jesusalém*. Nesse romance, a personagem é forçada pelo pai a viver uma vida austera, repleta de regras e interdições em um espaço isolado onde a pequena família vive excluída do mundo. O silêncio é também a marca da personagem Ludovica na obra *Teoria geral do esquecimento*, publicada pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa, em 2012. Nesse romance, a portuguesa vive uma vida toda de silêncio e reclusão. Passa décadas trancada em um apartamento em Luanda, simultaneamente no centro da revolução e completamente excluída da vida política ou social do país.

Nas duas obras encontramos personagens que habitam espaços de exclusão, personagens ora errantes, ora imobilizadas, mas em constante processo de busca por seus passados e pela construção de suas identidades. Mwanito é a criança filha da guerra, nasceu entre conflitos que puseram familiares em lados opostos. A tentativa de seu pai, de fugir da realidade e isolar-se fora do mundo, resulta na construção de um mundo morto, porque não pode haver vida onde não existe passado. A regra da recém fundada Jesusalém é a do silêncio: não se pode cantar, rezar, contar histórias ou falar sobre o passado. O menino faz parte da geração pós-guerra pela independência. Ele não tem memória dos tempos de luta e a história de seu país lhe é negada, bem como a história da morte trágica de sua mãe. Sem passado e sem história, o menino cresce como um “afinador de silêncios”, é com o seu silêncio que garante alguns momentos de tranquilidade aos tormentos do pai cujas lembranças insistem em ganhar voz.

Ludovica é a jovem portuguesa que assistiu à guerra pelas janelas, sem nunca agir ou interagir, alheia a tudo. A personagem escolhe, ao longo de anos, a segurança da casa, evita o contato com qualquer um fora do minúsculo círculo familiar, alheia-se de tudo e de todos. Assim como o velho Mateus Ventura, patriarca no romance de Mia Couto, Ludo tenta esquecer o passado, um passado que a impede de incluir-se na vida do presente. Quando perde os parentes próximos, Ludo fecha-se em seu apartamento,

exila-se do mundo vivendo sozinha, num silêncio que só é quebrado nas conversas com o cão chamado fantasma. Enquanto o mundo todo muda do lado de fora, dentro do apartamento, no último andar de um prédio de luxo, Ludo resiste às mudanças, mas ainda assim tudo muda. Quando ninguém mais se lembra dela, como se nunca tivesse existido, sobram apenas os livros da biblioteca, a companhia silenciosa dos livros cuja leitura um dia deixa de bastar, Ludo passa a escrever. Escreve em cadernos e quando não há mais papel, escreve nas paredes, com carvão. O silêncio de sua existência, de sua história, ganha voz nos diários e poemas que só ela pode ler.

Mwanito, narrador-personagem, escreve/descreve como, ainda muito pequeno e após a morte trágica e inexplicada da mãe, o pai retirou-se, com a família, da cidade para um espaço ermo na savana moçambicana, uma propriedade abandonada que recebe o nome de Jerusalém. Ao chegar à nova morada, todos são desbatizados, é preciso abandonar os antigos nomes, a antiga vida, para recomeçar após o fim do mundo. Para Silvestre Vitalício, o pai que deixa de chamar-se Mateus Ventura, a fuga para Jerusalém deve-se ao fim do mundo que devastou toda a terra e do qual só sobraram os cinco integrantes da família que agora habitam essa terra de ninguém. Os sobreviventes são Silvestre, o pai; Ntunzi, o filho mais velho; Mwanito, o filho mais novo; o agregado Zacaria Kalash, e Tio Aproximado que, sendo o único que não mora em Jerusalém, visita os sobreviventes de tempos em tempos levando mantimentos e provisões.

Mwanito é levado para Jerusalém aos 3 anos de idade. A vida nesse ermo é repleta de rígidas e incompreensíveis regras, dentre elas a interdição à leitura e a escrita. A função principal de Mwanito é, em silêncio, acompanhar as introspecções do pai:

Quando me viam, parado e recatado, no meu invisível recanto, eu não estava pasmado. Estava desempenhado de alma e corpo ocupados: tecia os delicados fios com que se fabrica a quietude. Eu era um afinador de silêncios.

- Venha, meu filho, venha ajudar-me a ficar calado.

Ao fim do dia, o velho se recostava na cadeira da varanda. E era assim todas as noites: me sentava a seus pés, olhando as estrelas no alto do escuro. Meu pai fechava os olhos, a cabeça meneando para cá e para lá, como se um compasso guiasse aquele sossego. (COUTO, 2016, p. 13-14)

Contrariando as ordens paternas, o menino aprende com o irmão Ntunzi a ler e a escrever. As primeiras letras são lidas nas caixas de armas no velho depósito de guerra onde brincavam. O primeiro caderno foi a areia do quintal, depois, com letras diminutas, inventava estórias e com elas preenchia as cartas de um velho baralho. A escrita é brincadeira, jogo, subversão, pacto de segredo. É a chance de encontrar sua voz. O mundo de Mwanito é tão reduzido, tão repleto de ausências apenas pressentidas, que seu encontro com a alteridade só acontece quando, já aos onze anos de idade, vê pela primeira vez uma mulher. É a partir do encontro com a portuguesa Marta que o mundo construído por Mateus Ventura começa a ruir e a identidade de Mwanito começa a ser construída. É no convívio com Marta e na leitura de suas cartas e diários que Mwanito começa a escrever sua história.

A jovem portuguesa Ludovica, Ludo, deixa Aveiro acompanhando a irmã que se casa com um jovem e rico angolano negociador de diamantes. Sempre reclusa, a rotina muda pouco apesar da mudança de continente. Com o avanço dos movimentos pela independência de Angola, a situação da família fica ameaçada e, misteriosamente, a irmã e o cunhado desaparecem. Sozinha, em uma terra onde tudo lhe é estranho, sem que ninguém saiba de sua existência, Ludo empareda-se no último andar de um luxuoso edifício que na revolução é abandonado pelos antigos moradores, colonos ricos que retornam a Portugal. Enquanto tramas paralelas acontecem, os anos passam e Ludo divide a solidão com um cão, um macaco arredio e os muitos livros da biblioteca do cunhado.

Depois de mais de duas décadas isolada em seu apartamento, Ludo é já uma senhora com dificuldades para enxergar o que escreve e consciente de que não é mais a mulher que saiu de Portugal deixando um passado traumático a todo custo evitado. A certeza de que ninguém a espera e de que o mundo que conhecia não existe mais a mantém aprisionada em si mesma. Assim como na história de Mwanito, é em um encontro inesperado que a alteridade se torna novamente possível na vida da portuguesa. Ao deparar-se com o menino Sabalu um novo mundo abre-se e novos olhos passam a ler os seus escritos.

Já idosa, desnutrida e quase cega, Ludo recebe a visita de um menino órfão que vive de pequenos assaltos nas ruas de uma Luanda que cresceu e se transformou nas primeiras décadas pós-independência. Acessando o apartamento pela janela na tentativa de um furto, o menino se depara com a velha senhora e a partir desse encontro ambos têm suas trajetórias modificadas.

Na narrativa de Agualusa, a mulher branca portuguesa só consegue romper o exílio autoimposto e retomar o contato com o mundo a partir de seu encontro com o menino negro e órfão que se torna seus olhos e a ligação possível com a cidade a qual nunca pertenceu, mas que agora é a sua terra. Nesse encontro com o outro, com o menino Sabalu, Ludo reencontra a possibilidade de tornar-se outra, de fazer as pazes com o passado, com seus mortos e, assim, escrever uma história de si inscrita no presente e sem medo do futuro.

No romance de Mia Couto, a chegada de Marta fará da mulher branca portuguesa a possibilidade de abertura do mundo para o também órfão de mãe Mwanito. O menino negro encontra em Marta a possibilidade de se conhecer como outro, de questionar a si mesmo e ao mundo a sua volta. É a partir da alteridade que Mwanito e Ludo passam a construir suas próprias identidades, abandonando o isolamento e o silenciamento ao reconhecerem-se como parte do mundo, ocupando outros espaços e estabelecendo uma relação de pertencimento que antes parecia impossível.

É no processo de compreensão da existência do outro, da tomada de conhecimento do mundo do outro e das possibilidades que esse gera, que tanto Mwanito quanto Ludo passam a construir ou reconstruir suas histórias. Nesse processo, a escrita e a lei-

tura terão papel importante não apenas no desenvolvimento da intriga, mas, principalmente, como fator humanizador das personagens, visto que o contato com a literatura “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1995, p. 176). Nos escritos de Ludo podemos observar a consciência da personagem sobre a passagem do tempo, sobre as mudanças e sobre o poder da escrita de registrar e fazer viver mesmo aqueles dos quais ninguém se lembra:

A fraqueza, a vista que se esvai, isso faz com que tropece nas letras, enquanto leio. Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas são já outras. Erro ao ler, e no erro, por vezes, encontro incríveis acertos. No erro me encontro muito.

Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis, poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento. dou-me conta de que eu transformei o apartamento inteiro num grande livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz. (AGUALUSA, 2012, p. 79)

Já no final do romance Ludo reflete: “Escrevo tateando letras. Experiência curiosa, pois não posso ler o que escrevi. Portanto, não escrevo para mim. Para quem escrevo?” (AGUALUSA, 2012, p. 169). A consciência da escrita como processo de construção de si mesma e espaço privilegiado de manutenção de sua história pode ser constatada na resposta da própria personagem: “Escrevo para quem fui. Talvez aquela que deixei um dia persista ainda, em pé e parada e fúnebre, num desvão do tempo – numa curva, numa encruzilhada – e de alguma forma misteriosa consiga ler as linhas que aqui vou traçando, sem as ver.” (AGUALUSA, 2012, p. 169). Sob esse aspecto cabe a citação de Lejeune, em *O pacto autobiográfico*: “Todo homem traz em si uma espécie de rascunho, perpetuamente remanejado, da narrativa de sua vida” (LEJEUNE, 2008, p. 67). As personagens aqui analisadas mantêm a prática do diário não como um gênero literário, mas como possibilidade de, pela via da escritura, construir uma identidade, dar forma ao mundo e estar no mundo. Ainda que relegadas à margem da sociedade, no diário as personagens encontram a possibilidade de inscrever a si mesmas no mundo, “adquirindo justamente aquilo que lhe é normalmente negado: a voz e a existência simbólica”, como lembra Daniel Silva Moreira no artigo “O diário, um gênero da margem” publicado em 2019 e no qual o pesquisador afirma:

No diário, o diarista encontra um ambiente em que cessam todas as regras exteriores e, assim, ele não está mais em desvantagem perante leis ou padrões criados à sua revelia, não há mais assuntos e comportamentos proibidos ou questionáveis. Na verdade, como detentor de todo o poder em seu mundo de papel, ele é livre para criar novas regras que lhe sejam adequadas, que lhe permitam criar e se exprimir do modo exato que deseja, ainda que observe e mantenha, talvez até inconscientemente, algumas normas existentes” (MOREIRA, 2019, s/p).

Mwanito também estabelece uma relação muito especial com a escrita: “Aos poucos, eu entendia as interdições de Silvestre: a escrita era uma ponte entre tempos passa-

dos e futuros, tempos que, em mim, nunca chegaram a existir.” (COUTO, 2016, p. 42). Ao narrar a escrita nas cartas do baralho, o jovem reflete:

Foi dessa maneira que estreei o meu primeiro diário. Foi também assim que ases e vales, damas e reis, duques e manilhas passaram a partilhar os meus segredos. Os rabiscos minúsculos encheram copas, paus, ouros e espadas. Nesses cinquenta e dois quadradiños verti uma infância de queixumes, esperanças e confissões. No jogo com Ntunzi, sempre perdi. No jogo com a escrita, perdi-me sempre. (COUTO, 2016, p. 43)

O caráter transgressor do diário permite ainda que o sujeito, por meio da escritura, se subverta e se coloque em questão. Nesse sentido, devem ser observadas as afirmações de Leyla Perrone-Moisés (2005), a partir das proposições de Barthes e Kristeva, em *Texto, crítica, escritura*: “a escritura não determina (nem revela) um ser próprio, mas produz um sujeito em permanente crise e em permanente mutação”, um sujeito em processo.

Apesar das muitas diferenças estilísticas entre os dois autores analisados nesse artigo, ambos incorporam a seus romances outros gêneros textuais como cartas, bilhetes, diários e outras formas de escritura como citações de outros textos literários, poemas e letras de música. Esses elementos agregados à narrativa principal inserem outras vozes, como as dos cantores Jacques Brel e Elza Soares, em *Teoria geral do esquecimento* (2012), e Chico César, em *Antes de nascer o mundo* (2016). São vozes de outros tempos, de outros lugares, mas que dialogam com o mundo das personagens, vozes que preenchem ausências e ampliam a percepção delas de si mesmas.

Mwanito e Ludo tornam-se agentes de seus próprios textos, organizam suas histórias e criam seus mundos no processo de escrita, mas são também leitores. E pela leitura acessam espaços outros, vozes outras que se dão a conhecer e, mesmo ausentes, podem ser encenadas pela leitura. Menções e citações de escritores como Ruy Duarte de Carvalho, Jorge Amado, James Joyce e Guilherme Cabrera Infante, no romance de Agualusa, e Sophia de Mello Breyner Andresen, Hilda Hilst e Adélia Prado, na obra de Mia Couto, são também vozes que continuam tendo algo a dizer, dialogando com os narradores e com os leitores. É ao ler as cartas de Marta que Mwanito começa a experimentar vidas, histórias e identidades diferentes da sua:

Sou mulher, sou Marta e só posso escrever. Afinal, talvez seja oportuna a tua ausência. Porque eu, de outro modo, nunca de poderia alcançar. Deixei de ter posse da minha própria voz. Se viesses agora, Marcelo, eu ficaria sem fala. A minha voz emigrou para um corpo que já foi meu. E quando me escuto nem eu mesma me reconheço. Em assuntos de amor só posso escrever. (COUTO, 2016, p. 131).

Assim como para Ludo e Mwanito, a escrita será o caminho encontrado por Marta para escrever e reescrever a si mesma. Nas cartas da portuguesa Mwanito conhecerá o amor, o sexo, as terras de Portugal e Marcelo, o marido desaparecido que é o motivo da viagem a Moçambique:

Sob o céu africano volto a ser mulher. Terra, vida, água são do meu sexo. O céu, não, o céu é masculino. Sinto que o céu me toca com todos os seus dedos. Adormeço sob a

carícia de Marcelo. E escuto, longe, os brasileiros acordes de Chico César: ‘se você olha pra mim eu me derreto suave, neve num vulcão...’ (COUTO, 2016, p. 141)

Os efeitos causados pela leitura são de assombro perante o desconhecido e questionamento da realidade que lhe foi imposta. Dessas leituras nascem novas perspectivas e novas expectativas: “Os papéis de Marta me queimavam nas mãos. Arrumei-os, de modo a que não se percebesse que violara a intimidade que neles morava.” (COUTO, 2016, p. 143).

Ao se encaminhar para o final da narrativa, mais uma vez são as cartas que revelam vozes silenciadas cujos passados sofreram processos de apagamento. A carta de Marta, já de regresso a Portugal, será uma das muitas peças que compõem o passado de Mwanito e sua família:

Contudo não é para falar de mim que te escrevo. Mas de tua mãe Dordalma. Falei com Aproximado, com Zacaria, com Noci, com os vizinhos. Todos me contaram pedaços de uma história. É meu dever devolver-te esse passado que te foi roubado. Dizem que a história de uma pessoa se esgota no relato da sua morte. Esta é a história dos dias finais de Dordalma. De como ela perdeu a vida, depois de se ter perdido da vida. (COUTO, 2016, p. 242)

A leitura dos diário e das cartas causa grande comoção nas personagens e encaminha as narrativas para a revelação, para nós leitores, dos mistérios sobre a morte de Dordalma, mãe de Mwanito, e Odete, irmã de Ludo. Os diários e cartas escritos por Marta, Dordalma e Ludo inscrevem, nas narrativas analisadas, a necessidade das personagens femininas, tradicionalmente relegadas (à margem por sua condição de ser mulher e excluídas das histórias oficiais), de se fazerem ouvir. É pelo registro escrito, aquele que é privilegiado e permanece, de suas experiências e reflexões sobre si e sobre o mundo, que essas personagens conseguem existir e resistir. A escrita de si, na forma diarística, tenta, por meio da narrativa, organizar a identidade fragmentada e reorganizar a realidade, atribuindo sentidos que podem, então, ser compartilhados.

A escrita do diário, enquanto manifestação discursiva, é também fruto do isolamento das personagens. Seja o isolamento voluntário ou não, as personagens autoras de diários sentem-se em descompasso em relação ao tempo e ao espaço que ocupam, por isso buscam uma espécie de exílio interno, ou insílio, como define Nazir Ahmed Can (2020). Para o pesquisador, o termo insílio, de origem espanhola, pode ser usado para referir-se a esse sentimento de ser estrangeiro em seu próprio país, ou de não pertencer ao seu tempo-espaço. Assim, “exilados internos são todas estas pessoas ensombradas pela precariedade” (CAN, 2020, p. 54). E uma das características da estética do insílio é a vontade de refugiar-se no desterro e no destempo. Analisando o campo literário moçambicano, Can afirma ser o insílio uma prática estruturante dessa literatura e fortemente presente em autores como os aqui analisados.

No romance de Mia Couto, o pai de Mwanito exila-se da cidade, mas o afastamento físico não é suficiente. É necessário refugiar-se no silêncio e no esquecimento, dentro de si mesmo: “A verdade é que, no trono absoluto da sua solidão, meu pai se

desencontrara com o juízo, fugido do mundo e dos outros, mas incapaz de escapar de si mesmo” (COUTO, p. 47). Mwanito refugia-se na escrita, é pela escrita, na cegueira da escrita que sua vida ganha forma. Na obra de Agualusa, Ludo constrói muros reais para isolar-se do mundo, do tempo e do espaço aos quais não se sente pertencente, mas é o medo de sair de si mesma que a paralisa. A autorreclusão (insílio) é encenada nos 10 cadernos, diários posteriores, textos e desenhos a carvão nas paredes (diários, poemas e reflexões) que servem de base para a escrita do romance.

Teoria Geral do esquecimento (2012), começa com uma “Nota prévia” que adverte o leitor para a veracidade da história ali contida uma vez que todo o material deixado por Ludo foi fundamental para a composição do livro que se apresenta:

Ludovida Fernandes Mano faleceu em Luanda, na clínica Sagrada Esperança, às primeiras horas do dia 5 de outubro de 2010. Contava 85 anos. Sabalu Estevão Capitongo ofereceu-me cópias de dez cadernos nos quais Ludo foi escrevendo o seu diário, durante os primeiros anos dos 28 em que se manteve enclausurada. Tive igualmente acesso aos diários posteriores ao seu resgate e ainda a uma vasta coleção de fotografias, da autoria do artista plástico Sacrameto Neteo (Sakro), sobre os textos e desenhos a carvão de Ludo nas paredes do apartamento. Os diários, poemas e reflexões de Ludo ajudaram-me a reconstruir o drama que viveu. Ajudaram-me, creio, a compreendê-la. Nas páginas seguintes aproveitei muito dos testemunhos dela. (AGUALUSA, 2012, p. 9).

Assim, a escrita ancora-se na própria escrita para a criação de realidades possíveis. A estratégia utilizada pelo narrador do romance de Agualusa de atribuir a história que vai narrar a fatos reais acontecidos no passado e que chegam a ele de forma acidental, em geral, era utilizada para atestar certa credibilidade às narrativas e, de certa maneira, isentar o narrador de responsabilidade, visto que ele é apenas o transmissor de uma história ouvida ou lida em manuscritos. No caso do nosso narrador, ao mencionar que aproveitou “muitos dos testemunhos dela”, fica claro o caráter ficcional da narrativa que, mesmo tendo como ponto de partida uma suposta realidade específica, borra as fronteiras entre o real e o ficcional. O narrador de *Teoria Geral do esquecimento* (2012), aproxima-se do narrador de *Antes de nascer o mundo* (2016), no sentido de que ambos são “organizadores de sobrevivências”, citando o filósofo e historiador francês Didi-Huberman que, nas obras *Sobrevivências dos vagalumes* (2011) e *A imagem sobrevivente* (2013), retoma os conceitos de narrador de Walter Benjamin e de sobrevivência a partir de Nietzsche para explorar o pensamento do historiador da arte Aby Warburg.

Para Huberman, obsessões, reminiscências e reaparições das formas e imagens são vias de sobrevivência do passado, cujo acesso pode se dar no absurdo, no lapso, na doença e na loucura. Essas sobrevivências fornecem os rastros ou vestígios dos fantasmas que insistem em sobreviver. A pretendida destruição do mundo, do passado e das memórias nunca é destruição total, o que sobrevive tem “caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente, mais além ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose” (HUBBERMAN, 2011, p. 62). Assim como os vagalumes de Huberman, as imagens sobreviventes funcionam como resistência, como presença lacunar,

indefinida, como rastro e, ao agitar essas sobrevivências, como “um turbilhão no rio da disciplina” (HUBERMAN, 2013, p. 27). Mwanito, em *Antes de nascer o mundo*, (2009), e o narrador de *Teoria geral do esquecimento* (2012), constroem caleidoscópios nos quais vão inserindo fragmentos de todos os tipos. Esses narradores são agitadores dessas memórias e vozes do passado, dessas luzes que insistem em não desaparecer. Luzes que, como os vaga-lumes, resistem à escuridão e também aos holofotes, luzes que são “testemunho” e também “profecias, previsões” (HUMERMAN, 2011, p. 138). É a partir dessa agitação que os narradores criam dinâmicas, movimentos.

