

UFPR

*ATAS DO III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE  
LITERATURA NEGRA IBERO-AMERICANA*

Rodrigo Vasconcelos Machado-ORGANIZADOR

***ATAS DO III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE  
LITERATURA NEGRA IBERO-AMERICANA***

*Organizador: Rodrigo Vasconcelos Machado*



Curitiba, 2017

Copyright©2017 by Rodrigo Vasconcelos Machado

**Conselho editorial e científico:**

Dr. Eduardo de Assis Duarte/UFMG

Dr. Edimilson Pereira de Almeida/UFJF

Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca/PUCMINAS

Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado/UFPR

Capa: Foto *Es indispensable bailar*

Copyright © Rodrigo Vasconcelos Machado

**Revisão**

Rodrigo Vasconcelos Machado

**APOIO:**



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Atas do III Simpósio Internacional de Literatura Negra ibero-americana [livro eletrônico]/ organizador Rodrigo Vasconcelos Machado. Curitiba: UFPR/SCHLA, 2017. 3,95Mb; PDF

Vários autores.

ISBN 978-85-99229-41-5

1. Literatura brasileira 2. Negro na literatura

I. Machado, Rodrigo Vasconcelos.

17-02029

CDD-869.909352

**Índices para catálogo sistemático:**

1.Negros: Literatura brasileira: História e crítica 869.909352

**Agência Brasileira do ISBN**

**ISBN 978-85-99229-41-5**



9 788599 229415

## SUMÁRIO

<b><u>PREFÁCIO: Resisitir é preciso, viver não...</u></b> <i>Rodrigo Vasconcelos Machado</i> .....	p. 06
<b>1. PALESTRAS</b>	
<b>Literatura erótica e identidade negra.</b> Cutí .....	p.08
<i>Narrar o negro: linguagem e perspectiva na ficção de Cutí.</i> Eduardo de Assis Duarte.....	p.27
<b>Césaire, Glissant, a fala das paisagens.</b> Enilce Albergaria Rocha e Michèle Constans.....	p.36
<b>2. MESAS REDONDAS</b>	
<b>A negrura da mestiçagem de Manuel Zapata Olivella.</b> Rodrigo Vasconcelos Machado.....	p.60
<b>Utopias raciais. El mestizaje de José Vasconcelos.</b> Uruguay Cortazzo González.....	p.72
<b>Transformando a dor em exercício de fala: memória, vulnerabilidade social e contranarrativa em contos de Conceição Evaristo.</b> Denise Almeida Silva.....	p.83
<b>José Craveirinha: negritude e moçambicanidade.</b> Tania Macêdo.....	p.97
<b>Úrsula (1859), de Maria Firmina dos Reis: entre a razão negra e o projeto romântico.</b> Luiz Henrique Silva de Oliveira.....	p. 105
<b>Descobrimo-se negro/a no Brasil: a Literatura Feminina Negra e seu impacto na sala de aula de Literatura Afro-Brasileira e extra-muros universitários.</b> Maria Aparecida Andrade Salgueiro.....	p.115
<b>Afinal, o que é um lar? O conceito de lar na poesia feminina afro-descendente.</b> Ana Beatriz R. Gonçalves.....	p.125
<b>Língua de negro e outras minorias no teatro português</b> Odete Pereira da Silva Menon.....	p.134
<b>Letras e vozes negras: autorias periféricas e decoloniais</b> Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.....	p.163
<b>3. COMUNICAÇÕES</b>	
<b>Literatura contemporânea e sabedoria ancestral: notas do caroço de dendê</b> Felipe Fanuel Xavier Rodrigues.....	p.177
<b>O ensaísmo glissantiano como opção decolonial</b> Marcelo B. Alcaraz.....	p.189
<b>A experiência vivida de Frantz Fanon: a voz ensaística em <i>Pele negra, máscaras brancas</i></b> José Luis Bubniak.....	p.201
<b>Haiti: a presença constante do retorno ao país natal através das vozes de Laferrière e Dalember</b> Waldson Dias.....	p.218
<b>Poética da revolta e do ódio</b> João Arthur Pugsley Grahl.....	p.227
<b>Corpo e movimento: o voo para a construção identitária em Marta Quiñónez</b> Marcela Batista Martinhão.....	p.241
<b>A representação do Outro no <i>Caderno de Memórias Coloniais</i></b> Lucas Esperança da Costa.....	p.257
<b>Resiliência e o estereótipo da “supermulher” negra: conhecimento e empoderamento em dois contos de Conceição Evaristo</b> Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo.....	p.277
<b>A influência de Olavo Bilac no discurso literário da “Pérola Negra”</b> Sueli de Jesus Monteiro.....	p.292
<b>As vozes da musicalidade africana na poética de Agostinho Neto</b> Gilberto Ferreira de Souza.....	p.303
<b>Cristiane Sobral: corpos e o eu poético negro espelhado</b> Israel Melo.....	p.323
<b>Inimigo Íntimo: Sujeito lírico e subjetividade negra na poética vocal de Mano Brown</b> Susan de Oliveira.....	p.333
<b>O hibridismo na poesia de Paula Tavares</b> Ciomara Breder Kremsper.....	p.348
<b>Poesia de ferro em brasa: A poética de dor e luta de Adão Ventura</b> Élen Rodrigues Gonçalves.....	p.373
<b>O negro como sujeito de direitos na poesia de Solano Trindade</b> Victor de Barros Rodrigues.....	p. 382