Com o avanço da idade e a situação de miséria em que vive, Ludo vai perdendo a visão, deixando de poder ler, mas a possibilidade de conhecer o outro e de acessar outras realidades lhe será devolvida pelo encontro com Sabalu:

Tens muitos livros, tu.
Muitos livros? Sim, tive muitos livros. Agora são poucos.
Nunca vi tantos.
Sabes ler?
Arrumo mal as letras. Só estudei a primeira classe.
Queres que te ensine? Ensino-te a ler e depois tu lês para mim. (AGUALUSA, 2012, p. 103)

O desfecho da intriga, assim como acontece em *Antes de nascer o mundo* (2016), se dará por meio de uma carta enviada a um jornalista em Luanda. A investigação empreendida pelo jornalista Daniel Benchimol construirá um mosaico do passado de Ludo e de Angola, trazendo à tona acontecimentos e pessoas há muito esquecidos:

Exmo. Sr. Diretor do Jornal de Angola,
Chamo-me Maria da Piedade Lourenço Dias e sou psicóloga clínica. Há cerca de dois anos descobri uma verdade terrível: fui adotada. A minha mãe biológica entregou-me para adoção logo após o parto. Perplexa, decidi investigar as razões de tal ato. (AGUALUSA, 2012, p. 85)

A carta de Maria da Piedade, os arquivos do jornal, os diários de Ludo, as anotações erráticas de Jeremias Carrasco, a mensagem presa a um pombo-correio, todos esses recursos de escrita concorrem para a estruturação do romance e funcionam como os fios que unem todas as narrativas, todos os destinos. O romance de Agualusa apresenta muitas histórias paralelas, que parecem não estar relacionadas, inclusive histórias que beiram o insólito. como o desaparecimento misterioso de um avião. Mas, ao nos aproximarmos do final, o narrador vai desvendando a “arquitetura do caos” que une todas as narrativas e coloca frente a frente figuras separadas pelo tempo e pela História: um ex-membro do MPLA tentando esquecer os abusos cometidos pelo partido que se instituiu no poder após a independência, um ex-policial da PIDE tentando corrigir os erros do passado, dois fracionistas sobrevivente da tortura e da prisão. Todos têm seus destinos ligados pela escrita e o encontro acontece na entrada do apartamento de Ludo, um lugar que durante décadas não recebeu nenhuma visita, de súbito torna-se palco de

enfrentamentos há muito tempo adiados. Nesse palco as verdades podem, enfim, ser olhadas a partir de muitos olhos.

Cada um dos atores desse ato final enfrenta o passado de uma maneira, ou busca enfrentar. Ludo passou a vida tentando silenciar a violência sexual sofrida na juventude, o abandono da filha, o desprezo do pai. Fechou-se em silêncios, apartou-se do mundo. Jeremias mudou de vida, de nome, de família. Fisicamente silenciado pelas sequelas de um tiro no rosto, o ex-policial da PIDE nunca aceitou esquecer o passado e o traz à tona na escrita reveladora de seus crimes:

António lia com dificuldade. Talvez pela escassez de luz, talvez porque não estivesse habituado a ler, talvez porque lhe custasse acreditar no que ia lendo. Quando terminou, ergueu para o pai uns olhos assombrados. O velho tinha-se encostado à parede. Respirava com dificuldade. Tirou o caderno ds mãos de António e voltou a escrever. Ludo ergueu a mão, num gesto vago, agoniada, tentando impedi-lo:

Não se atormente mais. Os erros nos corrigem. Talvez seja necessário esquecer. Devíamos praticar o esquecimento.

Jeremias abanou a cabeça, irritado. Rabiscou mais umas palavras no pequeno caderno. Entregou-o ao filho:

O pai não quer esquecer. Esquecer é morrer, diz ele. Esquecer é uma rendição. (AGUALUSA, 2012, p. 163)

Pequeno Soba e Nasser Evangelista, presos e torturados pelo detetive Magno Moreira Monte, ex-agente do regime, por agirem “contra a revolução”, são acometidos pelo trauma e reagem com violência:

Nasser Evangelista não o ouviu. Escutava os próprios gritos, um quarto de século antes, numa cela estreita, a cheirar a merda e mijo. Escutava os gritos de uma mulher que nunca chegou a ver, vindos de uma idêntica escuridão. Gritos e o ladrar de cães. Atrás dele tudo gritava. Tudo ladrava. Avançou dois passos e empurrou a lâmina de encontro ao peito de Monte. (AGUALUSA, 2012, p. 140-141)

O agente Monte, perseguido pelo peso de seus atos quando defendendo o partido após a independência, muda de profissão, mas “vivia no terror de que nunca o esquecessem” (AGUALUSA, 2012, p. 142). Quanto defrontado com aqueles que torturou vinte e cinco anos antes, repete ainda o antigo lema: “Calma, calma, o que passou, passou. Somos todos angolanos” (2012, p. 140) e foge para a rua, buscando, mais uma vez, o esquecimento.

Nos processos de construção das novas nações africanas após as independências, vários projetos de apagamento do passado e das memórias (individuais e coletivas) foram colocados em prática. Tais processos esses foram antecidos por outros processos que durante o regime colonial também impuseram narrativas que desconsideravam os valores e experiências das populações locais. Essa disputa de memórias, como elabora Michael Pollak (1989), traz à tona memórias subterrâneas, silêncios e resistências que se impõem “ao excesso de discursos oficiais” (POLLACK, 1989, p. 5). Nesse sentido, para além dos discursos oficiais sobre o colonialismo e a construção de Angola independente, as personagens de Agualusa encenam as vozes que foram excluídas dos

documentos históricos de construção da nação. Cada uma dessas vozes dissonantes, inclusive entre si, problematiza aspectos que foram silenciados ao longo das últimas décadas no difícil processo de negociação entre lembrar e esquecer, entre narrar e omitir.

De forma semelhante, as personagens de Mia Couto no romance aqui analisado encenam as diferenças, as vozes silenciadas, as contradições de todos os indivíduos e grupos sociais envolvidos na história da construção de Moçambique. O ajudante Zacaria Kalash não consegue nunca abandonar a farda e as botas do tempo em que combateu pelo exército português na luta de libertação nacional: “Zacaria Kalash não se recordava da guerra. Mas a guerra lembrava-se dele. E martirizava-o com a reedição de velhos traumas” (COUTO, 2016, p. 88). O tio Aproximado enriquece fazendo negócios ilícitos com o governo que se instaura após a independência, Marta chega como o colono branco português que transforma tudo a sua volta e depois vai embora, Ntunzi na vida nova herda a função de soldado do pai. Mateus Ventura abandona o nome e a história, mas deixar tudo para trás implica também renunciar a quem se é: “No princípio, ele queria um lugar onde ninguém se lembrasse do seu nome. Agora, ele próprio já não se lembrava quem era.” (COUTO, 2016, p. 22)

Lembrar e esquecer, narrar e silenciar, permanecer e mudar são categorias cujas fronteiras nem sempre podem ser definidas. Nos dois romances aqui analisados, a multiplicidade de narradores e vozes incorporadas às narrativas possibilitam que diferentes visões do passado, experiências e personagens excluídas da sociedade e da história oficial possam encontrar lugar de existência e resistência na escritura. Em uma escritura que dá voz e vez a mulheres, crianças, loucos, ex-presos políticos, ex-combatentes, colonos alheios às políticas portuguesas. São as vozes dos mortos, dos desaparecidos, da memória, do passado, da tradição, da oralidade, do outro, do futuro que são inseridas na narrativa da nação e ressignificadas esteticamente.

A encenação da escrita como procedimento narrativo é mais do que um subterfúgio para esclarecer os mistérios do enredo ou atestar pretensa legitimidade à narração, esses recursos remetem à própria escrita literária, à importância e ao poder da palavra, da narrativa e da literatura. Referindo-se ao romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), Maria Nazareth Soares Fonseca e Maria Zilda Ferreiro Cury afirmam que: “A escrita, nesse caso, igualmente com função mediadora, tece as ligações entre as diferentes gerações, entre os universos de tradição e da modernidade, da morte e da vida. (2008, p. 32). Assim é também nos romances aqui analisados, os diários e as cartas assumem essa função mediadora, transmissora de uma experiência, testemunho de uma voz: “Nestas páginas tudo é a nossa vida. E viver, mano, quando é de verdade?” (COUTO, 2016, p. 276).

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria geral do esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.
- CAN, Nazir Ahmed. **O campo literário moçambicano**: tradução do espaço e forma de insílio. São Paulo: Editora Kapulana, 2020.
- CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- COUTO, Mia. **Antes da nascer o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto**: espaços ficcionais. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau a Internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MOREIRA, Daniel da Silva. Diário, um gênero da margem. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v. 23, n. 39, p. 89-98, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15353>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- POLLACK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- DIDI-HUBERMANN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMANN, G. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

A VOZ POR UM FIO: DOR, SILÊNCIO, INVISIBILIDADE E RUPTURA EM VIDAS FEMININAS, NA ESCRITA DE MIA COUTO

Eliana Costa Ferreira
Marinei Almeida

Por meio da literatura, as palavras voltam-se inteiras para nós [...] a linguagem existe como um paraíso, feito de palavras visíveis, audíveis, palpáveis e palatáveis

(Monique Witting *apud* Judith Butler, 2013)

Com frequência, as personagens femininas comparecem na escrita narrativa do autor Mia Couto com papel de destaque, tanto nos contos como nos romances. É comum em suas obras observarmos a importância atribuída às mulheres em suas ações, falas, atos cotidianos e, principalmente, por estas, ao ocupar um lugar de marginalidade, colocar-se em uma posição de reivindicação, de questionamentos e problematização a esse lugar reservado a elas.

Maria Tereza Nobre Correia (2009), no estudo sobre “A personagem feminina na obra contística de Mia Couto”, fala sobre a importância e a relevância dessas vozes na obra do autor.

A importância do universo feminino nos contos de Mia Couto é inegável. Com efeito, embora os contos não estejam povoados unicamente de personagens femininas, a verdade é que elas estão presente desde o seu primeiro livro de contos ‘Vozes anoitecidas’ (1987) e vão ganhando espaço e relevância à medida que avançamos diacronicamente na leitura dos seus contos. (CORREIA, 2009, p. 45)

Na maioria das obras desse escritor, as personagens femininas confinadas se encontram restritas no espaço doméstico, dedicando todo o seu tempo no cuidado da casa, dos filhos e do marido, sem dispor de tempo para cuidar de si ou de atividades que lhes agradam. Mas é a partir desse posto ocupado que as personagens começam a questionar o lugar de invisibilidade e apagamento social em que elas foram relegadas. Por meio das suas renúncias, as personagens femininas, a maioria delas inominadas, demonstram ter consciência da posição social em uma sociedade sob jugo patriarcal que silencia e oprime as mulheres.

Lúcia Castello Branco fala sobre a condição de apagamento social da mulher na sociedade patriarcal como ser privado de si mesmo e da sua humanidade:

[...] a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo com um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define por meio da privação, da perda, da ausência, ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis (resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura). Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte (BRANCO, 1991, p. 133 apud PEREIRA, 2012, p. 34).

As personagens femininas criadas por Mia Couto parecem ter sido tecidas sob medida, evidenciando os vários aspectos das relações sociais que delimitam suas funções e a autonomia de suas vidas. Em várias obras, o autor lança luz sobre a questão racial, o casamento, o adultério, o silenciamento, a violência doméstica (física/sexual) e, principalmente, sobre a dicotomia tradição/modernidade, por meio do universo rural/urbano.

Nessa acepção, salientamos o ambiente rural, o lugar da tradição e a importância desses costumes em diferentes comunidades. Em dois romances importantes da carreira literária de Mia Couto, *A confissão da leoa* (2012) e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2018), mostram a cerimônia e os rituais fúnebres (que, segundo manda a tradição, durante este período coíbe a vivência do ato sexual pelos casais familiares do falecido). É o que atesta a fala da personagem Mariano, narrador do segundo romance, acima citado: “seria fatal se, neste tempo de luto, houvesse namoros na casa. Durante as cerimônias se requer a total abstinências. Caso contrário, o lugar ficaria para sempre poluído” (COUTO, 2018, p. 51).

Em *A confissão da leoa* (2012), Hanifa Assulua é a mãe de Silência que foi morta vítima dos ataques dos leões na aldeia em Kulumani. Fora de si e inconsolável pela dor, em um momento de delírio, implora para que o marido tenha relações com ela. Genito Mpepe é categórico: “– você sabe que não podemos. Estamos de luto, a aldeia vai ficar suja” (COUTO, 2012, p. 20).

Mas é também o lugar de rupturas das tradições, como aparece no romance de 2018, acima citado, em que a matriarca da família, Dulcineusa, em Luar-do-Chão, não aceita que o seu marido Dito Mariano se case com a cunhada Miserinha, viúva de seu irmão. Trata-se de um costume antigo em algumas comunidades tradicionais, em que o irmão do falecido é obrigado a se casar com a viúva, também conhecido como *levirato*¹, *kutchinga*², na língua bantu. Outra personagem feminina que se opõe aos rituais da tradição é Admirança, irmã de Dulcineusa, que mata uma galinha escondida do avô “[...] que era o *munumuzana*, o mais velho da família. Competia-lhe por tradição a tarefa de matar os animais” (COUTO, 2018, p. 54).

As constantes tensões entre a tradição e modernidade apontam para uma necessidade de transformação. De acordo com Chimamanda Ngozi Adichie (2015, p. 47):

1 “em português é chamado levirato, um costume pelo qual o irmão do defunto se torna herdeiro/proprietário dos bens e da mulher deste. O levirato se apresenta como um dos principais fatos opressores das mulheres” (ROBERT, 2010, p. 78).

2 Como comparece no romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004), de Paulina Chiziane.

Tem gente que diz que a mulher é subordinada ao homem porque isso faz parte da nossa cultura. Mas a cultura está sempre em transformação. Tenho duas sobrinhas gêmeas e lindas de quinze anos. Se tivesse nascido há cem anos, teriam sido assassinadas: há cem anos, a cultura Igbo considerava o nascimento de gêmeos como mau presságio. Hoje essa prática é impensável para nós.

Em *Terra sonâmbula* (2015), Farida carrega essa maldição. Ao nascer, sua mãe teve a difícil escolha de optar por uma das filhas. Sua irmã gêmea foi deixada para morrer de fome, “fizeram isso por bondade: para aliviar a maldição” (COUTO, 2015, p. 68).

Farida era filha do Céu, estava condenada a não poder olhar nunca o arco-íris. Não lhe apresentaram à lua como fazem com todos os nascidos da sua terra. Cumpria um castigo ditado pelos milênios: era filha-gêmea, tinha nascido de uma morte. Na crença da sua gente, nascimento de gêmeos é sinal de grande desgraça.

A escritora Chimamanda parte de alguns questionamentos em relação à “utilidade” da cultura. Segundo a sua argumentação, a cultura serve para preservar e dar continuidade a um povo (ADICHIE, 2015, p. 47). “A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura” (2015, p. 48).

À medida que vamos avançando na leitura das obras de Mia Couto, deparamo-nos com personagens que escapam a uma posição fixa e linear, porque em sua maioria, as nuances que configuram essas personagens marginalizadas e subservientes, ao leitor desatento, podem parecer que elas são imutáveis, o que seria um erro, haja vista que em seus silêncios, elas vão desconstruindo as barreiras da sua invisibilidade.

A coragem da personagem no conto “A fogueira” presente em *Vozes anoitecidas* (2013), por exemplo, é comvente, porque depois de tantas lutas, em meio à fome e a pobreza, a senhora relembra a perda dos filhos e a solidão que ocupa o espaço do casal de idosos. Além disso, essa personagem sabe do seu valor. Seu marido preocupado com a morte da esposa antecipa a cavar a sepultura desta. No diálogo entre o casal, o marido observa o tamanho da sua esposa e diz: “[...] afinal, você é maior que eu pensava”, ironicamente, ela responde: “- Nada sou pequena” (COUTO, 2013, p. 22). Ao final, a cova aberta por ele serviu para a sua própria sepultura.

Ainda nos contos: “De como se vazou a vida de Ascolino do Perpétuo Socorro” e “Saíte, o Lata de Água”, da mesma obra, as personagens também vivem em situações de invisibilidade e hostilidade. No primeiro conto, a personagem Epifane é invisibilizada pelo marido e, de “tão magra que nem se sentia chegar” (COUTO, 2013, p. 60). A relação matrimonial do casal se mantém na aparência. “Gesto de amor entre os dois nunca foi visto. Amavam-se? Se sim, amavam sem corpo. Ascolino sofria do eterno retiro de sua esposa” (COUTO, 2013, p. 60). Mas quando exposta à curiosidade alheia, notavam as ausências da mulher, “Ascolino confirmava: - Epifane, sagrada esposa. Contudo, porém, trinte anos de casamento” (COUTO, 2013, p. 60). Todos os dias, “hora respeitada, mais sagrada que a esposa, era das cinco da tarde” (COUTO, 2013, p. 60), na companhia de seu empregado, o português partia de bicicleta para o bar do Menezes, voltando tarde da noite, enfurecido, bêbado, atirando toda a mobília pela janela.

Dona Epifane permanecia em silêncio, trancada no quarto. “Ou talvez chorasse aquela tristeza dela. Tristeza mais triste é aquela que não se ouve” (COUTO, 2013, p. 62).

No segundo conto, “Saíte, o lata de Água”, o casal se mantém por convenção, depois de algum tempo juntos, a relação com Júlia, uma mulher com filhos e que já tivera muitos maridos vai se deteriorando, porque as pessoas não aceitavam a relação entre os dois. Diziam que ela estava muito usada e que ele “deveria escolher uma intacta”. Por isso o chamavam de Lata de Água, “a água aceita a forma de qualquer coisa, não tem a própria personalidade” (COUTO, 2013, p. 88). O pior de tudo era que ela não lhe dava filhos, e “isso era uma coisa grave. Um homem pode ter barba, não-barba. Agora filhos tem que tirar: é um documento exigido pelos respeitos” (COUTO, 2013, p. 88). Acontece que a culpa não era de Júlia, e sim de Armando. Mas ele achou a resolução mandando-a para que fosse dormir com outro. Após ter jurado nunca saber quem era o pai da criança, Armando acorda no meio da noite questionando-a e sacudindo-a com violência. O marido não aceitava a criança, fruto de um estranho e que ao final parecia-lhe um intruso em sua vida. “Mais e mais vezes batia na mulher, cada vez mais passava nas bebidas. Nunca bateu no miúdo. As porradas que lhe queria dar destinava-as na mulher” (COUTO, 2013, p. 90). No final do conto, os dois, mãe e filho, vão embora.

Nesse contos de Mia Couto, apesar das mulheres permaneceram durante muitos anos de suas vidas em silêncio e resistindo às imposições e violências dos seus maridos, também, se apresentem muito dependentes do marido, sem demonstrar importância e força, podemos anuir que elas são corajosas, sensíveis e resistentes, pois na medida do tempo, elas, sutilmente, por debaixo das sombras da violência e do machismo, vão se impondo, cada uma à sua maneira, ultrapassando a esfera da subalternidade.

Como afirma o narrador: “não se mede a árvore pelo tamanho da sombra” (COUTO, 2013, p. 99) no conto “O pescador cego”, de *Cada homem é uma raça* (2013) ao se referir à força e à resistência de Salima, esposa de Maneca Mazembe. O marido dela desconhecia a força e a coragem da mulher em um corpo magro e delicado, contudo, “nem se entendia que força ela tirava de si mesma quando erguia bem alto o pau do pilão” (COUTO, 2013, p. 99). No lugar em que vivia, a pesca era a garantia de sustento e sobrevivência da família. Com o marido cego, a família se encontrava em dificuldades financeiras, inclusive sem ter o que comer. Então Salima pensava em pegar alguns alimentos e os vender, “assim, entreteriam a miséria” (COUTO, 2013, p. 100). Mas isso não era o suficiente, foi então que Salima decidiu pegar o barco do marido e ir pescar. Salima ainda o advertiu: “por muito que lhe custasse ela barquearia no dia seguinte. Iria pescar, seu corpo escondia mandos que ele ignorava. Mazembe negou, em desespero. Nunca! Onde se viu uma mulher pescando, dando ordem a barco? Que diriam os outros pescadores?” (COUTO, 2013, p. 101).

É marcante nesse conto a limitação da atividade feminina em relação à figura masculina. A diferença de gênero é evidente e mostra indefinidamente a oposição que a mulher enfrenta em determinada sociedade, ao desempenhar certas funções taxa-

das de exclusivamente masculinas. A desvalorização das mulheres, geralmente, se dá equivocadamente ao relacionar o seu valor, a sua força, a sua inteligência e resistência a um corpo frágil, sensível e delicado. Ao serem restringidas apenas como um corpo, as mulheres ao longo dos séculos sofreram o preço de serem consideradas incapazes, relegadas a objetos de satisfação sexual e reprodução (FERREIRA, 2018).

Os discursos eurocêntricos para classificar gênero e raça, por muito tempo, teve exclusivamente o objetivo de estabelecer as diferenças, logo funcionam como um instrumento de poder, uma forma de estabelecer o privilégio e domínio sobre os “outros”, vistos como inferiores. O discurso sobre o corpo feminino é amplo e decorre de uma longa história de silenciamento e invisibilidade social e histórica. De acordo com a historiadora Michelle Perrot (2003, p. 13) “há muito que as mulheres são esquecidas, as sem-voz da história. O silêncio que as envolve é impressionante. Pesa primeiramente sobre o corpo” (apud MARQUES, 2013, p. 109).

Essa premissa é parte fundamental do pensamento ocidental para estabelecer a diferença e a dominação de pessoas rotuladas como corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos negros, corpos ricos, corpos pobres, dentre outros. De acordo com a filósofa nigeriana Oyéronké Oyéwumí (2021, p. 28), “[...] uma vez que o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar de diferença, um olhar de diferenciação [...]”. Elas [as mulheres] são o outro, e o outro é um corpo (OYÉWUMÍ, 2021, p. 30), que esteve e estão sujeitas as diferentes formas de violências.

A obra *O fio das missangas* (2009) é composta por mais de 60% das personagens que narram as suas histórias em primeira pessoa, embora, alguns contos sejam narrados em terceira e trazem algumas personagens masculinas em destaque. O fio tecido entre as “missangas” conta a história vivida por cada uma das personagens na sua individualidade e solidão, no entanto, o fio que é dado pelo autor traz uma ideia de coletivo, porque cada violência experimentada pelas mulheres no espaço privado do lar abrange uma coletividade, por se tratar de vivências femininas trazidas de maneira a abarcar um todo ou grande parte desse todo, as experiências sociais das mulheres, especialmente em Moçambique, na contemporaneidade.

As personagens femininas, na escrita de Mia Couto, lutam diariamente em busca de alcançar o ideal que é viver em uma sociedade em que os seus direitos sejam assegurados, e que a sua individualidade, sobretudo, seja respeitada. A luta pela dignidade humana, a luta pela condição de exercer a feminilidade, ocorre não só por meio das vozes coletivas, mas, também na atitude de cada um/uma resistir às diversas formas de violência contra o próprio corpo, como vemos no conto “O Novo padre”, também do livro *O fio das missangas* (2009).

Nesse conto tem um exemplo significativo que demarca a violência sexual contra a mulher, bem como a naturalização³ dessa prática até mesmo por um membro familiar.

3 Chimamanda Ngozi Adichie, em *Sejamos todos feministas*, palestra proferida em 2012 no TEDxEuston, afirma que: “se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal” (ADICHIE, 2015, p. 16).

Ainda assim, ressaltamos a resistência e a força da personagem ao lutar incansavelmente para se libertar das garras do abusador. A narrativa remete aos tempos coloniais, em que as mulheres escravas eram estupradas por seus algozes. A linha tênue dessa questão está em mostrar que a ideologia patriarcal pós-colonial insiste em legitimar tais práticas, como se o corpo da mulher negra fosse apenas um objeto, que é apreciado e descartado.

Terena Thomassim Guimarães e Jane Fraga Tutikian em a “Representação da mulher em *A confissão da leoa*”, traz uma afirmação de Samora Machel que ilustra a opressão e violência da mulher, na sociedade moçambicana.

A mulher aparece como o ser mais oprimido, mais humilhado, mais explorado. Ela é explorada até pelo explorado, batida pelo homem, rasgado pela palmatória, humilhada pelo homem esmagado pela bota do patrão e do colono (MACHEL, 1982, p. 18 *apud* GUIMARÃES & TUTIKIAN, 2014, p. 4).

Já Leia da Silva Gomes Torres (2020, p. 61) destaca um aspecto importante reservado ao espaço que marca o lugar de fala e as ações das personagens femininas nas obras do autor Mia Couto:

Nas narrativas de Mia Couto as personagens femininas marcam espaço por meio de discurso e ações, e relatam as injustiças da sociedade colonial e pós-colonial, quando se apresentam ora submissas ao sistema imperialista ora resistentes a ele. Nesse processo que abraça tradição e modernidade, essas personagens demonstram coragem em desafiar seus destinos, uma vez que vivem as crenças de suas comunidades de origem, reforçando em meio a tanta diversidade o seu local de pertencimento.

É assim que as personagens, cada uma nas suas singularidades, vão se impondo por meio, do silêncio e resistência, as suas ambições e ações. A condição da mulher, tanto no contexto colonial como pós-colonial, a coloca em um lugar de subalternização em uma sociedade de domínio masculino, além da diferença de gênero, há também a diferença racial e de classe.

As personagens, como já observado anteriormente, agem de diferentes modos, dependendo do contexto em que vivem, ora submetendo às condições de silenciamento, ora resistindo a essas imposições, mas, todas buscam, à sua maneira, as formas de resistirem às circunstâncias das relações em que vivem.

Ainda, em *A confissão da leoa* (2012), obra já referida, Mariamar descreve uma cerimônia em sua aldeia em que as mulheres eram impedidas de participar. De acordo com a narradora, “uma grande refeição está sendo preparada em homenagem aos visitantes. Nós, mulheres, permaneceremos na penumbra. Lavamos, varremos, cozinhamos, mas nenhuma de nós se sentará à mesa. Eu e a mãe sabemos o que temos que fazer, quase sem trocar palavra” (COUTO, 2012, p. 82).

As mulheres em Kulumani estavam restritas às atividades denominadas de “tarefas femininas”. Elas eram impedidas de estarem nos mesmos locais que os homens, não podiam opinar ou decidir sobre os problemas da vila. Naftalinda, a primeira-dama, é a voz que não tem medo de denunciar e se posicionar, ainda que o administrador

seja o seu marido. Ao contrário das outras mulheres, Naftalinda desobedece à ordem do seu marido e a própria tradição da vila. Assim, a esposa do administrador decide ir a *shitala*, “lugar proibido para mulheres” (COUTO, 2012, p. 89). A voz de Naftalinda se faz ouvir entre os presentes ao emitir também a sua opinião. A sua presença nesse local proibido causa estranhamento e parece gerar desconforto aos demais membros presentes, todos masculinos. O marido ao perceber a situação adverte a esposa: “Camarada primeira-dama, por favor, este é um encontro privado” (COUTO, 2012, p. 114). Irredutível em sua decisão, Naftalinda não dá ouvidos à proibição e questiona as afirmações do marido:

- Privado? Não vejo nada de privado, aqui. E não me olhem assim que não tenho medo. Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens. (...) Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram leões que o fizeram. Já não há lugar proibido para mim. (COUTO, 2012, p. 114).

Naftalinda era tida como louca pelas pessoas da vila. Do alto de uma árvore, Mariamar a observa entrar na *shitala*, refletindo sobre a atitude audaciosa da primeira dama, esta afirma: “só as pequenas loucuras nos podem salvar da grande loucura” (COUTO, 2012, p. 89). Sob a pele de uma mulher considerada louca é que Naftalinda ousa dizer as verdadeiras causas das mortes das mulheres em Kulumani, ao fazê-lo desafia a autoridade masculina.

Nas obras de Mia Couto, encontramos com frequência discursos de personagens femininas que são duplamente marginalizadas pela sociedade, desempenham um protagonismo essencial no desenvolvimento da narrativa. Ganham destaque as loucas, as prostitutas, as feiticeiras, as viúvas, entre outras. Lembramos, também, a título de exemplo, das personagens Jessumina e Irene, ambas do romance *Vinte e Zinco* (2012). Uma feiticeira e uma louca que, assim como Naftalinda, ousam desafiar os abusos da autoridade administrativa ao revelar a violência e a repressão da vila em um momento ainda sob o jugo colonial. As personagens prostitutas são destaques em outros dois romances do autor. Juliana Bastiana em *Terra Sonâmbula* (2015) e Ana Deusqueira em *O último voo do flamingo* (2005).

Para Rothwell (2013, p. 153) a caracterização dessas personagens na obra de Mia Couto

[...] é invariavelmente positiva pela simples razão de que elas desafiam a falsa moralidade judaico-cristã e a ideologia marxista, ao serem marginalizadas pela sociedade. Mia Couto dá-lhes a palavra para que digam as verdades, o que constitui uma forma de recentrar o que foi condenado a ser periférico, numa manobra, aliás, análoga ao recentramento da periférica identidade nacional do país.

Em *A confissão da leoa* (2012) há, portanto, explicitamente uma crítica às tradições presentes em algumas comunidades rurais em relação à opressão feminina. Em uma entrevista concedida ao portal da Uol⁴, Mia Couto fala abertamente sobre a sua in-

4 Entrevista do escritor Mia Couto concedida ao portal da Uol no dia 05/11/2012. “No livro “A confissão da leoa”, Mia Couto retrata o drama das mulheres rurais de Moçambique. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2012/11/05/no-livro-a-confissao-da-leoa-mia-couto-retrata-o-drama-das-mulheres-rurais-de-mocambique.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

tenção ao retratar a condição histórica e social das mulheres rurais de Moçambique. Segundo ele: “Há muito que estão sendo devoradas por um sistema de patriarcado que as condena a uma situação marginal e de insuportável submissão” (COUTO, 2012).

Tal afirmação dialoga com a crítica realizada por Ebenezer Adedeji (2018, p. 414) ao ponderar que: “na verdade, devemos todos condenar o sistema patriarcal em operação na África tradicional e ainda hoje, onde o homem é o todo poderoso e faz as leis para satisfazer seu egoísmo e chauvinismo”. Em seu estudo, o pesquisador nigeriano reflete sobre os problemas em relação ao casamento e faz críticas pontuais ao afirmar que: “sabe-se que no lar, ou seja, nas relações amorosas, a mulher se vê excessivamente dominada pelo homem” (ADEDEJI, 2018, p. 412), afirma, diante disso que “a origem dos problemas, antes de mais nada, é a tradição e costumes do povo acerca do casamento [...]” (ADEDEJI, 2018, P. 412).

Em vários contos de Mia Couto, a casa é um elemento, que comparece como um espaço de interdição, pois nele vemos que o marido exerce toda a sua autoridade, deixando esse lugar, sinônimo do feminino e de aconchego, inacessível para as personagens exercerem a sua autonomia. Nesse espaço opressivo, as mulheres sequer têm o direito de falar e muito menos de serem ouvidas, o que configura ainda mais o estado de subserviência e anonimato, pois, “falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a de poder existir” (RIBEIRO, 2019, p. 22).

As lutas das mulheres se perpetuam até aos dias de hoje, apesar dos grandes avanços em termos de políticas públicas, leis e constituições que asseguram os seus direitos, há ainda muito a conquistar, pois “se a teoria está bem definida, a prática continua distante”, assevera a pesquisadora Olga Iglésias (2018, p. 144).

Ainda de acordo com essa autora:

A Constituição é ainda um belo programa, que só o desenvolvimento sustentado e integrado da sociedade poderá permitir realizar. Muito há que se caminhar, se o Estado quiser exercer a sua ação como um Estado de direito, se a sociedade civil tiver força e for adquirindo cada vez mais força, se existirem organizações que defendam os direitos humanos (IGLÉSIAS, 2018, p. 144).

“Há ainda muito nó na corda do tempo. Nós somos mulheres – fomos feitas para superar o sofrimento” (COUTO, 2012, p. 98), afirma Hanifa Assulua. O som dessa voz ecoa em uníssono no romance *Antes de nascer o mundo* (2016) quando vozes femininas gritavam palavras de ordem, empunhavam cartazes em que se liam: “parem com a violência contra a mulher!” (COUTO, 2016, p. 233). Dentre essas mulheres, entrava Noci, convicta da luta. Só alguém como ela, considerada “puta” aos olhos alheios, por ter se envolvido amorosamente com um homem branco e casado, sabe o que é sofrer o preço da exclusão, violência e opressão.

As vozes femininas que encontramos nas narrativas de Mia Couto ressoam como resistência na exposição de dores, de subserviências, mas também de desejos. Traduz, dessa maneira, em um ato de persistência, mas acima de tudo de resiliência, seja por meio da voz, do corpo e atos que por séculos foram silenciados pela hegemonia mascu-

lina. Ao deslocar tais vozes, invisíveis e marginalizadas, e trazê-las para o centro de sua escrita, Mia Couto aciona o coletivo por se tratar de questões que envolvem toda uma coletividade, e desta maneira se constrói uma corrente de vozes femininas que resistem no fio da voz com que com este gesto, se tornem audíveis, visíveis e (existentes) resistentes. Como vemos no poema “Meia-lágrima”⁵ de Conceição Evaristo que traduz com uma linguagem poética e potente a força que essas mulheres/personagens têm:

Meia – lágrima
Não,
A água não me escorre
Entre os dedos,
Tenho as mãos em concha
E no cômulo de minhas palmas
Meia gota me basta.

Das lágrimas em meus olhos secos,
Basta o meio tom do soluço
Para dizer o pranto inteiro.

Sei ainda ver com um só olho,
Enquanto o outro,
O cisco cerceia
E da visão que me resta
Vazo o invisível
E vejo as inesquecíveis sombras
Dos que já se foram.

Da língua cortada,
Digo tudo,
Amasso o silêncio
E no farfalhar do meio som
Solto o grito do grito do grito
E encontro a fala anterior,
Aquele que emudecida,
Conservou a voz e os sentidos
Nos labirintos da lembrança.

Referências

- ADEDEJI, Ebenezer. A problemática do amor e casamento na literatura africana escrita por mulher. *In*: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Org.). **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. 2 ed. Lisboa, 2018.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Cristina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CHIZIANE, Paulina. **Nikette: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- COUTO, Mia. **O fio das Missangas**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- COUTO, Mia. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005c.
- COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia de bolso, 2015.

⁵ Conceição Evaristo no livro: *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte; Nandyala, 2008.

- COUTO, Mia. **Vozes anotecidas**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- CORREIA, Maria Tereza Nobre. **A personagem feminina na obra contística de Mia Couto**. (Dissertação de mestrado), Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.
- EVARISTO, Conceição. Recordar é preciso. *In: Poemas de recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nadyala, 2008.
- FERREIRA, Aurora da Fonseca. A contribuição da Mulher na formação do saber e do conhecimento. *In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Org.)*. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. 2. ed. Lisboa, 2018.
- IGLÉSIAS, Olga. Na entrada do novo milênio África: que perspectiva para a Mulher Moçambique. *In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (Org.)*. **A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente**. 2. ed. Lisboa, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Feminismos plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- ROTHWELL, Phillip. O império das nações unidas e O último voo do flamingo. *In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (org.)*. **Mia Couto: um convite à diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.
- MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. **O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências**. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal da Paraíba, 2013.
- OYEWÚMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- TUTIKIAN, Jane Fraga; GUIMARAES, Terena Thomassim. **Representação da mulher em A confissão da Leoa**. XIV Abralic. Anais eletrônicos: ISSN: 2317-157X. Universidade Federal do Pará, 2014.
- TORRES, Léia da Silva Gomes. **As areias do imperador: identidades múltiplas na narrativa de Mia Couto**. 200f. (Tese de Doutorado). Universidade do Estado de Mato Grosso- UNEMAT, 2020.

MEUS CABELOS CRESPOS/MEU ROSTO ESCURO, DE BELAS E LARGAS NARINAS... - O ORGULHO DO CORPO ÁFRICO EM JOSÉ CRAVEIRINHA¹

Luana Soares de Souza
Marinei Almeida

A negritude, de acordo com Petrônio Domingues, “passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural” (2005, p. 25). Embora seja um “conceito multifacetado” (idem), visto que se manifesta em vários lugares do mundo adquirindo diferentes feições, é preciso buscar seus fios condutores para entender o que é a negritude, considerando que ela incide nas lutas anticoloniais nos países africanos de língua portuguesa.

Em amplo sentido, a negritude foi e é um movimento histórico que reivindicou o lugar do negro, manifestando-se de forma política, cultural e estética. Conforme Domingues, o “movimento da negritude, na fase inicial, cumpriu um papel revolucionário, rompendo com os valores da cultura eurocêntrica” (2005, p. 26).

O movimento da negritude foi idealizado fora da África. Ele provavelmente surgiu nos Estados Unidos, passou pelas Antilhas; em seguida atingiu a Europa, chegando à França aonde adquiriu corpo e foi sistematizado. Depois, o movimento expandiu-se por toda a África negra e as Américas (inclusive o Brasil), tendo sua mensagem, assim, alcançado os negros da diáspora. (DOMINGUES, 2005, p. 26)

Se a branquitude, ou seja, a manifestação dos privilégios simbólicos dos brancos em relação aos negros, produziu historicamente uma arte, uma literatura, uma ciência própria que buscou ressaltar a imagem dos brancos, reduzindo o papel dos negros nas sociedades, produzindo o “cânone da civilização europeia” (GILROY, 2012, p. 46), a negritude surge não como inversão dessa relação, ou seja, como reinvidicação do poder simbólico unicamente para os negros, mas como reinvidicação de um lugar, de uma memória e de um corpo.

A negritude forma-se fora do continente africano, mas o símbolo “África” permeia toda a formulação de seu pensamento, conduzindo tanto as questões filosóficas,

¹ O artigo a seguir, foi construído a partir de discussões oriundas da tese da autora Luana Soares de Souza, defendida em 2019, Programa de Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL/UNEMAT). Disponível em: <https://docplayer.com.br/190558156-Imagens-do-negro-e-do-colonialismo-portugues-em-jose-craveirinha-e-gilberto-freyre-luana-soares-de-souza.html>)

isto é, a busca por reconstituir um cordão umbilical que foi rompido com o deslocamento forçado das comunidades negras, mas também as questões estéticas na busca por alegorias, imagens, sons desse continente, como manifestação do orgulho da riqueza cultural dos negros. Porém, Mbembe nos alerta que “É verdade que nem todos os negros são africanos nem todos os africanos são negros” (2014, p. 30). Mas é preciso compreender que um está ligado ao outro por obra da narrativa contada pelos brancos.

‘África’ e ‘Negro’ – uma relação de co-produção liga estes dois conceitos. Falar de um é efetivamente evocar o outro. Um concede ao outro o seu valor consagrado. Dizemos que nem todos os

africanos são negros. No entanto, se África tem um corpo e se ela é um corpo, um isto, é o Negro que o concede – pouco importa onde ele se encontra no mundo. E se o Negro é uma alcunha, se ele é aquilo, é por causa de África. Ambos, o isto e o aquilo, remetem para a diferença mais pura e mais radical e para a lei da separação. Um confunde-se com o outro, e um pesa no outro com o seu peso contagiante, simultaneamente sombra e matéria. Os dois são o resultado de um longo processo histórico de produção de questões de raça. (MBEMBE, 2014, p. 75)

Esses dois elementos (África e Negro) estão ligados historicamente porque os brancos construíram tal narrativa, mas, nesse processo, os negros se apropriaram dessa ligação para reabilitar as feridas produzidas pelo discurso hegemônico; a negritude é o caminho para cicatrizar tais feridas.

No entanto, antes de refletirmos sobre o surgimento da negritude como forma política e cultural, é preciso pensar a produção intelectual e humana dos “negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2012, p. 35), que Gilroy chama de “mundo atlântico negro” (ibidem). Para falar da negritude e da condição do ser negro, e como essa questão afeta e contamina as literaturas, é preciso retomar os deslocamentos forçados, pois, segundo Mbembe e Gilroy, esse processo gerou uma nova consciência.

A consciência negra na era do primeiro capitalismo emerge em parte de tal dinâmica do movimento e da circulação. Deste ponto de vista, é o resultado de uma tradição de viagens e de deslocamentos e apoia-se numa lógica de desnacionalização da imaginação, um processo que prosseguirá até meados do século XX e acompanhará a maioria dos grandes movimentos negros de emancipação. [...] A transnacionalização da condição negra é portanto um momento constitutivo da modernidade, sendo o Atlântico o seu lugar de incubação. (MBEMBE, 2014, p. 33-34)

Essa transnacionalização advém do processo de deslocamento forçado dos negros que deixam seu lugar de origem e passam a habitar um novo lugar, formando o que Gilroy, à luz do pensamento de Du Bois, chama de “dupla consciência” (2012, p. 33). Gilroy defende que esses movimentos produziram “sincretismo” (ibidem, p. 58), fluxos e trocas, e que, portanto, a história do Atlântico negro

constantemente zizeagueando pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania -, pro-

picia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [location], identidade e memória histórica. (GILROY, 2012, p. 59)

Podemos afirmar que a negritude surge do incomodo sobre a “identidade”, a “memória histórica”, a “falta de raízes” (GILROY, 2012, p. 233) e do que Gilroy, ao falar da vida de Du Bois, chama de “tensão entre ser e tornar-se negro” (ibidem, p. 230). Apesar das fronteiras e fissuras de cor produzidas pela cultura eurocêntrica, pode-se inferir que o sentimento de exclusão, fragmentação e *despertencimento* produziu uma relação de cumplicidade entre os negros.