<b>Identidade e memória na literatura afro-brasileira: um estudo sobre <i>Oboé</i>, de Oswaldo de Camargo.</b>	
Bruna Fernandes Cunha.....	p.397
<b>Cartografia da cor: lugar e memória no romance de Nei Lopes.</b>	
Cláudio do Carmo.....	p.408
<b>A representação do negro em uma crônica de Machado de Assis: uma proposta de análise</b>	
Greicy Pinto Bellin.....	p.417
<b>A voz que emana do <i>Quarto de despejo</i>: o diário de muitas Marias</b>	
Vanessa Aparecida Kramer.....	p.430
<b>Carolina Maria de Jesus e a Literatura no “Quarto de despejo”</b>	
Pedro da Silva de Melo.....	p.441
<b>“O que tem de ser, já nasce”:</b> Insubmissão e reflexão em <i>O Diário de Bitita</i>	
Dayse Martins da Costa Godoy.....	p.457

#### 4. ANTOLOGIA DA POESIA NEGRA CURITIBANA

ADEGMAR CANDIEIRO.....	p.470
MAGÚ.....	p.472
OSMAROSMAN AEDO .....	p.474
GERALDO MAGELACARDOSO.....	p.476
IGOR VITORINO.....	p.478
CLAÚDIA SANTOS.....	p.479
AMAURY NOGUEIRA.....	p.480
ANAIRA MAFEOLI.....	p.482
MARCOS "BLACK" FONTINELLI.....	p.483
LUIZ CARLOS BRIZOLA.....	p.484
CELIO JAMAICA.....	p.485
OLINTO SIMÕES.....	p.487
MIRIAN VENÂNCIO.....	p.489
VERA PAIXÃO.....	P.490
FERNANDO NUNES.....	p.491
MOISÉS ANTÔNIO.....	p.492
PAULO DE JESUS.....	p.494
LAURA MONTE SERRAT.....	p.495
SHIRLEY PINHEIRO.....	p.497
GEISA COSTA.....	p.498
MARCIO GLEIDE NUNES DOS SANTOS.....	p.500

## Prefácio

*Resistir é preciso, viver não...*

No final do conturbado ano de 2016 conseguimos novamente realizar a terceira edição do *Simpósio de Literatura negra ibero-americana em Curitiba*. A novidade foi a ampliação do simpósio ao extrapolar as fronteiras nacionais e agregar a dimensão internacional ao seu escopo. De todas as maneiras, nas edições anteriores o caráter supranacional já estava presente nos trabalhos apresentados.