O encontro entre o Negro dos Estados Unidos, o das Caraíbas e o de África não passou de um encontro com outro. Terá sido, em muitos casos, o encontro com outros da minha espécie – uma humanidade castrada, uma vida que é preciso a todo o custo retirar da sombra e que necessita de ser bem tratada. Neste encontro, África desempenharia o papel de uma força plástica, quase poética-mítica – uma força que remeterá constantemente para um ‘antes do tempo’ (o do rebaixamento); uma força que, esperemos, será capaz de transformar e assimilar o passado, de curar as mais terríveis feridas, de reparar as perdas, de fazer uma história nova com os acontecimentos antigos [...] (MBEMBE, 2014, p. 55)

Ao resgatar a imagem de África, os negros na diáspora procuram reconstruir a memória e a história que se encontram despedaçadas pela história oficial. As estéticas negras ao longo do século XX, embora não sejam homogêneas, vão, sobremaneira, buscar essa “força plástica, quase poéticamítica” (MBEMBE, 2014, p. 55) para reestabelecer ligações ancestrais, como forma de ressignificar a dor do ser negro no presente.

Um dos primeiros momentos da negritude foi o pan-africanismo, que tem suas raízes no pensamento de Du Bois. Na opinião de Gilroy, Du Bois produzia suas obras buscando “animar um sonho de cooperação global entre as populações de cor” (2012, p. 248). Conforme Domingues,

O afro-americano W. E. B. Du Bois (1868-1963) é considerado o patrono do pan-africanismo, movimento político e cultural que lutava tanto pela independência dos países africanos do jugo colonial quanto pela construção da unidade africana. Pelo fato de Du Bois ser uma das primeiras lideranças a adotar com veemência um discurso de orgulho racial e de volta às origens negras é considerado da mesma maneira, o pai simbólico do movimento de tomada de consciência de ser negro [...] (DOMINGUES, 2005, p. 26)

A grande questão da obra de Du Bois é entender o negro na modernidade: “The problem of the twentieth century is the problem of the color-line, - the relation of the darker to the lighter races of men in Asia and Africa, in America and the islands of the sea” (2005, p. 10). Esse “problema”, ainda que tenha sido debatido por Du Bois e outros teóricos, não foi resolvido, e continua a ser um novelo que precisa ser desenrolado pela marcha infinita da história.

Um momento importante da história da negritude foi o Renascimento do Harlem (ou Renascimento Negro), ocorrido nos Estados Unidos no início do século XX. Foi

2 O problema do século XX é o problema da linha de cor, - a relação das raças mais escuras com as mais claras dos homens na Ásia e na África, na América e nas ilhas do mar.

um movimento cultural, estético e político que – a partir da música, teatro, fotografia, pintura – reformulou a ideia de cultura. Nesse movimento, os negros buscaram símbolos próprios para reconstruir a sua história a partir da arte. Segundo Wall, “It was not just a time when the Negro was in vogue, although it was certainly that; it was also a time when black people redefined themselves and announced their entrance into modernity” (2016, p. 3). Essa busca por uma arte própria surge diante da reflexão sobre a experiência fragmentada dos negros que gerou uma história “em pontilhado” (MBEMBE, 2014, p. 59).

Já em Paris, no ano de 1934, surge um grupo de jovens negros que fundam a revista *L'étudiant noir*. Três grandes escritores articularam essa revista: Césaire, Damas e Senghor.

Organizando reuniões, exposições, assembleias, publicando artigos e poemas em outras revistas, esse grupo conseguiu progressivamente transmitir uma imagem positiva da civilização africana. Deste período adquiriram notoriedade os três diretores da revista: Aimé Césaire (Martinica) – que foi o criador da palavra negritude – Léon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal). (DOMINGUES, 2005, p. 28)

Essa revista, e posteriormente o movimento que se criou a partir dela, teve importância vital não só ao pensamento da negritude na diáspora francófona, mas também em /nos outros territórios.

A partir da década de 50, nos Estados Unidos, novos movimentos serão desencadeados. Surgem então o Partido dos Panteras Negras, grandes líderes negros, a exemplo de Malcom X e Martin Luther King, e movimentos negros de vários países lançam manifestos, jornais e revistas literárias. Esses e inúmeros outros momentos, pessoas e fatos contribuíram para a construção da negritude, resultado da busca por dissolver essa história pontilhada a fim de (re)construir narrativas.

E por que foi preciso discorrer sobre os deslocamentos forçados e a história do Atlântico negro para pensar a negritude na poesia de José Craveirinha? Porque, segundo Gomes, a negritude foi um “preparatório para a formação das literaturas nacionais africanas” (2009, p. 30). Embora Craveirinha e os poetas das literaturas anticoloniais vivessem no continente, a identidade negra também lhes foi roubada pelo colonialismo. O sofrimento do homem negro deslocado forçadamente para outro país também foi o sofrimento sentido pelo homem negro que permaneceu no local de origem, pois, o colonialismo operou profundas transformações na geografia, no trabalho e nas relações humanas, subjulgando a identidade das comunidades negras; o lugar de origem tornou-se um outro lugar, um lugar desconhecido. Se a dupla consciência provocada pelos deslocamentos produziu reflexões sobre o que é ser homem negro, qual o passado e qual é a memória do homem negro, essas mesmas reflexões vão permear o homem que permaneceu na colônia. Leite revela as relações entre a literatura produzida nas colônias a partir da poesia de Craveirinha em relação às questões negras da chamada “diáspora”.

A imagem de identidade do sujeito poético, enquanto ser cultural, é captada noutras imagens exteriores, do mundo americano e africano, em especial, que lhe devolvem a consistência e que o implicam num processo de autoreconhecimento. A afirmação fundamenta-se e apoia-se, assim, no recurso à citação, que envolve o emprego de unidades temáticas ao gosto do Renascimento Negro, tais como a escravatura, a raça, a hostilidade em relação à civilização, a força do vitalismo e a da sensualidade, a revalorização da cultura tradicional, a procura edénica e exaltada da “terra prometida”, o continente africano. (LEITE, 1991, p. 35-36)

Regressar ao passado, na literatura, era uma forma de reintegrar a identidade e a corporalidade a partir do reconhecimento das raízes materiais e imateriais. Em Moçambique, os poetas vão produzir uma literatura vinculada às raízes ancestrais, gerando a chamada “moçambicanidade”. Os artistas desse período “começam a viagem de reaproximação consigo próprios e com as referências que, reconciliando-os com os seus irmãos, lhes revelam uma identidade mais abrangente: a moçambicanidade” (CABAÇO, 2004, p. 64). A poesia anticolonial vai assumir a imagem de África com orgulho, como forma de abraçar as origens, em desobediência à ordem colonial. Como comentamos a partir de Mbembe, se ao inscrever o “Negro” ligamos tal sujeito à “África”, orgulhar-se de África é orgulhar-se de ser negro. No poema “Manifesto”, de Craveirinha (1980, p. 33), vemos o orgulho da identidade negra em mistura com o orgulho das origens e da terra. A beleza do corpo negro se funde à beleza do espaço africano.

Oh!
Meus belos e curtos cabelos crespos
e meus olhos negros como insurrectas
grandes luas de pasmo na noite mais bela
das mais belas inesquecíveis das terras do Zambeze.

O poema inicia-se com a interjeição “Oh!”, indicando ênfase. No verso seguinte o sujeito poético apresenta suas características físicas marcadas pelo pronome possessivo “meus” e pelo adjetivo “belos”. Ao utilizar o pronome possessivo, o eu poético está operando com a autorrepresentação. Não é uma voz que fala de um outro sujeito; é uma voz que fala de si. Além de enunciar e mostrar seu corpo, o sujeito poético caracteriza seu cabelo como belo, revelando a beleza negra marcada pela expressão “crespos”. A interjeição opera como reforço da beleza do corpo negro, definido pelos “cabelos crespos”. Ao compor esse corpo como belo, o eu poético rompe com a estética hegemônica que é branca. Orgulhar-se do cabelo é uma forma de resistência simbólica, na medida em que a hegemonia branca buscou/busca injuriar os cabelos crespos qualificando-os como “pixaim” ou “ruim”.

No terceiro verso da primeira estrofe, vemos os “olhos negros” que se ligam à palavra “insurrectas”. Ao utilizar “negros”, o sujeito poético alude não somente à cor dos olhos, mas também aos homens negros. A palavra “insurrectas”, que significa pessoa que insurge, se revolta, mostra como esse corpo negro não mais aceitará a opressão com passividade. Aí já temos elementos que explicam o título do poema (Manifesto). O manifesto é um gênero textual que revela uma posição política e anuncia princípios.

Nos dois versos seguintes vemos que os olhos são metaforizados em “grandes luas”. Ocorre, ao longo do poema, uma fusão entre o corpo humano e o corpo da natureza, diluindo as fronteiras entre corpo-homem e corpo-território. Segundo Leite

Em África, o sentido do mundo, da vida e dos seres é fundamentalmente feito em relação, como num sistema de vasos comunicantes. O princípio vitalista da existência reúne, gera e implica os seres e as coisas, colocando-os em permanente comunhão. [...] o estado anímico envolve tudo, mundo interior e exterior, passado, presente e futuro. (LEITE, 1991, p. 47)

Essa espécie de força vital vem expressa ao longo do poema, como vemos nos versos seguintes:

Como pássaros desconfiados
incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos
enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos
nostálgicas de novos ritos de iniciação
duras da velha rota das canoas das tribos
e belas como carvões de micaias
na noite das quizombas.
E minha boca de lábios túmidos
cheios da bela virilidade ímpia de negro
mordendo a nudez lúbrica de um pão
ao som da orgia dos insectos urbanos
apodrecendo na manhã nova
cantando a cega-rega inútil de cigarras obesas.
Oh! meus dentes brancos de marfim espoliado
puros brilhando na minha negra reencarnada face altiva
e no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita de milho
o cáldo encantamento selvagem da minha pele tropical.

(Craveirinha, 1980, p. 33)

Nos primeiros versos da estrofe vemos o elemento do “pesadelo”, que se liga ao campo onírico, corporificando elementos ligados ao surrealismo tão recorrentes na obra de Craveirinha. Mbembe, à luz de Fanon, afirma que

[...] a raça será um complexo perverso, gerador de medos e de tormentos, de problemas do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Na sua dimensão fantasmagórica (o negro), é uma figura de nevrose fóbica, obsessiva e, porventura, histérica. (MBEMBE, 2014, p. 25).

No contexto de produção de Craveirinha, o racismo colonialista é inscrito no poema não como sofrimento, mas como força para a própria revolta. Ao invés de negar o corpo e cultivar complexos, a voz poética cria orgulho e adjectiva-o positivamente, superando os “tormentos” e “medos”. E, para assegurar essa reinvenção do corpo, entram em cena elementos da natureza que se fundem ao corpo do homem, expressos na ligação entre “olhos” e “pássaros desconfiados”.

No verso “e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos”, temos mais uma vez o pronome possessivo “minhas” e o adjetivo “maravilhosas”, compondo a beleza do corpo negro que é expresso em “escuras”. Na expressão “raízes do cosmos”, o sujeito poético mostra que seu corpo é o início do universo. Contrapondo-se à história oficial, que omite que África é o chamado de “berço da humanidade”, a voz poética anuncia que seu corpo é o início. Ao inscrever o “cosmos”, ele opera não somente com o planeta terra, mas com a totalidade do universo (planetas, estrelas, galáxias). Se o homem negro foi historicamente desqualificado de humanidade e, segundo Mbembe, “Humano, cujo nome é humilhado; o poder de descendência e de geração, perturbado; o rosto, desfigurado, e o trabalho, espoliado, ele testemunha uma humanidade mutilada” (2014, p. 73), no poema, ele é a origem do universo. Nesse movimento, criado pelo poeta, o homem negro

[...] numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. A sua capacidade de enfeitiçar e, até, de alucinar multiplicou-se. Algumas pessoas não hesitariam em reconhecer no Negro o lodo da terra, o nervo da vida através do qual o sonho de uma Humanidade reconciliada com a natureza, ou mesmo com a totalidade do existente, encontraria novo rosto, voz e movimento. (MBEMBE, 2014, p. 19)

No poema, o sujeito poético reconcilia-se com seu corpo, suas raízes, reivindica seu espaço e suas tradições. Ele opera recalibrando (MBEMBE, 2014, p. 44) o que é ser negro. Ainda nessa estrofe vemos a antítese novo e velho em “novos ritos” e “duras da velha rota das canoas”, expressando as “maravilhosas mãos escuras”. As mãos do sujeito poético são a síntese de todas as mãos negras, como veremos ao longo do poema. Baltazar, a propósito da negritude na poesia de Craveirinha, afirma que o poeta parte “na aventura de se identificar com os homens, a sofrer com os negros do mundo inteiro, numa aspiração de universalizar a negritude que, também essa, há-se superar-se” (2002, p. 106). Segundo comenta ainda Baltazar:

Dos negros subnutridos dos seus campos pátrios, Craveirinha, sem transcrição, trata ao aperto do seu abraço fraternal as crianças que nascem num qualquer canto do mundo: quer chorem no Harlem, quer se achem no mais perdido pedaço da Zululândia (BALTAZAR, 2002, p. 106).

A mão do sujeito negro, portanto, cumpre uma função metonímica do corpo, mas também de todos os corpos dos homens negros que são “raízes do cosmos”. Novamente temos o adjetivo “belas” no sétimo verso da segunda estrofe que se mescla à “noite” e “carvões”, elementos recorrentes em outros poemas do autor, ambos de tonalidade escura. O poeta inscreve elementos escuros para compor o corpo negro, mas também para compor o mundo. Assim, o cosmos de Craveirinha propõe que o negro é universo, e vice-versa, não existindo fronteira entre eles.

Em “micaias” (árvore) e “quizumba”, vemos referências ao universo moçambicano, por se tratarem de palavras não pertencentes à língua portuguesa. Assim, o poeta

está privilegiando as línguas autóctones. Se Oswald de Andrade, no Manifesto Antropofágico, joga com a língua inglesa e o tupi, língua autóctone de algumas comunidades indígenas no Brasil, em “Tupi or not tupi: that’s the question”, questionando a interferência da cultura enlatada e estadunidense na produção artística brasileira, nesse poema, Craveirinha ilumina as línguas autóctones que foram silenciadas pelo colonialismo, reivindicando a legitimidade das línguas locais.

No trecho, acima citado, do poema “Manifesto”, vemos que o sujeito poético, até o momento, elencou partes de seu corpo: “cabelos crespos”, “olhos negros”, “mãos escuras”. Nota-se que ele busca recompor uma totalidade que foi ou está fragmentada. Em sua busca pela totalidade, o verso “minha boca de lábios túmidos” é inevitável. Túmidos tem dois significados: inchados, o que representaria os lábios grossos dos negros, mas também pode significar orgulho de ser negro. Ao utilizar tal adjetivo, portanto, percebemos novamente o orgulho do próprio corpo e o respeito às suas características naturais. Os lábios ligam-se a “cheios de virilidade ímpia de negro”. Aqui atuam alguns elementos do discurso colonialista que Craveirinha subverte.

Quando o sujeito poético afirma que seus lábios túmidos são belos, viris e ímpios, ele inscreve o erotismo e joga com o discurso dominante. Esse erotismo continua nas expressões “nudez”, “lúbrica” e “orgia”. A recuperação do próprio corpo faz-se não pelo modo como o outro caracteriza o corpo negro, mas como o próprio corpo negro se adjetiva. A voz poética, que está marcada pela primeira pessoa do singular em todo o poema, circunscreve a sua existência a partir da sua experiência com o mundo. O erótico, portanto, não está ligado ao profano, tampouco à uma sexualidade inerente ao continente, e sim como uma das muitas características deste corpo. Essa característica se transmuta em resistência na medida em que

[...] o sujeito que na poesia de Craveirinha se anuncia e se enuncia, mesmo nos poemas mais líricos, e o tema do amor é em simultâneo tema de luta e de libertação, é sempre um sujeito plural, que assume os destinos da sua terra. Poética mítica e profética, que constantemente evoca a singularidade do sujeito, e o centrifuga numa anterioridade poética, para depois centripetamente o transformar no depositário da voz da sua nação. (LEITE, 1991, p. 41)

Para além das mãos e da boca, constatamos os “meus dentes brancos de marfim espoliado”. Ao utilizar o marfim, cria-se uma duplicidade de sentido, podendo remeter à cor marfim, que é clara, mas também aos dentes de elefante que foram explorados pelos colonizadores a fim de enriquecer os impérios. A palavra “espoliado” enfatiza essa relação, ao sugerir o trabalho escravo negro nas colônias para a extração do marfim.

Os dentes são acompanhados pelos adjetivos “puros” e pelo verbo “brilhando”, reforçando a ideia do orgulho, que é expressa também em “minha negra reencarnada face altiva”. O poeta cria um jogo semiótico como se estivesse fotografando o corpo negro: cabelos, olhos, mãos, boca, face.

Ainda nos versos citados acima, encontramos o corpo feminino em “ventre maternal”. No entanto, esse ventre não se refere necessariamente à mulher, e sim à ideia

de mãe África, como será evidente na quinta estrofe. Aqui vemos que o ventre de mãe África gera o milho e gera seus filhos. Novamente estabelece-se a relação entre o corpo do homem e o corpo de África. Estes corpos se confundem em “encantamento selvagem da minha pele tropical”. O corpo é caracterizado como a geografia moçambicana: tropical e selvagem. Podemos falar de uma geografia do corpo que Craveirinha mapeia; ele cria uma cartografia do corpo humano e do corpo-terra moçambicano que remete ao corpo-mãe África. O poema continua.

Ah! e meu
corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha de caça
e meus ombros lisos de negro da Guiné
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da carga
e na capulana austral de um céu intangível
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África.

Ao inscrever o “corpo flexível”, “ombros lisos” e “músculos tensos”, temos a articulação desta busca pela totalidade do corpo. Nas estrofes anteriores, percebemos a composição da face negra altiva, agora, outros membros desse corpo.

Entra em cena outro território africano: Guiné. O sujeito poético vai percorrer vários territórios a fim de reconhecer a pluralidade da experiência negra na colonização. Os músculos tensos remetem à exploração do trabalho dos negros, “ao sol das colheitas e da carga”. Sartre, ao comentar sobre a violência dos colonizados, afirma que o corpo submisso transformar-se-á em corpo que resiste.

Mas essas agressões incessantemente renovadas, longe de os induzir à submissão, atiram-nos numa contradição insuportável pela qual cedo ou tarde o europeu pagará. Depois disso, o aprendizado a que por sua vez serão submetidos, aprendizado de humilhação, dor e fome, suscitará em seus corpos uma ira vulcânica cujo poder é igual ao da pressão que se exerce sobre eles. (SARTRE, 1968, p. 11)

Nesse ponto vemos que o corpo negro, embora mutilado pelo trabalho e pela exploração ou espoliação, encontrará força para sua própria recomposição e superação tornando-se “relâmpago fatal da flecha de caça”. O poeta está anunciando metaforicamente que a recomposição do corpo negro será o início do levante contra a ordem colonialista. Essa “ira vulcânica”, que fala Sartre, Craveirinha traz nos versos de outro poema, “Grito negro”, inserido na mesmo livro que encontramos o poema “Manifesto”, Karinguana ua karingana (2008).

Os versos “os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África”, sugerem a retomada dos movimentos místicos, expresso em “búzios” (que nas religiões de matriz africana são artes divinatórias), e “sons cabalísticos” (sons mágicos ou misteriosos). Se a cultura ocidental impôs uma determinada religião, anulando outras possibilidades religiosas, ao pautar os “búzios”, o poeta resiste simbolicamente ao inscrever uma religião que não é postulada pela Europa.

Em seguida, lemos os versos:

Ah!

o fogo
a lua
o suor amadurecendo os milhos
a grande irmã água dos nossos rios moçambicanos
e a púrpura do nascente no gume azul dos seios das montanhas.
Ah, Mãe África no meu rosto escuro de diamante
de belas e largas narinas másculas
frementes haurindo o odor florestal
e as tatuadas bailarinas macondes
nuas
na bárbara maravilha eurítmica
das sensuais ancas puras
e no bater unísono dos mil pés descalços.

Nessas duas estrofes, percebemos como o poeta lança mão da antropomorfização ao criar o corpo de África, metaforizado pelos “seios das montanhas”. Além de humanizar o próprio corpo, a voz poética humaniza o espaço. A grande humanização estabelece-se no uso da palavra “mãe”, pois aqui ela é o reconhecimento máximo da humanidade, visto que gera vida, alimenta, amamenta. E essa mãe está vinculada ao erótico, como vemos em “sensuais ancas puras”. Enquanto a cultura cristã busca purificar a maternidade, limpar a sexualidade, colocando a mãe em um patamar de pureza, aqui, vemos que a mãe África está em harmonia com o erótico.

O corpo de África entra em transe com o corpo do sujeito poético, como vemos na expressão “frementes haurindo”. Nesta estrofe, há o movimento dos corpos que dançam indicados por “bárbara maravilha eurítmica”. Cria-se uma correspondência entre a terra e o corpo negro, como tentativa de restabelecer conexões ancestrais. Esta correspondência pode também ser vista no poema *Sangue Negro* (2016, p. 129), de Noémia de Sousa.

O sujeito poético é marcado pelas afirmações “belas e largas narinas másculas”, mostrando novamente a relação de orgulho do corpo. O másculo, denotado pelas narinas, cria um jogo de sedução com as bailarinas nuas e as ancas sensuais. O erótico, no universo poético de Craveirinha é fecundante, tal qual o sêmen do corpo, portanto o erotismo está ligado à criação poética, tal como Octavio Paz (1994, p. 9-10) infere:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é [erotismo] uma poética corporal e a segunda [poesia] uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – **é cerimônia, representação**. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.

Por meio de uma linguagem “que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas”, extremamente comprometida com a afirmação identitária do sujeito negro, Craveirinha, novamente, aponta para os elementos da cultura moçambicana inscritos na palavra macondes, que nos remete a um grupo bantu que vive na Tanzânia e

no nordeste de Moçambique. Assim, o sujeito poético une corpo e símbolos da cultura autóctone.

Oh! E meu peito da tonalidade mais bela do breu
e no embondeiro da nossa inaudita esperança gravado
o tótem mais invencível tótem do Mundo
e minha voz estentória de homem do Tanganhica
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal.

O sujeito poético adjectiva o peito como “tonalidade mais bela do breu”, reafirmando o orgulho do corpo. Novamente ele se utiliza do espaço, no uso de “breu”, que remete ao lugar escuro que, por sua vez, se liga à cor da pele. Corpo e espaço se camuflam, pois têm a mesma cor. A expressão “mais bela” é repetida três vezes ao longo do poema, reafirmando a beleza e o orgulho dos dois componentes representativos de sua africanidade, o corpo e o espaço.

Nesta estrofe, o “embondeiro”, que alude ao Baobá, árvore presente na vegetação de vários países africanos, a exemplo de Angola e Senegal, presentifica-se como elemento da esperança, visto que o Baobá pode ser considerado uma árvore sagrada em algumas culturas de África. Mas, ele também pode ser símbolo de resistência por ser uma árvore típica desses locais e possuir um caule volumoso, portanto, difícil de ser derrubado, além de muito duradoura. O eu poético pode estar sugerindo que a árvore simboliza a resistência e projeta a esperança. Esse símbolo é expresso em “totem mais invencível totem do Mundo”.

Se nas estrofes anteriores vimos a dimensão do corpo se reerguendo, se corporificando, agora observamos um novo elemento: a voz. Essa voz é adjectivada como “estentória”, significa voz alta, potente. A voz do eu poético se une às vozes dos homens de outras regiões: Tanganhica (maior lago da África), Congo, Angola, Moçambique e Senegal. Apesar do sujeito poético não utilizar o plural (homens), é possível notar uma tentativa de busca por uma coletividade que se apresenta ao trazer outros países, habitados por outros homens com “cabelos crespos”, “olhos negros”, “dentes brancos de marfim espoliado”, um reconhecimento além de seu espaço moçambicano, o que foi fundamental para a união nas lutas de libertação nos países africanos subjugados pelo poder colonial.

Ah! Outra vez eu chefe zulo
eu azagaia banto
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis
pragas de gafanhotos invasores.

Se a linguagem do manifesto revela uma conjuntura, explica um contexto, ela também procura elencar tarefas, viabilizando alternativas. Na referida estrofe, percebe-se que o sujeito poético se torna flecha (azagaia), lançando “malefícios contra as insaciáveis/ pragas”. Ao corporificar-se na totalidade e encontrar sua voz, o sujeito poético passa a agir. Portanto, no uso dos recursos estéticos e estilísticos, combinação dos elementos metafóricos que sugerem ação, na escolha da imagem de bravura e re-

sistência de um “chefe zulo”, apontam para uma proposta de luta e resistência contra os invasores “insaciáveis” que ocupam, não somente o território moçambicano como subjagam os povos.

O elemento cultural – carregado de ironia, diga-se de passagem – utilizado pelo poeta para, talvez, contrapor-se à cultura europeia é o uso de “pragas de gafanhoto”. Em Êxodo (10:1), são contadas as histórias das dez pragas que atingiram o Egito. Uma delas é uma nuvem de gafanhotos que destrói as plantações trazendo fome e miséria ao povo pagão. Segundo algumas análises, tais pragas foram utilizadas para descredenciar a fé nos deuses pagãos egípcios e fortalecer a cultura cristã que canalizava a fé para um único deus. Enquanto em Êxodo encontramos as pragas assolando as comunidades no Egito, no poema, o “chefe zulo” busca resistir às “pragas invasoras”, de um projeto colonial cujo objetivo também era demonstrar a superioridade e poder. Tal qual um *griot*, Craveirinha utiliza de uma parábola bíblica para desmascarar discursos que se colocam como “verdade” ou regra.

Assim, Fanon afirma que “o homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança” (FANON, 1979, p.193). Além da menção à bravura histórica de resistência dos zulus, na estrofe seguinte Craveirinha lança mão, por meio de um “eu” autorrepresentado, no uso da anáfora no início dos versos que aponta para uma espécie de reafirmação de um sujeito múltiplo, traz uma espécie de convocação a um devir aberto à esperança. A convocação por meio tanto de elementos culturais que remetem às várias identidades a vemos uma reafirmação do “eu”, que é a autorrepresentação que Craveirinha cria. Ele produz uma nova imagem do colonizado, vital e triunfante.

Eu tambor
Eu suruma
Eu negro suaíli
Eu Tchaca
Eu Mahazul e Dingana
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do tintilholo
Eu insubordinada árvore da Munhuana
Eu tocador de presságio nas teclas das timbilas chopos
Eu caçador de leopardos traiçoeiros
Eu xiguilo no batuque
E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti
Eu cidadão dos espíritos das luas
carregadas de anátemas de Moçambique.

A reafirmação de um corpo cultural de identidades múltiplas, composto pelo corpo negro (“eu”) que agrega vários elementos culturais e espaços de Moçambique: tambor, árvore da Munhuana, xiguilo no batuque (dança de guerra), timbilas chopos, Rovuma, Incomáti, Craveirinha acaba por mapear uma verdadeira cartografia do corpo africano, fundamental para a conscientização e reconhecimento de valores a serem defendidos e de certa maneira recuperados.

O eu poético torna-se uma espécie de guerreiro guardião que busca preservar seu corpo, sua comunidade e sua terra, formando uma imagem que, para Leite, é recorrente nos poemas de Craveirinha: “herói colectivo individualizado nas várias figuras criadas, e seu poder de confrontação com todos os obstáculos e provações vividos, ao longo do tempo colonial.” (1991, p. 130).

Partir do negro enquanto sujeito é uma forma de dar-gerar poder simbólico às comunidades silenciadas e subalternas. Portanto, a negritude, nesse sentido, possibilitou a reabilitação do corpo negro áfrico. A retomada dos símbolos identitários, no poema, reforça a mensagem de que é preciso resistir.

A proposta da negritude parte do particular, do negro no espaço moçambicano, para refletir o total, o negro em qualquer espaço. Segundo Baltazar, o poeta “mergulha raízes numa ancestralidade negro-matriarcal, da mesma forma o vemos continuamente encher o seu canto de símbolos rurais, numa explosão de amor pela terra” (2002, p. 97). Baltazar consegue sintetizar extraordinariamente o que buscamos elencar até o presente momento, a respeito da poesia de Craveirinha.

O poeta, em procura duma ancestralidade, optou pelo tronco materno identificado com o mundo negro africano; incorporou nos poemas vocabulário das línguas nativas de Moçambique; utilizou com abundância uma simbologia sexual e fez viver nos seus versos intensos momentos de erotismo; povoou-os duma paisagem física africana e encheu-os das multidões negras da sua terra; virou as costas à requintada cidade europeia refugiando-se no mundo suburbano; manifestou uma espécie de culto agrário como expressão do tipo de atividade econômica dominante; martelou seus versos de ritmo, e manteve uma tensão perturbada pela dor e pelo sofrimento envolventes. (BALTAZAR, 2002, p. 102).

A negritude em Craveirinha assume feição racial para se transformar em força geradora contra qualquer forma de opressão do homem sobre o homem, convertendo o “universalismo negro” (ibid., p. 106) em “universalismo humano” (idem).

A poética de Craveirinha é um chamado para a reabilitação das feridas ancestrais e para a construção do orgulho de ser negro. O cabelo, o nariz, os olhos, os lábios, e tudo aquilo que compõe o sujeito negro, torna-se matéria de apreciação e de humanidade na poesia do moçambicano. A escrita de Craveirinha continua a embalar e transbordar lutas e nos convoca a repensar a estética branca hegemônica, revertendo lógicas e narrativas dominantes.

Referências

- BALTAZAR, Rui. **Sobre a Poesia de José Craveirinha**. Via Atlântica, São Paulo, n. 5, p. 88-107, 2002.
- CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: UNESP, 2009.
- CRAVEIRINHA, José. **Cela I**. Maputo: Edições 70, 1980.
- CRAVEIRINHA, José. **Karingana ua Karingana**. Maputo: Alcance Editores, 2008.
- CRAVEIRINHA, José. Org. Ana Mafalda Leite. **Antologia Poética: José Craveirinha**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.
- CRAVEIRINHA, José. **Xigubo**. Maputo: Edições 70, 1980.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento da Negritude**: uma breve reconstrução histórica. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, p. 25-40, 2005.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**, 1979.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEITE, Ana Mafalda. **A Poética de José Craveirinha**. Lisboa: Veja, 1991.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Portugal: Antígona, 2014.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

FORMAS SINCRÉTICAS DE CURA? ENTRE A TENSÃO E AÇÃO DOS NGANGAS E MAZIONES “NA MÃO DE DEUS”, DE PAULINA CHIZIANE

Salomão Massingue

Introdução

No presente capítulo refletimos em torno da importância do trabalho do nganga, comumente denominado de curandeiro, e do mazione, no quadro do que designo de cura sincrética da Alice, protagonista da narrativa de Paulina Chiziane e Maria de Carmo Silva. Alice passa pelas formas de cura sincrética, na medida em que, para além dos maziones e ngangas, cooperam outras manifestações religiosas, num exercício que inclui, igualmente, a medicina e outras áreas da ciência para a cura e restauração da saúde física, mental e espiritual da narradora-personagem de “Na mão de Deus”.

O destaque pelo nganga e pelos maziones justifica-se por dois motivos: (i) por ao longo da obra em análise ficar refletida uma prática social que se caracteriza por tensões, que envolvem as atividades dos ngangas e as religiões cristãs, mormente as evangélicas de matriz neopentecostal, e, (ii) pela importância que esses dois agentes, nganga e mazione, têm na saúde da maioria da população moçambicana, bem como na esfera da religiosidade, a partir da qual depende, muitas vezes, a estabilidade social das famílias e comunidades, conforme a própria narrativa nos mostra.

Na lógica do pensamento africano, a enfermidade é sinal de desequilíbrio da força vital do *munthu*. Na verdade, ela não é concebida como uma fatalidade, e sim como uma desordem, um escândalo que inscreve no sistema antropológico do desequilíbrio do homem e que deve ter explicação e ser imperativamente tratado e/ou combatido (DOMINGOS, 2015). Mais escandaloso e repugnante é a classificação que se dá a uma doença mental, muitas vezes, associada à superstição e, não raras vezes, ao passado ancestral do indivíduo e da família, ao qual se liga, grosso modo, o julgamento que se faz da doença e o lugar dado ao doente na família.

Isso explica, em parte, a natureza das reações da família e dos convivas da Alice, diante da sua impactante experiência com as perturbações biopsíquicas. Alice, qual “outro eu” da Paulina, encarna o percurso dramático que a escritora viveu, entre o

internamento no hospital psiquiátrico e a peleja na sua residência, conforme relata numa entrevista concedida à Agência Lusa, na qual desabafa em torno do descaso da família, tradicionalmente cristã. Segundo Paulina Chiziane, a família não fez mais do que julgamentos movidos por preconceitos e estereótipos: “A minha família está ligada à cultura ocidental e como todas as famílias julga-se superior. Entretanto, elas não têm capacidade para gerir o invisível que é muito bem gerido pelas tradições africanas e asiáticas, algumas delas, e pelo espiritismo”¹. Todavia, conforme sublinha Dos Santos (2017, p. 120), é preciso entender que os saberes de cura e da saúde praticados em Moçambique se diferem da concepção ocidental. Pois, para muitos moçambicanos, muitas doenças atreladas ao corpo têm sua origem no espírito, nos desequilíbrios emocionais e sociais, que precisam ser resolvidos para que a cura ocorra.

Portanto, a narrativa incorpora essas experiências, mesclando elementos da oralidade com elementos do espiritismo, e de natureza autobiográfica, ficando no limite entre a literatura e a paraliteratura. O falecido escritor e Professor Calane da Silva, que prefaciou a segunda edição, refere que, entre a opção de uma narrativa psicológica, fantástica ou, mais especificamente da corrente do realismo mágico, para ele, a obra insere-se numa categoria relativamente recente da literatura multidimensional e holística, portanto, “de uma literatura para e do Terceiro Milénio, um milénio que será caracterizado pelas grandes descobertas sobre o funcionamento da mente, como preconizou Michel Foucault” (DA SILVA, 2012, p. 13).

O que, na verdade, pouco preocupa a autora, uma vez que as classificações genológicas inserem-se no quadro de uma literatura pejada de etiquetas. Esse fato, também serve de pretexto para a escritora problematizar questões de gênero literário, cânone e, em última instância, de literatura:

Só se considera literatura aquilo que é canonizado pelas instituições ditas superiores. Tudo que não está de acordo com aquelas normas é uma paraliteratura. Mas e se eu sou aquela pessoa que vê, que sente, que vive e que gosta de traduzir o que as pessoas dizem? Foi um exercício psicológico interior muito grande, e mesmo assim, confesso: acho que vão dizer que enlouqueci de vez! (CHIZINE; SILVA, 2012, p. 18).

Diante da postura da sociedade e, de modo particular, da família, perante a doença da Alice, um extrato importante da sociedade ganha relevo e se mostrará crucial para o acolhimento, a compreensão do fenómeno e principalmente para a cura e o restabelecimento da harmonia. Trata-se, pois, dos *ngangas*, expressão mais usada na região Sul de Moçambique para se referir aos curandeiros ou médico-tradicional, e dos *maziones*, termo que refere aos pastores da ceita religiosa com o mesmo nome, cuja base doutrinária é formada pelos preceitos bíblicos e pelas tradições africanas.

Nnganga ou *n'anga* é o termo genérico que designa médico tradicional nas diferentes línguas africanas do grupo bantu. Também conhecido por curandeiro ou médico-tradicional, é tido como um “expert” em matéria da religião, uma vez que se parte

¹ Disponível em: http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2013/01/escritora-mo%C3%A7ambicanapaulina-chiziane-relata-em-livro-experi%C3%Aancia-de-internamento acessado a 26/10/2021

do pressuposto de que recebeu dons espirituais especiais, podendo especializar-se em diferentes domínios, incluindo a cura espiritual (DOMINGOS, 2015).

Por seu turno, os maziones fazem parte das congregações religiosas de tipo pentecostal em Moçambique, que são popularmente conhecidas pelo termo bantuizado de (ma)ziona ou zionista. É a seita que mais se difundiu no país, mormente no espaço rural. De acordo com Agadjanian (1999, p. 436), a origem do nome das Igrejas ziones (Zionist) tem uma relação direta com a cidade de Zion City, Illinois, Estados Unidos da América, onde a Christian Apostolic Catholic Church, a Igreja que deu o início a este ramo do pentecostalismo, foi fundada por J. Dowie em 1896. As primeiras Igrejas zionistas na África austral surgiram na África do Sul sob a influência norte-americana no início deste século. A sua penetração em Moçambique começou no período colonial sobretudo através dos mineiros e outros trabalhadores moçambicanos na África do Sul, e já no fim deste período as Igrejas ziones salientavam-se como um elemento visível no panorama religioso da colónia e especialmente da sua sede administrativa.

Ainda que marginalizados pela sociedade, vendo seu trabalho sendo posto em causa por praticantes das religiões ocidentais, Paulina Chiziane convoca estas e outras manifestações da religiosidade, vilipendiadas, sobretudo no contexto urbano, dando relevo e voz, revelando, por conseguinte, a importância que as mesmas têm e sempre tiveram na re(existência) de gerações, da cultura, bem como no equilíbrio social de muitas sociedades africanas.

A nossa abordagem focalizará o papel deles diante de um contexto social e familiar marcado por tensões, preconceitos, desconfianças, desprezos e ostracismos. Indagamo-nos sobre o lugar deles na narrativa da autora em análise, bem como nas complexas relações sociais que caracterizam a moderna sociedade moçambicana, a partir da hermenêutica literária.

A doença nas sociedades africanas: os primeiros sinais da Alice

Analisar a temática da saúde e da doença no contexto africano é, igualmente, discorrer em torno da cultura africana e das estruturas que erigem as sociedades. Conforme Domingos (2015), a antropologia da saúde demarca um espaço significativo, na medida em que o fenómeno cultural não é apenas um lugar subjetivo, e sim de uma objetividade que tem a densidade da vida, por onde transitam o económico, o político, o religioso, o simbólico e o imaginário. Portanto, tudo o que acontece na vida de um ser humano é analisado a partir do sistema que rege a totalidade da vida social.

A personagem Alice, senhora já na idade adulta, letrada e de uma classe bem estabelecida na sociedade moçambicana, depara-se com um choque no rumo normal da sua vida, quando, a dado momento, o seu cérebro é evadido por vozes que a atormentam e não sabe do que se trata e como se trata. Apesar de ser no segundo capítulo em que Alice rememora os momentos em que começou a ter sonhos frequentes com o seu falecido pai e em que ouvira, pela primeira vez, uma voz chamando pelo seu nome, no geral, traça-se nos dois primeiros capítulos, um cenário de absoluta tranquilidade, em

que a personagem relata a solidez dos laços familiares e se mostra orgulhosa dos mesmos: “Eu?! Tenho orgulho de pertencer a uma família unida” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 20).

É a partir do capítulo terceiro, *a invasão*, até ao décimo nono, *o alívio noturno*, em que o plano da narrativa se foca entre a experiência viva das vozes. A personagem passará por uma experiência de profunda aflição, que se agudiza pela complexidade e desconhecimento total do fenômeno que lhe acometera, gerando uma crise de identidade do Eu, em meio a tantos “Eus” e “Outros”, que fluem no curso do tempo e da vida da Alice. Ela chega a um dado momento em que não sabe expressar-se como Alice. A ambiguidade da personagem sugere a porosidade e relatividade da fronteira entre o EU e o Outro, tão tênue quanto a nossa identidade que qualquer um pode atravessá-la.

A situação agrava-se quando, em meio a crises, vê a sua família tradicionalmente cristã se afastar dela, ora acusando-a de ser a culpada, por conta do seu apego ao curandeirismo, ora ultrajando-a publicamente com expressões de endemoninhada, apossada, etc., elementos que impulsionaram seus dilemas e luta interior. Tão árdua foi a peleja, a ponto de obrigar Alice a tomar decisões que culminam com a busca incessante pela cura. A cura restauradora veio-lhe, sim, depois de dar livre curso à alma e ao espírito, perante possibilidades repugnadas pela família, qual elite cristã implacável às religiões ditas tradicionais de África.

Do vigésimo capítulo ao último, há uma mudança no plano da narrativa. Em franca recuperação e observando uma evolução da alma e do espírito, em vez das vozes, Alice começa a ter visões de pessoas e cenários de regiões desconhecidas e épocas passadas, muitas das quais não têm memória. Esta segunda parte da narrativa é caracterizada por uma narração autodiegética, alternada por uma outra, a homodiegética, cuja identidade se oculta, entretanto, acompanha toda a trajetória da Alice, sendo um observador atento e crítico de toda diegese, introduzindo, por conseguinte, uma componente metatextual na narrativa em causa.

Das tensões religiosas ao processo da cura: o papel do nganga e do mazione

Tal como *Ngoma Yethu* e *Por quem vibram os tambores do além*, o livro em análise responde, em parte, uma preocupação que Chiziane tem exposto nos últimos tempos, isto é, a necessidade de rebusca, aprofundamento e difusão das tradições locais. Por isso, relacionado a esta preocupação está a tematização permanente das práticas religiosas africanas, que no passado foram combatidas, primeiro por parte do colono e, posteriormente, pelo primeiro governo da Frelimo após o alcance da independência.

Uma breve retrospectiva nos ajuda a compreender que o conflito envolvendo as práticas religiosas associadas às tradições africanas e outras de matriz europeia, por exemplo, remonta no século XIX. Registe-se, primeiro, no âmbito da expansão das missões antes e durante o período colonial.

O segundo marco é no pós-independência, com o regime marxista-leninista adotado pela Frelimo, liderando os destinos do país, que se caracterizou por uma postura antirreligiosa e hostil às tradições locais (Carvalho, 2005; Lundin, 2007). Nesse período, todas as práticas e manifestações das tradições africanas eram associadas ao obscurantismo: curandeiros e líderes tradicionais e religiosos que eram ou flagrados no exercício das suas atividades ou desconfiados de tal, eram reprimidos, presos e enviados aos campos de reeducação, criados para a reeducação de gente tida como improdutiva e contaminada pelas forças culturais do colonialismo português.

Mesmo as igrejas protestantes, das quais tributou a maioria dos líderes nacionalistas moçambicanos e fundadores da Frelimo, que pareciam estar mais próximos ao Estado, não escaparam à perseguição política (KAMP, 2015, p. 396; CRUZ E SILVA, 2008, p.164). A plena liberdade religiosa só foi introduzida com a Constituição democrática de 1990. Católicos e protestantes intervieram então com sucesso nas negociações de paz entre o governo da Frelimo e os líderes da Renamo, que assinaram um acordo de paz, o Acordo de Roma, em 1992, após 16 anos de luta dentro do território nacional (KAMP, 2015, p. 396).