O resultado foi uma publicação de 500 páginas, onde o leitor poderá verificar como se configura o estado da arte das investigações, que tem por tema principal a problemática do negro escrito, seja no Brasil, seja nos países latino-americanos, bem como nos caribenhos. O elo que une este variado conjunto de pesquisas ultrapassa as fronteiras nacionais, isto é, as Américas, durante um período histórico, receberam um número considerável de africanos para o trabalho escravo, e suas memórias, histórias começam a ser redescobertas. A participação plena do negro, nos dias de hoje, nas sociedades americanas se depara com vários obstáculos, entre eles a lacra do racismo. Portanto, estas atas são um mapeamento da configuração dos debates contemporâneos sobre a literatura negra ibero-americana, isto é, os textos e autores aqui investigados são colocados em relação a partir das suas semelhanças e diferenças. Cumpre destacar o surgimento de novas vozes críticas que renovam os estudos na área e prometem uma continuidade da reflexão sobre o tema no Brasil. Além dos textos analíticos, o leitor poderá ter contato no último apartado destas atas, de uma antologia da poesia negra curitibana atual. O critério da antologia foi o de revelar poemas que estão fora do circuito oficial e que contemplam uma reflexão poética dos afrodescendentes em uma cidade tradicionalmente eurocêntrica.

Deixo o meu agradecimento ao apoio decisivo dado pelas agências de fomento: CAPES/PAEP e a Fundação Araucária do Estado do Paraná que tornaram possível o Simpósio, e também, ao apoio dado ao evento pelos Programas de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de Juiz de Fora. Finalmente, agradeço aos autores e poetas que colaboram gentilmente com os seus textos e poemas.

Rodrigo Vasconcelos Machado/Organizador

## *1. PALESTRAS*



## Literatura erótica e identidade negra

Cuti<sup>1</sup>

(Luiz Silva)

O desejo de pertencimento à comunidade negra imaginária, dotada de autoconsciência, no texto literário apresenta sua incursão no plano do desejo. Um veio erótico endogâmico surge como uma resposta à ausência censora da produção cultural brasileira. O imaginário racista erigiu tal relação amorosa entre negros como inapropriada para as artes, mesmo quando se tratava de amor platônico. Para a concepção racista negros não se amam (ou não devem se amar), nem tampouco se desejam de forma humana, com envolvimento orgástico. Por este ponto de vista, a promiscuidade é a tônica. A visão da senzala, como ambiente no qual o sexo se dava sem privacidade, onde as pessoas eram confinadas em precária situação de higiene, projetou-se em forma de censura velada: escritores, roteiristas, dramaturgos dificilmente concebem negros se amando, o que corrobora uma persistente postura de negar-lhes protagonismo.

O investimento de parte da população brasileira no comportamento desejável pelos códigos instituídos, como forma de facilitar o trânsito social, o que incluiu a negação de seus traços físicos negro-africanos, vem sendo muito alto ao longo do tempo muito alto. A recusa de si implica diversos conflitos, inclusive de ordem cultural, uma vez que a herança africana aponta para a descontração (os ritmos e as danças) e lida com a sexualidade mesmo no campo religioso do candomblé e da umbanda, pois as próprias

---

<sup>1</sup> Cuti é pseudônimo de Luiz Silva. Formou-se em Letras (Português-Francês) na Universidade de São Paulo, em 1980. É Mestre em Teoria da Literatura (1999) e Doutor em Literatura Brasileira (2005), pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Foi um dos fundadores e membro do Quilombhoje-Literatura (de 1983 a 1994) e um dos criadores e mantenedores dos Cadernos Negros (de 1978 a 1993), série na qual publicou seus poemas e contos em 38 dos 39 volumes lançados (até 2016). Publicou, dentre outros livros: *Poemas da carapinha* (1978); *Batuque de tocaia*. (1982 - poemas); *A pelada peluda no Largo da Bola*. (1988 - novela juvenil); *Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro*. (1991; 2009); *Negros em contos*. (1996); *Sanga*. (2002 - poemas); *Negroesia*. (2007 - poemas); *Contos crespos*. (2008); *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. (2009 - tese de doutorado); *Literatura negro-brasileira*. (2010 - ensaio); *Lima Barreto*. (2011 - ensaio); *Quem tem medo da palavra negro*. (2012- ensaio); *Kizomba de vento e nuvem*. (2013 - poemas); *Contos escolhidos* (2016); *Tenho medo de monólogo (coautoria: Vera Lopes) & Uma farsa de dois gumes*. (2017 - teatro; *Negrhúmus líricos*). (2017 - poemas).