Um terceiro momento começa nos meados dos anos 1990 e estende-se até a atualidade. Esse período caracteriza-se pelo embate entre a crença na força das tradições culturais e a mensagem teológica de salvação pela fé, difundida pelas igrejas neopentecostais, com força e poder de conversão.

Tal como procedeu em *Por quem vibram os tambores do além?* na presente obra, Chiziane expõe algum conhecimento em torno dos saberes da tradição e de todo um contexto social envolvente, em contraposição à imagem negativa do mazione ou curandeiro, cuja atividade é, equivocadamente, associada às práticas da bruxaria e malefícios às pessoas, ou, como diria Folador (2017, p. 407), práticas “fetichistas”, tal como eram descritas nos antigos escritos coloniais, e não como saber, tão pouco ainda como uma prática de conhecimento aplicado.

Na perspectiva de Folador (2017), a escrita de Paulina Chiziane parece responder a um contexto marcado ainda por recriminações ao curandeirismo, iniciado logo após a independência, em que o apanágio do governo da Frelimo era a construção do “Homem Novo”, inserido numa nação livre do “tribalismo”, da “superstição” e da “tradição”, para que nascesse, verdadeiramente, uma nação una e única. Entretanto, ainda hoje, o conflito parece estar longe de ser uma questão resolvida, uma vez que se registam entrechoques e tensões entre as religiões cristãs e as religiões de matriz africana, tais como candomblé, umbanda, xangô, catimbó, entre outras.

Nos primeiros capítulos, Alice resgata o discurso preconceituoso que moldou boa parte dos moçambicanos em torno da figura e atividade do curandeiro. O discurso é reflexo de um longo processo de alienação cultural que, conforme referimos anteriormente, se processou de várias formas e se reflete nas atitudes e discursos de gerações atuais: “Eu?!... Sou de uma família muito religiosa e orgulho-me de nunca ter havido

curandeiros nas minhas origens. Não há memória de um só curandeiro na nossa família. Nunca participei numa *mhamba*, cerimónia dos mortos.” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 21).

Haja vista os argumentos de defesa usados pela personagem, que extrapolam o âmbito religioso e/ou doutrinário, uma vez que recorre ao status para a negação, ridicularização e marginalização do trabalho do curandeiro: “os meus irmãos têm um nível médio e superior. Cada um de nós é autónomo, tem o seu salário e a sua reforma. A nossa autoestima é alta. Tenho amigos médicos, psiquiatras, o meu ambiente é gente culta” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 21). Portanto, mais do que julgar pelo mérito do trabalho do curandeiro em si, o discurso reproduz um padrão que (des)valoriza a ação do *nganga* e, implicitamente, classifica os praticantes do curandeirismo e os que nele creem como indivíduos de classe social baixa.

Ora, se ainda na vigência do colonialismo em boa parte do mundo, mormente na África, Fanon(1952) alertava para um fenómeno de que eram alvos as populações colonizadas, sendo relegadas para aquilo que denominou *zona de não ser*, ou seja, processos sociais que tinham como efeito a destituição da personalidade dos sujeitos, hoje percebe-se claramente que mudam os mecanismos, mas permanece a ação, travestida de supremacia religiosa e fundamentalismo cristão, na relação entre o cristianismo e outras formas religiosas de África. Uma relação tensa, que se resume na necessidade de extermínio de uma parte para a existência plena da outra. Encarna essa visão em Moçambique, por exemplo, a comunidade eclesiástica das igrejas evangélicas neopentecostais.

Diversos autores demonstraram os diversos níveis e formas em que se processa a tensão e, até certo ponto, um conjunto de contradições e ambiguidades geradas pelo discurso agressivo diante da cultura africana e das religiões afro-brasileiras. Fiorotti (2018), por exemplo, engendra uma interessante reflexão em torno dessa tensão, analisando, sobretudo, materiais escritos produzidos pela Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) em Moçambique, programas televisivos, reuniões, cultos, para além de entrevistas com líderes religiosos moçambicanos. Corroborando as constatações de Silva (2007), conclui que, no fundo, apesar de haver esse conflito entre o pentecostalismo da IURD e as tradições locais, a teologia da batalha espiritual tende a proporcionar uma pedagogia em torno da qual o léxico e a gramática do sistema combatido são reapropriados e ressignificados em benefício da própria igreja.

Ao contrário do que alguns autores concluíram (cf. Almeida, 2009, Honwana, 2002; Langa, 1992), Fiorotti (2018, p. 74) não comunga da ideia segundo a qual, uma vez que o sistema combatido parece parte integrante do sistema que combate, a IURD em Moçambique efetua exatamente um “sincretismo às avessas”.

Ora, se o antissemitismo, o racismo e ataques tribais podem consubstanciar um ato de colonização, uma vez que, por consequência, destituem a vítima da sua condição de pertencimento à comunidade ou nação em que vive, o mesmo se pode dizer das

vítimas de ataques religiosos. A intolerância religiosa constitui um dos maiores e perniciosos atentados contra a humanidade com que nos debatemos na atualidade. Sucede que a diversidade religiosa que caracteriza o continente africano e Moçambique, em particular, é resultado da herança de cruzamentos culturais que sempre caracterizaram África, desde as primeiras migrações.

Tal como acontece com a maioria, o preconceito da Alice desvanece quando o infortúnio se lhe acomete, e uma das primeiras instâncias de refúgio é o curandeiro, com quem se vai consultar para compreender o que, realmente, está acontecendo. Ainda assim, a consulta ocorre de forma sigilosa, à revelia dos próximos, como se estivesse a cometer o pior dos crimes da vida:

[...]o mundo dos curandeiros não merecia a minha confiança e nem sabia que forças estranhas me tinham levado a procurar. Mas mal a vida começou a correr mal procurei curandeiros não sei explicar porquê. À revelia de todos os membros da família e dos amigos, consultei o primeiro curandeiro que usou técnicas que o caracterizam, buscando o meu diagnóstico nos ossos (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 21).

Mesmo carregada, simultaneamente, do sentimento de autocomiseração e de autojulgamento, Alice enfrenta seus medos e tremores, toma coragem e recorre ao curandeiro, o primeiro lugar de consulta, antes do hospital. Foram diferentes curandeiros que lhe revelaram as mesmas constatações. Praticamente abandonada pela família, encontrou neles e nos maziones o acolhimento e refúgio em momentos mais difíceis da doença. Os maziones eram “gente modesta “descalça dançando e cantando, mulheres anónimas, camponesas e vendedeiras de mercado” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 95). Porém, é essa gente desprezada por conta da religião e da procedência social, despreocupada com a concentração de bens materiais em que a narradora teve, por diversas vezes, os alívios: “O pastor mazione recebeu-me com surpresa. As minhas vozes interiores começam a reduzir. A reduzir. Não sei que magia tinha aquela reza mas eu sentia um alívio a percorrer-me como se uma vassoura varresse algo estranho no meu corpo” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 96).

Uma das características da igreja zione é de ser bastante acolhedora, sendo uma comunidade por excelência, uma vez que está inserida dentro da comunidade e sendo parte integrante da vida social comunitária. O pastor que recebeu e atendeu a Alice, também denominado (*mufundisi*, em Xichangana) é visto como uma figura carismática em torno da qual se estrutura a igreja. Ele é igualmente o profeta (*muprofeta*), que detém o dom de invocar os espíritos para a cura. A existência dum profeta carismático é o elemento crucial da identificação das Igrejas ziones. A simplicidade dos fiéis, mormente do pastor, de que se refere a personagem Alice na descrição que faz dos praticantes, encontra fundamento na explicação que Agadjanian (1999) dá aos modos de organização da igreja. Segundo o autor, isso facilita a sua interação com os fiéis, devido à semelhança de características socioculturais.

Por isso que é das poucas igrejas que têm tido fácil inserção e aceitação no país, pois sua teologia não exclui a manifestação dos espíritos dos antepassados. Ela é parte

daquelas a que Cruz e Silva (2008, p. 170) descrevem-nas como africanas independentes, constituídas “pelos periféricos e marginalizados par excellence”. Aliás, é nesse aspecto em que se encontram pontos de intercessão entre eles e os curandeiros. A esse respeito, o pastor que atendeu a Alice explica que:

entre maziones e curandeiros há pontos comuns. Convivemos com os espíritos. Sabemos que os espíritos maus fazem mal à vida e saúde das pessoas, por isso os combatemos, com a força de Deus e dos bons espíritos. Usamos plantas, raízes e água do mar, remédios nos nossos tratamentos. Mas somos diferentes dos curandeiros: para eles curar é profissão, para nós é religião. Enquanto eles cobram muito dinheiro, nós não cobramos nada, porque Deus nos deu espírito, não nos vendeu (CHIZIANE, 2012, p. 96).

Os preconceitos e medos descritos anteriormente pela Alice acerca dos curandeiros e maziones são, conforme se depreendeu, movidos pela representação social que se tem deles, sobretudo nas esferas urbanas, em que sejam os maziones, sejam os curandeiros, experienciam momentos de semiclandestinidad e, às vezes, têm de enfrentar políticas de deslegitimação que ainda hoje continuam, ainda que de forma menos visível (CAVALLO, 2013).

Entretanto, conforme relata o pastor mazione, as atitudes hostis são mais discursivas e decorrem de uma franja da população que se acha elitizada, consubstanciando pura hipocrisia, uma vez que:

Essas pessoas todas que andam em bons carros, na hora do aperto, largam as igrejas deles e vêm para as mãos do pastor mazione de preferência à noite e quando já estão tratados nos pedem: não diz a ninguém que passei por aqui (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 96).

Curiosamente, as mulheres constituem o segmento maioritário na igreja e, igualmente, as que mais procuram os maziones em Moçambique. Não é para menos. Estudos de (Harries, 2007; Kamp, 2015), por exemplo, apontam já desde o tempo colonial a existência de mulheres que experimentavam visões e sonhos, fenômenos que concorriam, também, para a sua conversão em demasia, pese embora esses fenômenos fossem vistos com alguma desconfiança até em igrejas cristãs de origem ocidental.

Com o surgimento e expansão da Missão Suíça, hoje Igreja Presbiteriana, por exemplo, as mulheres ingressaram e se convertiam em maior número, mormente depois de experimentarem poderosas visões e sonhos. Muitas delas eram tradicionalmente especialistas espirituais e, portanto, ao se envolverem na nova religião não estavam fazendo mais do que a extensão de suas próprias práticas. Todavia, mesmo naquela época, essas experiências não deixariam de preocupar alguns líderes da igreja, pois imaginavam que a influência de mulheres com “tendências emocionais” era também semelhante às práticas locais de se estabelecer contatos com os antepassados através dos sonhos e das visões, por um lado. Por outro, temiam que os convertidos interpretassem de forma equivocada o que entendiam como fosse o verdadeiro espírito do cristianismo (KAMP, 2015).

Os problemas espirituais, que afetam diretamente as mulheres têm levado maior número de mulheres, crentes e batizadas em outras religiões cristãs a buscar mais o apoio dos maziones e curandeiros. Um estudo efetuado por Pfeiffer et alii (2007), constatada que no Centro de Moçambique, mais concretamente em Manica, tem se registado um número cada vez maior de mulheres procurando ajuda espiritual em igrejas africanas independentes, como a zione e, não raras vezes, as pentecostais, com o intuito de solucionar problemas de saúde reprodutiva, enquanto os homens permanecem visitando mais os curandeiros e envolvendo-se em práticas espirituais na tentativa de gerir suas tribulações pessoais.

No seu estado agônico, a personagem Alice superou a implicância e um conjunto de desconfianças que internalizou por influência da família. Mas, as mesmas razões que afastavam Alice dos maziones e curandeiros continuaram a afastar a família da Alice desses últimos e da própria. A estranheza com que reagia a família da protagonista era, igualmente, estranha. Tratava-se de uma postura que não refletia uma sociedade cuja cultura não está de todo alheia a eventos com visões e vozes dos antepassados.

A figura do tio Lima, que lidera a família como mais velho, encarna todas as formas de discriminação de um sujeito com visões ou com perturbações mentais, por um lado; é, a mesma figura, a representação de uma visão estereotipada e preconceituosa da atividade do curandeiro e do mazione, por outro. Pelo papel social que ocupa na família, cabia ao tio Lima a responsabilidade de serenar os ânimos, aconselhar e orientar tanto a Alice, como aos demais pelos caminhos a serem seguidos. Por isso foi a ele que coube a primeira visita da Alice, explicando-lhe o que estava acontecendo. Entretanto, qual não foi o espanto da visitante pela reação:

Quando a Maria e a Safira te foram visitar, dei-lhes o seguinte recado: vão lá saber o que se passa exactamente. Elas foram à tua casa e confirmaram que o teu estado tem a ver com essas tuas ideias de seres curandeira. Nunca houve curandeiros na família, somos todos cristãos, se tu escolheste curandeirices, segue sozinha a tua estrada, nós não te aceitamos (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 52).

Numa só fala, o excerto encerra uma dupla marginalização. Por um lado, do sujeito acometido por perturbações mentais, e, por outro, do que se aventa estar associado a isso, o desejo de querer ser curandeira. A visão exteriorizada pelo tio Lima encontrava eco em quase toda família e refletia um entendimento comum, conforme denunciou a protagonista: “as palavras eram as mesmas. Eles comunicavam-se continuamente. E falavam de mim. Assumiam posições de acordo com a sua conveniência e me punham à margem. A fronteira se erguia e se fechava entre eles e eu” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 53).

Quando se trata de uma doença ligada às questões bio-psíquicas, na visão social da maioria das pessoas, não está dissociada de questões supersticiosas, o que costuma dividir as famílias em torno dos caminhos da solução. Pois, é comum numa mesma família ter-se quase sempre uma franja que professa as religiões cristãs, a partir das quais se deve depositar a fé na solução desses problemas; e uma outra franja que acredita no

poder da ação dos antepassados e, portanto, em quem se deve buscar a compreensão e solução desses e de outros problemas.

A crença da Alice no poder da sua ancestralidade, a sua simpatia com a prática de *curandeirice*, o seu afeto para com os membros da igreja zione, o fato de se abrir a essas e outras manifestações religiosas, muitas vezes conotadas com a bruxaria e, sobretudo, o fato de, concomitantemente a isso, coincidirem na mesma pessoa as perturbações mentais, foi determinante para que fosse renegada e relegada ao esquecimento da família e da sociedade. Apesar de ter insistido na aproximação e estreitamento das relações familiares, a protagonista encontrou sempre a barreira, seja por via do discurso, seja por atitudes. A certa altura, quando da conversa travada com o tio-avô, este responde de forma peremptória que “essa tua doença é muito estranha, nós não aceitamos” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 54).

As respostas ríspidas e atitudes discriminatórias encerram uma interpretação da doença que vai além do que a medicina permite. Depreende-se, a partir dessas reações, que a experiência física do corpo é aqui modificada por categorias socioculturais, sustentando uma visão particular da sociedade (DOUGLAS, 1970).

Na perspectiva de Domingos (2015, p. 184), essas explicações que giram em torno da desordem, provocada pelas doenças, inserem-se nas diferentes concepções do corpo humano que, *mutatis mutandis*, reconstitui a condição humana à tutela do cosmos. Nessa perspectiva, o corpo humano é aí um campo de força submetido a alteração, a variações que o curandeiro pode combater. O homem, por conseguinte, é um ser de relação e de símbolo, e que o doente não é somente um corpo que precisa ser consertado.

Não bastasse o afastamento, tinha de ouvir, não raras vezes, as acusações de ser ela mesma a responsável dos seus próprios problemas. Pois, conforme relata a narradora:

Na mente de muitos, a doença mental era sempre causada pelo próprio doente, que procurou magias de riqueza e se deu mal, que procurou o poder e não conseguiu. Na mente de outros a doença mental é resultado de amores proibidos, quando alguém se enamora de homem casado e a legítima esposa trama vinganças mágicas. Doença mental é maldição, é demónio e feitiço. Na mente do povo, é doença provocada e o doente mental está a pagar por algum mal que fez (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 54).

Essa visão da doença, cristalizada na maior parte das comunidades, associa-se ao medo dos espíritos errantes, em que se pensa dominarem os indivíduos com distúrbios mentais. Esses espíritos estão ligados à desordem, ao mal personificado. Aliás, relacionado a isso está a estratificação que se faz dos próprios espíritos. Enquanto os espíritos benfeitores são ancestrais, protetores e guias da comunidade, ou seja, aqueles que recebem o poder diretamente do Ser-Supremo – *Olorum*, *Xikwembu*, Deus. Os espíritos errantes são responsáveis pelo desequilíbrio mental das pessoas e social da comunidade, chegando a causar morte, pois a nada mais se intentam que não seja engendrar o caos (DOMINGOS, 2015).

Mesmo diante da hostilização dos curandeiros, por conta da sua doença, ainda assim, Alice não se demoveu de abrir seu espírito às possibilidades de cura neles, nos maziones e em outras instâncias que pudessem restituir-lhe a saúde mental e física, desafiando a toda família. Tal foi o pragmatismo da protagonista, que se mostrou eficaz e permitiu a evolução espiritual da personagem.

O diálogo com os curandeiros, maziones, espíritas, psicólogos e demais entes não reflete apenas o estado de desespero da pessoa diante dos seus flagelos. No caso da Alice, sinaliza uma abertura normal da alma humana a um universo infinito da cura, da paz e harmonia pessoal. Num contexto social em que o doente mental é visto com desdém e em que há intolerância e repúdio aos aderentes às práticas dos curandeiros e maziones, o gesto da Alice é de humildade e coragem para reconhecer uma certa potência curativa e restauradora naquilo que o universo possibilita, sem estigma nem preconceitos que caracterizam a família: “vieram os espíritas, os ziones e outros rezadores, que, embora os critique, trouxeram-me alívio, cada um à sua maneira. Hoje estou bem e por isso te escrevo, tio Lima” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 136).

Quando aprendeu a lidar com as vozes e visões, Alice demonstrou uma notável evolução da alma, uma vez que sem medo, ela é que vai ao encontro do espírito com quem pretenda conversar. A invocação voluntária do espírito do pai reflete a evolução mediúnica da personagem e é, igualmente, resultado da abertura do espírito da própria, um importante passo para o autoconhecimento.

No capítulo referente às conversas com o falecido pai, é dela a iniciativa da conversa por meio da invocação do espírito do pai: “num momento de serenidade invoquei o espírito do meu pai. Queria que ele viesse. Que me esclarecesse” (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 115). Note-se que é do pacífico e esclarecedor diálogo com pai em que há uma síntese do sincretismo religioso e, mais do que isso, do papel de cada entidade religiosa e científica no processo da cura. Quando Alice questiona com qual dos especialistas devia tratar a sua saúde, o espírito do pai remata:

Com todos. O médico cuidará o corpo, o curandeiro, o mazione, cuidarão do corpo e da alma, os espíritas cuidarão da alma e orientar-te-ão. Todas essas pessoas são importantes no tratamento do mesmo problema. É pena que não confiem um nos outros, por serem de escolas diferentes. Deviam unir-se (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 119).

Mais do que encontrar nessas pessoas a solução dos problemas pessoais, está em reconhecer essa pluralidade de possibilidades, sejam religiosas, sejam científicas, como um ativo potente para o bem-estar da humanidade. Está em admitir e celebrar a diversidade religiosa em Moçambique, como uma herança africana, capitalizando-a como ferramenta de desenvolvimento de várias formas de cura, fazendo jus do que Luís Domingos descreve como a necessidade de diálogo com o universo. Para o autor, “as técnicas de tratamento e cura não podem ser separadas do universo simbólico do qual se tem todos os elementos, pois a doença implica, em última análise, as relações entre os homens e o universo sócio-cultural e vice-versa” (DOMINGOS, 2015, p. 172).

Conclusão

Alice abriu-se para o universo em busca da paz e não marginalizou nenhuma técnica ou religião, muito menos usar uma religião supostamente hegemônica para dominar, subalternizar e demonizar as outras, conforme desabafa Alice e faz advertências, a partir de uma retrospectiva histórica:

os erros das crenças promovem conflitos e desarmonia. Desde os tempos mais remotos que as religiões infundem o medo e o terror e, por medo, se queimaram pessoas vivas nos tempos da inquisição católica. Hoje, o fogo é proibido por lei, mas a história se repete com novas roupagens. As famílias espancam os doentes mentais até ao impossível, por julgá-los possuidores de demónios (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 136).

A protagonista segue uma trajetória penosa, mas transformadora. O relato da sua experiência de dor e êxito, sua forma de lidar com o sofrimento, as reações da família e outras nuances ligadas às perturbações biopsíquicas constituem uma interpelação ao leitor e à toda sociedade sobre a doença mental, a manifestação dos espíritos e a importância de segmentos menosprezados e marginalizados na sociedade, quando se trata da busca de solução de problemas de vida, como sejam os mazones e curandeiros.

Nessa interpelação, Alice aproveita para levantar muitas perguntas de retórica, questiona o conceito e papel de família, do doente mental e de religião, em função de tudo por que passou. É, de longe, um ousado revisionismo conceitual que não tem outro interesse que não seja de fazer uma crítica social e chamar à reflexão coletiva:

Hoje me pergunto: o que é família, tio Lima? Até que ponto as tradições africanas estão erradas? Maluco é aquele que anda na rua abandonado por todos, porque os pilares da família se desmoronaram como pilares do vento. Malucos é o que vê mundos maravilhosos e não tem como quem os partilhar porque a família, a pretexto de religião ou de crenças e superstições cristãs (CHIZIANE; SILVA, 2012, p. 135).