divindades servem para dar vazão às pulsões reprimidas.<sup>2</sup> O ser de si sequestrado no período escravista continua sequestrado no pós-abolição pelo regramento moralizador enquanto salvo-conduto para a mobilidade social.<sup>3</sup>

Como a literatura brasileira, quando trata da sexualidade da mulher negra enquanto objeto de desejo, reflete majoritariamente a visão de homens brancos e secundariamente de homens negros, a passagem de objeto para sujeito do discurso literário erótico pressupõe um trajeto difícil para a maioria das autoras. A educação familiar e escolar imprimiu limites na subjetividade das mulheres negras e a produção cultural cristalizou estereótipos relacionados à imoralidade em torno de sua imagem. Portanto, para não reforçar o que está posto na recepção literária instituída, as escritoras negras, ao lidarem com a expressão de sua sexualidade propõem-na em um registro que não seja o reflexo da visão racista e machista. O puritanismo surge como um risco, sobretudo em tempos de seu crescimento em todo o mundo, apesar de estarmos há mais de quatro décadas da Revolução Sexual dos anos 1970, cujas conquistas no campo da liberdade sexual foram significativas.

Além da audácia do espírito em busca da liberdade, a Revolução Sexual possibilitou a derrubada de práticas obscurantistas, como a inferioridade da mulher, o tabu da virgindade, a discriminação de pessoas separadas, a justificação de crimes passionais em nome da honra e outras aberrações de comportamento no mesmo quilate. Essas mudanças marcaram o século XX e, embora incompletas, abriram caminho para uma libertação mais ampla e saudável nas primeiras décadas do século XXI. (LINS, 2012, p.296)

Essa questão é atinente também à escrita masculina negra, pois com a liberação de vários tabus femininos, a concepção de homem também foi e continua sendo alterada. E, se para mulher tais mudanças significaram e significam ganho de espaço, para os homens significam perda de privilégios, ainda que para a descoberta de novos horizontes.

---

<sup>2</sup> “Os Exus, através de sua força mágica, rompem as barreiras da moral prescrita, do direito obrigatório e da sexualidade reprimida, em direção a uma moral de aspiração e dos direitos reais que atendam às esperanças de seus adeptos.” (TRINDADE, [1983], p.55)

<sup>3</sup> “Os corpos negros femininos foram inscritos nas relações de gênero estabelecidas pela dominação masculina, sendo submetidos às normatizações sociais, a um conjunto de valores morais e inúmeras tentativas de controle e disciplina de seus movimentos, de seus gestos e de suas atitudes: de sua aparência e de sua sexualidade.” (SALES, 2012, p.23) Os estereótipos sexuais, no entanto, atingem também os homens negros, ainda que de forma diferenciada.

O racismo, com seu aspecto prático, a discriminação, implica em rejeição social. A experiência de ser rejeitado tende a gerar a auto-rejeição e a mesma atitude em relação aos mais assemelhados.