Com efeito, Alice é a narradora que, fortemente influenciada pela visão dilacerada dos sujeitos destituídos de voz e subjetividade pelos desafetos da família e ostracismo social, e, tendo moldado seu carácter pelas mesmas condicionantes, ela se apresenta à sociedade sem máscaras, nem vergonha de fazer da sua experiência um mote para um debate mais franco sobre uma realidade que é parte de nós, mas a rejeitamos veementemente, como são as vozes e visões de espíritos e a sua relação com a saúde mental.

Outrossim, ao espezinhar esse debate, possibilita-nos pensar o espaço reservado aos sujeitos que detêm o dom de ouvir vozes e ter visões de espíritos de antepassados numa determinada família, entretanto subalternizados. Até porque, considerando as colações intrínsecas entre a subalternidade e a questão do espaço, pela condição a que historicamente lhe foi sujeito, o subalterno ocupa, com poucas exceções, o espaço periférico, uma marginalização tanto simbólica como concreta (AMODEO; MORIM; SILVA, 2021).

Assim, parece-nos indeclinável o papel da literatura no concernente à reterritorialização do sujeito subalterno. Aliás, estamos vivendo num contexto em que persistem clivagens centro/periferia, intensificam-se as situações de exclusão e exílio (fora ou

dentro da própria terra, ou, mais concretamente, dentro do núcleo familiar como é o caso da personagem Alice). Dessa forma, pode-se afirmar que a narrativa de Chiziane e Silva inscreve-se como um espaço fecundo e instigante de resistência, uma vez que na perspectiva de Spivak (1988), a representação literária de figuras subalternas constitui efetivamente uma forma possível de resistência contra-hegemônica.

Dessa forma, personagens como Alice se tornam porta-vozes das classes mais humildes da sociedade moçambicana que se vão transformando em observadores satíricos de uma sociedade tão hipócrita, quanto injusta. Ao representar experiências marcantes como as de Alice, Paulina Chiziane e Maria de Carmo se tornam, por conseguinte, em humanistas de hoje, que pela sua escrita, resgatam os sujeitos anônimos, discriminados e marginalizados, dando-lhe voz e espaço na ficção literária.

Referências

- AGADJANIAN, Victor. As Igrejas ziones no espaço sócio-cultural de Moçambique urbano (anos 1980 e 1990). **Lusotopie**, n°6, 1999. *Dynamiques religieuses en lusophonie contemporaine*. p. 415-423.
- ALMEIDA, Ronaldo de. **A igreja Universal e seus demônios: um estudo etnográfico**. São Pulo: Terceiro Nome. 2009.
- AMODEO, Maria T.; AMORIM, Sílvia.; SILVA, Ívens M. Personagens subalternas nas literaturas de língua portuguesa. In: **Letrônica**, Porto Alegre, v. 14, n. 3, p. 1-15, jul.-set. 2021.
- CARVALHO, Francisco C. de. **Representações sociais do HIV/Sida numa comunidade religiosa: o caso das Testemunhas de Jeová da Congregação de Sommerschild (cidade de Maputo)**. Monografia – (Licenciatura em Sociologia) - Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, 2005.
- CAVALLO, Giulia. **Curar o passado: mulheres, espíritos e “caminhos fechados” nas igrejas Zione em Maputo, Moçambique**. Tese (doutorado em Antropologia). Lisboa: ICS, 2013.
- CHIZIANE, Paulina.; SILVA, Maria. C. do. **Na mão de Deus**. Maputo: Matiko & Arte, 2012.
- DA SILVA, Calane. **Prefácio a Literatura Moçambicana e o Discurso da Mediunidade**. In: *Na mão de Deus*. Maputo: Matiko & Arte, 2012.
- DIAS, Luana. Em novo romance, Paulina Chiziane utiliza a escrita como forma de cura. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 17 nov. 2012.
- DOMINGOS, Luís T. A complexidade da dimensão religiosa da medicina africana tradicional. **Mneme – Revista de humanidades**, Caicó, v. 15, n. 34, p. 167-189, jan./jul. 2015.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectivas, 1970.
- HONWANA, Alcinda M. **Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique**. Maputo: Promédia. 2002.
- FANON, Frantz. **Pele Negra, mascaras brancas**. Ed. 1., São Paulo: Ubu. 2020.
- FIOROTTI, Silas A. **A Igreja Universal e o espírito da palhota: análise dos discursos “religiosos” e “políticos” da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) no sul de Moçambique**. Tese (Doutoramento em Antropologia Social) - Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2017.
- FOLADOR, Thiago A. de. Reconciliar com o passado: articulações entre literatura e história em *Por quem vibram os tambores do além* (2013) de Paulina Chiziane e Rasta Pita. In: **Revista Crioula n° 20 - 2º Semestre/2017**.
- LANGA, Adriano. **Questões cristãs à religião tradicional africana (Moçambique)**. 2. ed., Braga: Editorial Franciscana, 1992.
- LUNDIN, Iraê B. **Negotiating transformation: urban livelihoods in Maputo adapting to thirty years of political and economic changes**. Göteborg: Göteborg University, 2007.

SILVA, Vagner G. da. Entre a gira de fé e Jesus de Nazaré: relações socioestruturais entre neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). **Intolerância religiosa. Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2007, 214 p.

SPIVAK, Gayatri. **In other worlds: essays in cultural politics**. New York: Routledge, 1988.

ALÉM DA LITERATURA: JOSÉ CRAVEIRINHA E A CONSTRUÇÃO IMAGOLÓGICA DE MOÇAMBIQUE

Vanessa Riambau Pinheiro

Formação literária em África

Mais do que um mero instrumento de representação social, estética ou ideológica, a literatura dos países africanos que sofreram processo de descolonização no século XX teve um papel ativo na construção imagológica das novas nações. Segundo Chatterjee (2008, p.230-231), o nacionalismo anticolonial, antes mesmo de iniciar sua batalha política contra o colonizador, criou seu próprio campo de soberania, dividindo o mundo das instituições e práticas sociais em dois domínios, o material e o espiritual. O material corresponde ao domínio do externo: economia, política, da ciência, tecnologia. Ainda consoante o autor, o domínio considerado interno traz as marcas da identidade cultural. Assim, quanto mais sucesso é obtido nas aptidões tipicamente ocidentais, concernentes ao campo material, maior a necessidade de preservar a singularidade da cultura espiritual.

Em outras palavras; o Estado colonial é mantido fora do domínio “interno” da cultura nacional, mas esse “domínio espiritual” não permanece inalterado. Aqui, na verdade, o nacionalismo lança seu projeto mais poderoso, criativo e historicamente importante: criar uma cultura nacional “moderna” que, não obstante, não seja ocidental. Se a nação é uma comunidade imaginada, então é nesse ponto que ela nasce. Nesse, que é seu campo verdadeiro e essencial, a nação já é soberana, mesmo quando o Estado está nas mãos do poder colonial (Chatterjee (2008, p.231).

Para o autor, portanto, a formação da nação começa mesmo antes de sua desvinculação com o colonizador. Na verdade, dá-se mesmo na necessidade de diferenciação. A criação de uma identidade e cultura próprias, como fator interno significativo de uma nação, poderia servir para amenizar uma política internacionalista.

Neste sentido, a literatura cumpriu um papel essencial. “Nenhum analista sério da época, vendo objetivamente essas condições, iria prever, em qualquer um dos casos, as revoluções que estavam por vir (...). O que as tornou possíveis, ao fim e ao cabo, foi ‘planejar a revolução’ e ‘imaginar a nação’” (ANDERSON¹, 2008, p.220). Para An-

¹ Os pesquisadores Curto; Jerónimo; Domingos (2012) alertam, entretanto, a respeito da crítica à obra de Anderson feita por Partha Chatterjee,

derson (2008, p. 198), enquanto o capitalismo transformava os meios de comunicação física e intelectual, as camadas intelectuais descobriram formas alternativa de expansão cultural, difundindo a comunidade imaginada.

O instrumento para imaginar a nação foi exatamente a produção literária dos países em vias de descolonização. A nação imaginada poderia suplantá-la, ao menos no plano das ideias, a nação colonizadora. O ensaísta camaronês Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Destes, duas tendências merecem destaque: a primeira, que se pauta no princípio da diferença e do reconhecimento de identidades particulares – o que contribuiu para a falácia da homogeneização cultural e da exclusão de representações autóctones periféricas –, e a segunda, que reconhece as singularidades mas que considera apenas a noção de comunidade e não a de indivíduo. Dessa maneira, podemos observar na representação literária destes países que emergiram do contexto colonial uma temática, pautada ou na perpetuação do nativismo ou na necessidade de legitimar-se literariamente enquanto destino coletivo e épico da nação.

Ainda de acordo com Mbembe (2010), o nativismo é, também, uma invenção colonial, que serviu para justificar o comportamento dos colonos. Este pensamento já havia sido mencionado por Francisco Noa (2002), que afirma que a literatura colonial é uma das criações mais significativas da colonização moderna. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2010), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações. Este movimento de ampliação estrutural e temática, entretanto, só teve condições de acontecer por causa dos autores que fundamentaram a construção ideológica da nação antes de sua existência autônoma. Destes escritores que contribuíram para a formação do imaginário nacional, interessa-nos José Craveirinha, icônico poeta moçambicano a quem dedicamos este estudo.

José Craveirinha e a invenção da nação

O poeta José Craveirinha, juntamente com Noémia de Sousa, são certamente os autores que mais contribuíram para a literatura de combate e anticolonialista publicada antes da Independência de Moçambique. Dentre sua obra, cinco livros de poesia se destacam, tendo sido três publicados em vida e duas coletâneas póstumas, ademais das dezenas de poemas divulgados em periódicos e antologias.

José Craveirinha opera em diversas esferas temáticas, passando pela mencionada Literatura de Combate (em obras como *Xigubo*, de 1964, e *Karingana ua Karingana*, de 1974), na qual encarna uma espécie de demiurgo da consciência nacional em devir até o lirismo elegíaco de *Maria* (1998), homenagem à esposa falecida em 1979. Entre esses

que sugere que sua análise decorre de uma generalização ocidental que não leva em conta outros processos de imaginar a nação, nos quais se recorre a meios não relacionados com o Estado colonial (cf. Chatterjee, 1995; 1999).

dois polos também se agregam poemas de dicções diversas como a ode de desencanto pós-colonial que é mostrada nos poemas de *Babalaze das hienas* (1997) e a nostalgia lírico-amorosa em tensão com o levante revolucionário em *Cela I* (1980). Desta feita, podemos concordar com a intelectual Fátima Mendonça (2011, p. 79), quando esta afirma que “os textos de José Craveirinha não formam uma unidade fixa, o que exige ao crítico a identificação das diferenças e compreensão do modo de produção de escrita que os institui. ”

A nação moçambicana cantada pelo poeta moçambicano José Craveirinha, aparece inicialmente em *Xigubo* (1964); o poema “Hino à minha terra” traz em seus versos a promessa de uma terra sonhada “Amanhece/sobre as cidades do futuro/E uma saudade cresce no nome das coisas.” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 22). Diferentemente da terra prometida na narrativa bíblica, perseguida por Moisés, Moçambique configura-se como uma terra merecida, esperada e, principalmente, conquistada; não é a pátria cedida, e sim a que se vai reconstruir e se reinventar pós-colonização.

Amanhece
sobre as cidades do futuro.
E uma saudade cresce no nome das coisas
e digo Metengobalame e Macome
e é Metengobalame a cálida palavra
que os negros inventaram
e não outra coisa Macomia [...]
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 22)

No poema, há uma cisão entre o natural e o cultural, entre aquilo que não sofre a interferência do homem e o que sofre. Essa distinção é particularmente importante para compreendermos o projeto estético do poeta. Para tanto, vale destacar os conceitos de primeira natureza (natural) e segunda natureza (cultural), formulado pelo filósofo Theodor Adorno (1991). Petry (2014), ao falar sobre os conceitos mencionados, explica que a primeira natureza é aquela que se relaciona às necessidades humanas básicas e ao mundo natural. Já a segunda natureza se constitui nas qualidades que formam o mundo da convenção, produzido historicamente.

La misma naturaleza es transitoria. Cuando hace su aparición lo histórico, lo histórico remite a lo natural que en ello pasa y se esfuma. A la inversa, cuando aparece algo de esa “segunda naturaleza”, ese mundo de la convención llegado hasta nosotros, se descifra cuando se hace claro como significado suyo la transitoriedad. (ADORNO, 1991, p. 125)².

A referida transitoriedade dos elementos naturais é reforçada no poema de Craveirinha a partir do uso dos adjetivos reiterados “belo”, “astuto”, “ágil” e “forte”, que são usados para reconhecer e louvar as belezas naturais existentes no país - “Oh, as belas terras do meu áfrico País/e os belos animais astutos/ágeis e fortes dos matos do

² “Essa natureza é transitória. Quando faz sua aparição, o histórico remete ao natural que nele passa e se esvanece. Por outro lado, quando aparece algo dessa “segunda natureza”, esse mundo de convenção diante de nós decifra-se, quando se torna claro como seu significado sua transitoriedade.” (ADORNO, 1991, p. 125, tradução minha).

meu País/e os belos animais astutos/ágeis e fortes dos matos do meu País/e os belos rios e os belos lagos e os belos peixes...” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 22). Esses adjetivos qualificam a beleza daquilo que existe anteriormente ao homem e à ação humana.

Entretanto, ao mesmo tempo em que exalta a fauna e a flora de Moçambique, o eu poético não ignora a necessidade da reelaboração estrutural do espaço físico deste mesmo ambiente modificado pelo homem (segunda natureza), simbolizada a partir da (re) criação de cidades, ruas e casas:

E o luar de cabelos de marfim nas noites de Murrupula
e nas verdes campinas das terras de Sofala a nostalgia sinto
das **cidades inconstruídas** de Quissico
dos chindjiguiritanas no chilro tropical de Mapulanguene
das árvores de Namacurra, Muxipilo, Massinga
das **inexistentes ruas largas** de Pindangonga
e das **casas** de Chinhanganine, Mugazine e Bala-Bala
nunca vistas nem jamais sonhadas ainda.
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 23, grifos meus).

A enumeração dos espaços *cidades/ruas/casas* que, apesar de não terem sido “nem vistas nem sonhadas ainda” estão imiscuídas na memória inventada do eu poético (“nostalgia sinto”); alegorizam-se, portanto, representativas da nação moçambicana ainda não nascida. A publicação de *Xigubo*, onze anos antes da independência do país, antecipa Moçambique autônoma a um tempo em que contribui simbolicamente para sua consolidação no imaginário coletivo do cidadão deste futuro país.

Para Adorno (1991), o mundo natural é marcado pela reificação, pela alienação sobre a relação que há entre o natural e o histórico na constituição do próprio ser. Esse processo reificador, que já se havia manifestado no poema supracitado, aparece como uma profecia da pátria que estava a ser gestada na consciência imagética dos moçambicanos (“Amanhece/sobre as cidades do futuro/E uma saudade cresce no nome das coisas.” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 22) e pode ser novamente constatado no poema a seguir:

Vim de qualquer parte
de uma Nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu
nem tu nem nenhum outro...
mas Irmão.

Mas
tenho amor para dar às mãos cheias.
Amor do que sou
e nada mais.
E
tenho no coração
gritos que não são meus somente

porque venho de um País que ainda não existe.
Ah! Tenho meu Amor a todos para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
Cidadão de uma Nação que ainda não existe.
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 19).

Consoante o pesquisador Maurice Halbwachs (2013), as memórias individuais são validadas a partir de uma memória coletiva, que concilia através da rememoração interesses distintos projetados como um evento coletivo. Dessa maneira, a lembrança é resultado de um processo histórico, inserida em um contexto social específico. Antecipar a memória coletiva de uma nação configura-se, portanto, para o eu poético, como modo de legitimar o existir - de direito, ainda que não de fato -, de uma pátria no imaginário coletivo dos moçambicanos (“E/ tenho no coração/ gritos que não são meus somente/ porque venho de um País que ainda não existe”). Tal assertiva é corroborada no posfácio à antologia poética de Craveirinha escrito por Emílio Maciel (2010, p. 190), “nos poemas que compõem a rapsódia anticolonialista de *Xigubo*, é certo que a balança pende para o lado da memória coletiva, resultando em artefatos nos quais a evocação de uma identidade mítica corre [...]”.

No poema acima, mais do que a projeção da futura nação, existe a construção simbólica de uma identidade africana, um sentimento de pertença e irmandade que une os moçambicanos ao ideal comum de uma Moçambique autônoma (“Não nasci apenas eu/nem tu nenhum outro.../mas Irmão”). Podemos perceber que a pertença coletiva se antecipa à pátria, pois é a partir dos feitos daquela que esta virá a ser constituída (“E/tenho no coração/gritos que não são meus somente/porque venho de um País que ainda não existe”).

Essa irmandade, própria dos ideais do Pan-Africanismo, movimento iniciado em 1900 que se expandiu a partir da Negritude, foi um dos motores propulsores dos movimentos nacionalistas dos países africanos no processo de descolonização. Ainda que atualmente intelectuais africanos como Achille Mbembe possam refutar alguns de seus pressupostos, alegando que o movimento contribuiu para reforçar a controversa imagem de África mítica, o fato é que sua relevância histórica é inegável e a disseminação do imaginário comum - uma Mãe África³ capaz de conciliar os muitos países africanos num ideal fraternal de cultura e identidade - contribuiu para o fortalecimento da causa revolucionária dos países africanos. “Em meus lábios grossos fermenta/ a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África/e meus ouvidos não levam ao coração seco/misturada com o sal dos pensamentos/a sintaxe anglo-latina de novas palavras.” (CRAVEIRINHA, 2010, p. 16).

3 [...]“transparece na poesia de *Xigubo* uma força africana que a aproxima do que de mais representativo foi produzido dentro da estética da Negritude: exaltação dos valores culturais africanos, África tomada como arquétipo da Mãe, oposição aos valores da civilização ocidental, verso longo e declamatório, evocador de uma liturgia primordial.” (MENDONÇA, 2011, p.76).

O amor por esta pátria não nascida (“Ah! Tenho meu Amor a todos para dar/
do que sou./Eu!/Homem qualquer/Cidadão de uma Nação que ainda não existe”) projeta-se como um amor ágape, divino, infinitamente superior ao amor *eros*, humano:

Beijos.
Carícias.
Este infinito sentimento
no recíproco amor homem e mulher
para jamais nos esquecermos de vez
do amor dos amados mais amados
o amor chamado pátria! [...]
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 79)

Se em *Xigubo* temos a utopia vaticinada de uma nação futura, em *Karingana ua Karingana*, por sua vez, essa pátria ganha contornos singulares, a partir das histórias que a constituem:

Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples das profecias
- Karingana ua Karingana –
É o que faz o poeta sentir-se
gente.
E nem
de outra forma se inventa
o que é propriedade dos poetas
nem na plena vida se transforma
a visão do que parece impossível
em sonho do que vai ser.
- Karingana!
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 31)

Mais do que uma nação futura profetizada, em *Karingana ua Karingana* (1974) Moçambique é efabulada como um lugar utópico, onde todas as realizações sonhadas serão possíveis, como pode ser constatado nesse excerto do poema “Sia-Vuma”:

[...] E um círculo de braços
negros, amarelos, castanhos e brancos
aos uivos da quizomba lançada ao mar
num amplexo a electrogéneo
apertará o imbondeiro sagrado de Moçambique
à música das timbilas
violas, transistores e xipendanas
SIA-VUMA!
E dançaremos o mesmo tempo da marrabenta
sem a espera do calcanhar da besta
do medo a cavalo em nós
SIA-VUMA!
E seremos viajantes por conta própria

jornalistas, operários com filhas também dançarinas de
ballet
arquitectos, poetas com poemas publicados
compositores e campeões olímpicos
SIA-VUMA!

E construiremos escolas
hospitais e maternidades ao preço
de serem de graça para todos
e estaleiros, fábricas, universidades
pontes, jardins, teatro e bibliotecas
SIA-VUMA! [...]
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 73)

A esperança utópica desses versos é reforçada pela reiteração da expressão changana Sia-Vuma (que em tradução livre poderia ser entendida como “assim seja”). A construção gramatical do poema possui uma dubiedade: ainda que os verbos estejam no tempo futuro, sem condicionantes, como se fossem certezas absolutas (“dançaremos”, “seremos”, “construiremos”), cada estrofe é concluída com a expressão Sia-Vuma (“assim seja”), que denota a esperança de concretização de expectativas, bem como a incerteza sobre a efetivação dos ideais sonhados. Existem, portanto, projeções otimistas da pátria futura, mas também manifestação de dúvida em relação à real concretização desses objetivos (espera-se que assim seja, pois ainda não o é) e o claro desejo manifesto que o vaticínio se confirme (espera-se que assim seja, que sejam confirmados os desejos). O poema, então, de profecia converte-se a prece em tempos mais otimistas e sem repressão colonial, como pode ser confirmado na última estrofe:

Que um enxame de mãos em prece
na orgia fantástica dos augúrios do nhanga
há-de voltar deste exílio
mais moçambicano conosco
SIA-VUMA!
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 75)

O ano de publicação da obra é 1974, ano da Revolução de Abril e véspera da Independência; as esperanças sonhadas ganham mais corporeidade. Há, entretanto uma peculiaridade na produção do autor: a dialética entre o sentimento coletivo de pátria e as subjetividades, traço usual⁴ das literaturas africanas, em Craveirinha constitui-se como elemento próprio. A um tempo em que atribui complexidade à poesia do autor, também denuncia sua dimensão humana, deixando transcender essa *persona* em mártir, como veremos no tópico a seguir.