As tradições de origem negro-africanas, no entanto, facilitam a afetividade por serem afeitas ao toque. Mas, por outro lado, a desestruturação das famílias negras e as condições subumanas a que foram e são submetidas dificultam o toque afetivo que, necessário, influencia o futuro adulto, pois:

Ao ser delicadamente tocada, acariciada, carregada no colo, aconchegada, confortada, e ao receber as verbalizações carinhosas típicas para bebês, a criança aprende a tocar delicadamente, a acariciar, a aconchegar, a confortar e a emitir as mesmas verbalizações e a amar os outros. Nesse sentido, o amor é sexual no mais saudável sentido desse termo. Implica envolvimento, interesse, responsabilidade, ternura e percepção atenta das necessidades, sensibilidades e vulnerabilidades do outro. (MONTAGU, 1988, p.211)

Os poemas eróticos da vertente negro-brasileira endogâmica encontram-se de forma esporádica nas obras de Luiz Gama, Cruz e Sousa, no século XIX. Solano Trindade, com seus poemas sensuais, é o marco inicial no século XX.

No poema “Meus amores”, publicado no jornal *Diabo Coxo*, em 1856, Luiz Gama, ao descrever a “Tão formosa crioula” o faz no diapasão erótico e, ao mesmo tempo, romântico. Se “As lisas pernas de ébano luzidas” são capazes de provocar, no ser desejanter, excitação sexual e se “Nervosas comoções as bragas rompem-lhe”, o título generalizante reaparece na primeira estrofe que se repete inteira como oitava:

Meus amores são lindos, cor da noite  
Recamada de estrelas rutilantes;  
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,  
Tem por olhos dois astros rutilantes

(GAMA, 2000, p.243-244)

Sem qualquer descrição desairosa de seu objeto de desejo, o eu lírico se dedica apenas a demonstrar a capacidade de aquele produzir a excitação masculina: “Tu feita fogareiro, eu feito em brasa”. Apresenta o desejo sexual e protege o seu objeto com os

salamaleques adjetivos dos românticos. Já demonstra, enquanto autor negro, a necessidade de manter vigilante a consciência de linguagem. Por essa e outras razões, como diz Lígia Ferreira:

A postura estética e existencial de Luiz Gama permitiu-lhe propor, pela primeira vez na literatura brasileira, uma contra ideologia aos dogmas do pensamento racial dominante, como mais tarde se manifestaria, além do poeta simbolista [Cruz e Sousa], em Lima Barreto. (FERREIRA, 2000, p.XXIII)

Não ter passado completamente ao largo do erotismo demonstra a importância dada pelo precursor da vertente negra da poesia brasileira à expressão do desejo entre homem negro e mulher negra.

Quando Cruz e Sousa, na prosa poética “Núbia”<sup>4</sup>, alia à adoração da amada o afeto e o impulso sexual, anuncia também o cuidado com o corpo feminino negro, no sentido de blindar, o desejo a ele dirigido, contra a noção reinante no discurso racista.

Ela é a Núbia-Noiva, singular e formosa, amada com religioso fervor artístico, com a fé suprema, a unção ritual dos evangeliários do Pensamento; e todo esse feminino ser precioso brota agora em exuberâncias de afeto, em pompa germinal de extremos lascivos, floresce em rosas juvenis e polínicas de puberdade, abertas sexualmente nos seios pundonorosos e pulcros... (SOUSA, MI, 2000, p.484).

Os “extremos lascivos” são aplacados pelas “exuberâncias do afeto”, as rosas da puberdade se estão “abertas sexualmente nos seios”, estes são “pundonorosos e pulcros”. E em trecho anterior, torna até explícita sua preocupação quando sinaliza que:

No entanto, amar essa carne deliciosa de Núbia, ansiar por possuí-la, não constitui jamais sensação exótica, excentricidade, fetichismo, aspiração de um ideal abstruso e triste, gozo efêmero, afinal, de naturezas amorfas e doentias. (SOUSA, MI, 2000, p.484).

---

<sup>4</sup> O poeta refere-se à região da África situada entre o sul do Egito e norte do Sudão, englobando as margens do Rio Nilo. “... Ali Osman Mohammed Sali, no verbete ‘Núbia’ da enciclopédia *Africana*, organizada por Gates e Apiah, defende a ideia de que os nomes Cuxe, Sudão e Núbia significariam a mesma coisa: ‘a terra negra’, ou ‘a terra do lodo negro’; ou ‘a terra dos negros’, sendo que em árabe, *sud*, elemento que está na composição do vocábulo ‘Sudão’, é o plural de *aswad*, negro, da mesma forma que *nub* seria uma derivação de *nuger*”. (LOPES, 2011, p.222).

A consciência do que envolvia a recepção literária preconceituosa no século XIX levou o “Cisne Negro” a dotar seu texto do recurso da relativização, além de identificar seu objeto de desejo – Núbia –, pois a literatura situa-se em um tabuleiro onde se disputam as formações discursivas.

Solano Trindade, com diversos poemas à mulher negra, exprime sensualidade em meio a seu encantamento pelo ser amado, como por exemplo em “Outra negra me levou à macumba”:

[...]  
A negra era filha  
da Deusa Oiá  
tinha um cheiro no corpo  
que me levou ao pecado  
[...]  
Fui pra casa da negra  
Fomos os dois para o céu  
Recebi o santo  
do corpo da negra  
e fiquei o maior  
de todos os Ogans  
e passei a cavalo  
de Obatalá...

(TRINDADE, 1961, p.58)

A importância de Solano no tocante ao erotismo está na diversidade de seus poemas tendo a mulher negra com ser desejado amorosa e sensualmente. Também, dentre todos, é o poeta que mais influenciou as gerações futuras, não só pela identidade negra lúdica que sua obra promove, mas também pela linguagem acessível que apresenta, além de sua postura ideológica bem definida em face do racismo e da luta de classes.

A partir dos anos 1970, vão surgir textos eróticos salpicados em obras individuais e coletivas. Nos 20 volumes de poesia da série *Cadernos Negros* o veio erótico encontra abrigo editorial. Nos 19 volumes de prosa tal perspectiva erótica é mais rarefeita. A partir de 2011, o poeta Akins Kintê tem editado, com certa frequência,

textos na mesma linha. Naquele ano, publicou, juntamente com Nina Silva, o livro *InCorPoros*, todo ele composto de poemas eróticos. No prefácio desta obra, a escritora Lia Viera ressalta:

*InCorPoros – nuances de libido* reflete um nosso momento literário, como realização ou significado, resgate de identidade e cultura. Mais que um acréscimo, a obra traz poesias que tiram o ar, na fala que flui, e brinca e cantarola e transpira ofegante. Reafirma o prazer e o gozo, carinho e atenção, como elementos fundamentais no processo de resistência coletiva. (VIEIRA, 2011, p.6)

A expressão “resistência” pressupõe algo a que resistir. A identidade pessoal é grupal e exige um esforço de coesão para se fortalecer diante dos processos de dispersão, dentre os quais, a discriminação racial dos brancos se realiza com agressão diária, física e simbólica, à autoestima da população negra. Também, quando Vieira destaca advir tal resistência do “prazer e gozo, carinho e atenção”, aponta para uma noção de sexo bem precisa, na qual a violência está apartada.

Um ano depois da citada publicação, Allan da Rosa e Priscilla Preta lançaram *A calimba e a flauta*, também só com poemas eróticos. Um dado de ambos os livros é a não identificação autoral dos poemas. Esse formato sugere uma renúncia de fixar limites entre o feminino e o masculino, limites constatados apenas na fluência dos textos, aludindo também à ideia de entrelaçamento, junção e fusão na relação sexual.

Akins e Nina, em *InCorPoros*, abordam vários aspectos que envolvem a sexualidade e sua fruição, pontuando aqui e ali sua identidade textual, com a valorização dos traços fenotípicos negros. Assim, expressões como “preta”, “preto”, “pretinho”, “pretinha”, “carapinha”, “nega”, “negro”, “crespo”, “negrume”, “mogno”, “africana”, para caracterizar a cor da pele escura e traços fenotípicos, associam-se a termos de referências culturais e históricas atinentes à experiência vivencial da população negra no Brasil e no mundo, além de a capa e as ilustrações reafirmarem tratar-se de um casal negro em fruição sexual. O projeto não pretendeu deixar dúvidas a serem preenchidas pelo imaginário viciado da recepção racista, o que demonstra dos autores grande compreensão do significado e importância da mudança de foco do erotismo vigente nas letras nacionais e da urgência dessas “*nuances de libido*”, seu subtítulo.