Moçambique e a invenção de José Craveirinha

Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato...

⁴ “Remetendo-nos às literaturas africanas, que são o centro do nosso enfoque particular, em que medida é que elas, que oscilam estruturalmente entre o local e o universal, entre o individual e o colectivo, se afirmam não só como conhecimento específico, mas também como lugar onde se espraíam conhecimentos múltiplos e diversificados?” (NOA, 2012, p. 64).

A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão. E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. **Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique** (CRAVEIRINHA Apud NGOMANE, 2002, p. 15, grifos meus).

Nas palavras do poeta, podemos perceber a relevância da consciência racial, antecipando a consciência nacional que viria a seguir, como constitutivos da identidade do autor. Craveirinha iniciou a sua atividade política na Associação Africana de Lourenço Marques nos anos 50, e posteriormente tornou-se o seu presidente. Envolvido em política e membro de uma célula da Frelimo, partido que governou o país após a Independência, e foi preso pela polícia portuguesa do regime fascista (PIDE). Foi encarcerado em solitária em 1965, tendo sido libertado apenas quatro anos depois. Após a Independência, foi nomeado vice-diretor da imprensa nacional e posteriormente tornou-se o primeiro presidente da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), entre 1982 e 1987.

Em 1997, Craveirinha recebeu o Prémio Camões, além de várias outras honrarias recebidas ao longo da vida. Em 2003, ano de sua morte, a AEMO estabeleceu o Prémio José Craveirinha de Literatura. Ngomane (2002) relata que no mesmo ano, foi declarado “herói nacional” pelo presidente Joaquim Chissano, de Moçambique, que elogiou a contribuição literária do escritor na luta contra o colonialismo.

Com essa biografia, compreende-se porque, na produção poética de José Craveirinha, o sujeito poético pode ser visto a partir da representação simbólica do herói que abandona seus próprios desejos em prol da coletividade. Mais do que isso: um vate que encontrou na Pátria seu amor maior, como ele mesmo afirma, em nota biográfica: “Talvez por causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria.” (CRAVEIRINHA Apud NGOMANE, 2002, p. 16). Observe o poema abaixo da coletânea *Cela I*:

Eu podia barbear-me
e fresco no pijama azul made in Macau
estendido ler o meu amigo Górkí
**ou apenas imaginar
neste momento a mulher que eu amo.**

**Mas a Pátria
de momento acontece-me**
a frio no reverso insistente da ternura
quando nas ilhargas da cidade algures
em cesarianas de amor
as limalhas da ausência
acentuam nas olheiras da gente
o lilás velho-colono da saudade.

Entretanto
o pijama azul
e a pele a cheirar a loção “after shave”

dão-me cabo da compostura.
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 84, grifos meus)

Neste poema, há o uso dos verbos no pretérito imperfeito (“eu podia”) que anunciam desejos não realizados (“eu podia barbear-me//estendido ler meu amigo Gorki/ou apenas neste momento/imaginar a mulher que eu amo”) por causa da entidade abstrata “pátria”, que invade os pensamentos do sujeito lírico (“Mas a pátria/ de momento acontece-me/a frio no reverso insistente da ternura”) e faz com que ele transcenda essa mesma dimensão humana confessada na primeira estrofe. É a sublimação do amor humano (individual) através do amor à Pátria, que abraça contornos épicos e coletivos.

Entretanto, o fim do poema, que se dá de modo circular, ancora a metafísica na materialidade da descompostura física do poeta e confere um tom decadente e melancólico ao poema (“Entretanto/o pijama azul/e a pele a cheirar a loção ‘after shave’/dão-me cabo da compostura.”). A dimensão humana do eu poético é novamente retomada. Tal qual Álvaro de Campos no poema “Tabacaria”, a tangibilidade da matéria desfaz o inefável e o universo reconstrói-se sem ideal nem esperança.

Observe ainda o poema a seguir:

Eu cidadão anónimo
do País que mais amo sem dizer o nome
se é para me dar de corpo e alma
dou-me todo como daquela vez em Chaimite.
Dou-me em troca de mil crianças felizes
nenhum velho a pedir esmola
uma escola em cada bairro
salário justo nas oficinas
filas de camiões carregados de hortaliças
um exército de operários todos com serviço
um tesouro de belas raparigas maravilhando as praias
e ao vento da minha terra uma grande bandeira sem quinas.

Se é para me dar
dou-me de graça por conta disso.

Mas se é para me vender
vendo-me mas vendo-me muito caro.

Ao preço incondicional
de quanto me pode custar este poema
(CRAVEIRINHA, 2010, p. 81)

O segundo poema, também constitutivo da coletânea *Cela I*, retoma o vaticínio profético do país futuro (“Eu cidadão anónimo/ do País que mais amo sem dizer o nome”) e traz o auto sacrifício como mote, o que confere ao texto um cariz messiânico e idealista (“se é para me dar de corpo e alma/ dou-me todo como daquela vez em Chaimite./ Dou-me em troca de mil crianças felizes/ nenhum velho a pedir esmola/ uma escola em cada bairro/ salário justo nas oficinas.”). Esse auto sacrifício não se configura como uma rendição ou fraqueza, antes demonstra ser mais uma etapa na

luta pela libertação, como também é demonstrado no poema da mesma obra chamado “Não sei se é uma medalha”:

Alguma vez
um cigarro aceso sentirá o delicioso
sabor de ter fumar de repente
o ombro direito?

Pois
sobre isso eu juro
que tudo é pura mentira.

Juro
que nunca um cigarro LM
apagou sua idiossincrática boca de lume
no calor escuro da minha omoplata [...]

Por acaso
a mancha desta mentira está.
Não sei se é uma medalha.
Mas não sei mais.

(CRAVEIRINHA, 2010, p. 96 – 97).

Neste poema, os horrores da tortura de prisioneiro são revisitados e a marca física que testemunha este atentado à vida vira espólio de bravura. Tal qual Noémia de Sousa, “torturada e magnífica”, neste poema o a voz lírica vê uma medalha, símbolo de vitória, em sua tortura (“Não sei se é uma medalha/ Mas não sei mais. ”)

Ao sonhar nostalgicamente uma nação em *Xigubo*, conferir-lhe singularidades em *Karingana ua Karingana* e sofrer as consequências de sua luta em *Cela I*, Craveirinha representa a resiliência de um sujeito poético que, mais do que vaticinar o nascimento de uma nação futura no nível abstrato, coloca-se fisicamente à disposição dos ideais da revolução. A convergência desses fatores torna o poeta praticamente indissociável de sua biografia, o que confere uma absoluta coerência à vida e obra do autor e o consagra de maneira incontornável. Ao reconhecer em Craveirinha uma “incontrolável vocação utópica”, o intelectual Francisco Noa (2008, p. 15) assume que esta fase de literatura anticolonialista (em especial nas obras *Xigubo*, *Cela I* e *Karingana ua Karingana*) é a expressão de “uma nem sempre mitigada nostalgia de futuro, [na qual] a inclinação utópica em Craveirinha é aí uma constataria interpelação da existência, do não-lugar que se assume como alternativa à condição de sujeição.” (NOA, 2008, p. 15).

José Craveirinha reafirmou seu comprometimento lírico-ideológico durante toda a vida pois, para ele, escrever poemas não era mero ofício laboral, entretenimento ou refúgio: significava o próprio “País” (NGOMANE, 2002, p. 16). A construção imagológica da nação, projetada literariamente por Craveirinha, adquiriu contornos que o transcenderam, e hoje poeta, obra e país se confundem, imiscuídos no mesmo imaginário lírico.

Ainda que poemas posteriores do autor possam desmentir a permanência deste sentimento ufanista pós-independência, o espelhamento entre poeta e objeto poético

não se dissolve, constituído como vínculo forjado a partir da memória coletiva em devir sonhada pelo autor. Ao inventar o imaginário do país, o poeta criou-se também como cidadão moçambicano. “Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes altas horas da noite. ” (CRAVEIRINHA Apud NGOMANE, 2002, p. 16).

Infere-se que temos, na sonhada pátria de Craveirinha projetada literariamente e na biografia de resiliência do poeta, o embrião perfeito de uma nação com profunda vocação lírica e reforçada resiliência esperançosa. Constata-se, pois, o germen icônico de uma Moçambique que, ainda nos dias de hoje, encontra-se representada e traduzida nos versos de seu poeta maior, cujo legado contempla gerações de herdeiros de sua poesia que ainda hoje o reverenciam. Se Craveirinha inventou a nação com sua poética, hoje é Moçambique que se alimenta dos versos de seu poeta para melhor ver-se a si mesma.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “La idea de historia natural”. In: **Actualidad de la filosofía**. Tradução: José Luis Arantegui Tamoyo. Barcelona: Paidós, 1991.
- ANDERSON, Benedict: **Comunidades Imaginadas**. São Paulo. Cia das Letras, 2008.
- CURTO, Diogo Ramada; JERONIMO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. “Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral)”. **Tempo soc.**, São Paulo , v. 24, n. 2, p. 33-58, Nov. 2012 .
- CHATTERJEE, Partha. **The Nation and its fragments: colonial and postcolonial histories**. 1. ed. 1993. Nova Deli, Oxford University, 1995.
- CHATTERJEE, Partha. “Comunidade imaginada por quem?” In BALAKRISHNAN, Gopal (Org). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- CRAVEIRINHA, José. **Antologia poética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- MACIEL, Emílio. “Angulações do chamamento”. In: CRAVEIRINHA, José. **Antologia poética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p.186 a 198.
- MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Angola: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2010.
- MENDONÇA, Fátima. **Literatura moçambicana nas dobras da escrita**. Maputo: Ndjira, 2011.
- NGOMANE, Nataniel. “José Craveirinha: nota biobibliográfica”. **Via Atlântica**, (5), 13-19, 2002. <https://doi.org/10.11606/va.v0i5.49717>
- NOA, Francisco. **A Letra, a Sombra e a Água: ensaios & dispersões**. Maputo: Texto Editores, 2008.
- _____. **Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo**. Maputo: Ndjira, 2012.
- PETRY, Franciele Bety. “Belo natural e reconciliação: reflexões a partir da estética de Theodor W. Adorno”. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.17, Dezembro de 2014.
- PINHEIRO, Vanessa Riambau. “A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique.” **Acta Scientiarum. Language and Culture**, 40(1), e35720, 2018.

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS)

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues é licenciada em Letras, Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), mestre em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professora de Literatura na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), onde desenvolve pesquisas relacionadas, principalmente, aos seguintes temas: Literaturas africanas; Literatura e estéticas angolanas contemporâneas; Literatura, História e Memória; Literatura e violência; Literatura e testemunho. E-mail: adrianaguia Rodrigues@gmail.com

Ana Paula Rodrigues da Silva é doutoranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na USP e mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Atua na equipe editorial de *FronteiraZ*, Revista do Programa de Estudos pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP e, no mesmo programa, é membro do Grupo de Pesquisa “O Narrador e as fronteiras do relato”. Atualmente é professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Fundação Instituto de Educação de Barueri e produz conteúdo digital para o canal *Mundos Possíveis Literatura* na plataforma Youtube. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, Comunicação e Expressão e Língua Estrangeira Moderna (Inglês). E-mail: ana.lua.prs@gmail.com

Augusto Rodrigues é professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). Pós-doutorado em Literatura no programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP/2021), com projeto intitulado «Geopoesia e Literatura de Campo centroestina: etnoflâneries por Goiás e Brasília». Estágio Pós-Doutoral (Bolsista CAPES/2014-2015) na Universidade do Minho - Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos - Braga/Portugal. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2008). Mestrado e Graduação pela Universidade Federal de Goiás (UFG/1996-2002). Desenvolve trabalhos nas áreas de Literatura Comparada; Literatura e Outras Artes; Tanatografia; Geopoesia; Literatura de Campo; Estudos da performance; Artes Cênicas; Tradução. Criador da Tanatografia, atua com os conceitos autorais de Crítica Polifônica; Tradução coletiva; Cinema literário; O Problema do Hífen Colonial, Teatro de Terreiro, Etnoflânerie, Cultura Popular

Quilombola (Regiões Centro-Oeste e Norte do Brasil). E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com

Eliane Costa Ferreira é mestre em Estudos Literários (PPGEL), pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). E-mail: eliane_costaf@hotmail.com

Francisco Renê Moreira é mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA), com dissertação sobre a poesia africana da Guiné-Bissau. É membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA/CNPq). Licenciado em Letras-Língua e Literatura Espanhola pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), é professor efetivo de Língua Espanhola pela Secretaria de Estado de Educação e Qualidade de Ensino do Amazonas (SEDUC/AM), atualmente na modalidade de ensino presencial com mediação tecnológica, no Centro de Mídias de Educação do Amazonas (CEMEAM). Membro ativo e secretário da Associação de Professores do Amazonas (APEAM). Pesquisador da poesia bissau-guineense, sobretudo a vida e obra do poeta Pascoal d'Artagnan Aurigemma. E-mail: marefo777@yahoo.com.br

Geni Mendes de Brito é natural de Teresina Piauí. Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); com estágio no Programa de Doutorado Sanduíche, na Faculdade de Letras- da Universidade de Lisboa, com bolsa CAPES. Pesquisadora em Estudos Culturais, Literatura e Cultura de países de Língua Portuguesa e Literatura e cultura Cabo Verdiana. Participa do Grupo de Pesquisa Brasil Cabo Verde: Literatura, Educação e História UERJ-CNPq; participa como investigadora integrada no Projeto de Investigação intitulado “Literatura de Mulheres: Memórias, Periferias e Resistências no Atlântico Luso-Afro-Brasileiro” do Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa; pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Afro- NEPA/CNPq; Coordenadora do Grupo cultural “Vozes da África- caminhos itinerantes”. Desde agosto de 2021- atua como Professora Substituta da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira- UNILAB-Campus dos Malês- Bahia. E-mail: debritogeni@gmail.com

Isaac Newton Almeida Ramos possui doutorado e mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). É membro do Grupo de Pesquisa em Estudos de Arte e da Literatura Comparada (Unemat). Poeta e crítico. Atua nos seguintes temas: poema visual, intensivismo, concretismo, poesia experimental, poema processo, Wladimir Dias-Pino, Silva Freire e Manoel de Barros e D. Pedro Casaldáliga. Membro da ALB (Academia de Letras do Brasil) e da ABEPPA (Associação Brasileira de Escritores e Poetas Pan Amazônicos). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL-Unemat). Coordenado projeto de Pesquisa Signos e significados na poética engajada de D. Pedro Casaldáliga, financiado pela Fapemat. E-mail: isaac.ramos@unemat.br

Lethicia Ramos Bernardino possui graduação em Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É discente do Programa

de Mestrado em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA), e do curso de especialização em Sexualidade, Gênero e Direitos Humanos pela mesma universidade. Atualmente, integra o grupo de pesquisa Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA/CNPq). E-mail: lethiciabernardino10@gmail.com

Luana Soares de Souza é mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, área de Literatura, da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGEL/UFMT); doutora em Estudos literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT); servidora pública atuando na Coordenadoria de Educação do Campo e Quilombola (COCQ), na Superintendência de Diversidade (SUDI), na Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso. E-mail: luana.souza@educacao.mt.gov.br

Lucas Dias Dionísio é licenciado em Letras: Língua Portuguesa com Domínio de Libras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), mestrando em Estudos Literários pela mesma universidade, pesquisando o álbum *Orgunga*, de Rico Dalasam. Atualmente trabalha com impacto social por meio da aprendizagem baseada em projetos para inclusão de jovens no mercado de trabalho. E-mail: dionisio.lucas.dias@gmail.com

Marcos Aparecido Pereira é docente do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT), Campus Cáceres - Prof. Olegário Baldo. É doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso, mestre pelo Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT). E-mail: marcos.pereira@ifmt.edu.br

Marinei Almeida é doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP). Realizou Estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa/UL (2018/2019). É docente da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). Docente Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), área de Literatura, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Integrante pesquisadora dos Grupos de Pesquisas: Brasil Cabo Verde: Literatura, Ensino e História (UERJ/CNPQ); Estudos de Literatura e Sociedade Contemporânea (UNEMAT/CNPQ). Membro da Associação de Estudos Literários e Culturais Africanas – AFROLIC. CV: <http://lattes.cnpq.br/9246658373031683>. E-mail: marinei.almeida@unemat.br

Monique Ivelise Pires de Carvalho é licenciada em Letras: Português e Espanhol pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), instituição onde também se tornou: especialista em Letras: Estudos Literários; mestre em Letras: Estudos Literários; e doutoranda em Letras: Estudos Literários. Atualmente trabalha com as musicalidades negras e formação do gosto musical, tendo interesse nos seguintes temas: Musicalidades Afrodiaspóricas; Literatura negro-brasileira; relações étnico-raciais. E-mail: moniqueivelise@hotmail.com

Paulo Sérgio Borges David Mudeh é professor de Letras Português/Inglês na Rede Municipal de Ensino de Alto Araguaia-MT. Atualmente, é doutorando em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), sob a orientação do prof. Dr. Isaac Newton Almeida Ramos. É mestre em Estudos Literários pela instituição mencionada, especialista em Literatura Inglesa pela Faculdade de Educação São Luís, e possui graduação em Licenciatura Plena em Letras Português/Inglês pela Unemat – Campus de Alto Araguaia. E-mail paulo.david.94@gmail.com; paulo.mudeh@unemat.br

Renata Beatriz B. Rolon é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Realizou estágio Pós-doutoral na Universidade de Brasília (UnB), com bolsa Capes. Doutora em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo (USP); Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA/UEA). Lidera o grupo de Pesquisa em Estudos Comparados, Crítica e Africanidades (GEPECCA). É professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Educação no Instituto Superior de Ciências da Educação do Sumbe (ISCED), Angola. E-mail: rrolon@uea.edu.br

Roseli Gimenes é doutora em Tecnologias da Inteligência e Design Digital- Processos Cognitivos e ambientes digitais - (TIDD PUC/SP). Pós Doutorado em Comunicação e Semiótica (COS PUC/SP) com a pesquisa “Inteligência Libidinal”. Mestre em Comunicação e Semiótica - Literaturas - (COS PUC/SP). Coordenadora do curso de Letras da Universidade Paulista-UNIP. Publicou pela Scortecci (2006 2a. ed) a obra *A menina de Lacan: um conto Rosa* e em 2010, publicou *Psicanálise e Cinema: o cinema de Almodóvar sob um olhar lacanianamente perverso*. Publicou a 2a. ed de *Psicanálise e cinema*, pela Scortecci, em 2012 e em 2017, pela mesma Editora, o livro *Literatura brasileira do átomo ao bit*; entre outros. E-mail: roselig@icloud.com

Salomão Massingue é doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Mestrado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências da Linguagem, Comunicação e Artes da Universidade Pedagógica de Moçambique. Licenciado em Ensino de Português pela mesma Universidade. Docente efetivo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Save/UniSave. Sua pesquisa está direcionada para as relações entre Memória, História e Esquecimento nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Suas pesquisas incluem, igualmente, a análise de discurso, bem como questões identitárias na narrativa moçambicana contemporânea. E-mail: salomaomassingue@gmail.com

Vanessa Riambau Pinheiro é professora Associada da Universidade Federal da Paraíba, onde atua na graduação e na pós-graduação. Tem livros publicados no Brasil e em Moçambique sobre crítica literária, além de dezenas de artigos em revistas acadêmicas e capítulos em livros diversos. Coordena o Grupo de Pesquisa GeÁfricas, grupo que conta com 2 livros publicados. Integra também o CEsA - Centro de Estudos sobre

África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. No ano de 2017 concluiu seu pós-doutoramento na Universidade de Lisboa, sob a orientação da Prof^a Dr^a Ana Mafalda Leite. E-mail: vanessariambau@gmail.com

Título: Literaturas em diálogo: africanidades, afrodescendências, trânsitos

Organização: Renata Beatriz B. Rolon, Marinei Almeida, Epaminondas de Matos Magalhães

Autores: Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, Ana Paula Rodrigues da Silva, Augusto Rodrigues Silva, Epaminondas de Matos Magalhães, Eliana Costa Ferreira, Eliane da Silva Deniz, Francisco Renê Moreira, Geni de Brito, Isaac Newton Almeida Ramos, Lethicia Bernardino, Luana Soares de Souza, Lucas Dias Dionísio, Marcos Aparecido Pereira, Marinei Almeida, Monique Ivelise Pires de Carvalho, Paulo Sérgio Borges David Mudeh, Renata Beatriz B. Rolon, Roseli Gimenes, Salomão Massingue, Vanessa Rimbau Pinheiro.

Capa e arte final: Raquel Alves Ishii

Diagramação: Marcelo Alves Ishii

Revisão de texto: sob a responsabilidade dos autores

Copidesque: Keyse Kerolayne Levi

Tipologia: Calisto MT 13/18

Número de páginas: 221



Secretaria de
**Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação**



AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO

SEGUNDA OFICINA

laboratório editorial

UEA
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS



ppg.d