A pele preta pede

toque.

[...]

A pele preta pede.....

Língua.

[...]

Língua de encontro aos seus mamilos.

Língua de encontro, seu falo.

Que ato, te engulo, te desfaço.

A pele negra pede... gozo,

no ato, no quarto, de quatro,

meu falo ereto.

[...]

A pele negra pede... pele,

pelos, púbis, pernas

no roçar de nossos corpos nus,

a pele sente todos os sentidos possíveis:

o cheiro da pele;

o calor da pele;

o negrume da pele;

o soar da pele.

Não só ele, mas o som do gemido que vem de mim

e atinge a nós.

A Preta pede Pele

O Preto pede Pele.

(KINTÊ; SILVA, 2015, A pele preta pede, p.72-73)

O “pedido” traz consigo o sentido de superar a rejeição ao toque, um componente da discriminação racial.

A identidade negra de Nina e Akins vai além da concepção de sexo apenas como deleite. O poema “Uma outra sociedade” revela o sentido político-ideológico da literatura erótica enquanto plataforma de concepção de mundo.

O pretinho  
O que colhia de orgasmo  
O que plantava de desejo  
O que lia de querência  
O que brigava por beijo  
Comungava  
[...]  
A pretinha não acumulava bens  
E o que obtinha de tesão  
Dividia  
[...]  
Ela suando por uma investida igualitária  
Ele  
Socializava  
Enquanto comia  
Alimentava.

(KINTÊ; SILVA, 2015, p.54)

O poema faz remissão a um dos aspectos do título do livro, o verbo “incorporar”. Cor e poros, dentro (“in”) de uma trama de prazer e divisão do prazer. Aqui o enfoque político expõe o potencial transformador do erotismo ao propor socializar o prazer enquanto bem realizado em conjunto.

O livro *A calimba e a flauta* também realça a cultura de matriz africana, sem abrir mão da caracterização fenotípica (“preto”, “preta”, “crespo” etc.) do par em relação, nem de suas referências culturais e históricas. A ambientação sinalizada no título faz uso de instrumentos musicais de sonoridade leve, dedilhados ambos e um deles também de sopro. Acrescente-se que seus formatos sugerem a genitália. Menos evidente, no entanto, a calimba em sua forma original, com o uso da cabaça, projeta o formato dos seios e da região glútea. Assim, como *InCorPoros*, *A calimba e a flauta* traz um subtítulo: *versos úmidos e tesos*, alertando sobre seu conteúdo erótico. A



ilustração não figura os corpos, mas os instrumentos, como a sugerir uma transfiguração daqueles para realizar um recital de prazer com a leveza do som dos instrumentos mencionados.

O poema “Ali, no desmanche” é um convite para o espaço não convencional de realização do sexo (desmanche), mas guarda a conotação da entrega, do desmanchar-se em prazer enquanto processo de integração da própria identidade:

[...]

Nós a fortaleza, a cor, a transparência

Tu e a quentura que se espalha

Ninho em trovoadas é sapiência

[...]

Há lua cheia em pleno dia

que me revoa e desfia

a rosa, a bença, estripulia

*Ser tua travessia*

*Ser teu travesseiro*

A favor de tua luz

Desfruto à contraluz

Tua penugem na penumbra

*Minha Preta*

(ROSA; PRETA, 2012, p.18-19)

Priscila Preta e Allan da Rosa reforçam a noção de sexualidade afetuosa no equilíbrio entre o protagonismo feminino e o masculino na construção do prazer. A dança espacial dos versos na página contribui para um ambiente de fluidez. Com a tônica no sexo amoroso (o livro termina assim: “E como brisa solfeja: Te amo”) e seu deleite, *A calimba e a flauta* encena em ritmo e ondulações a dança não apenas física, mas na senda da completude, em um consórcio no qual “... nenhum carinho ficará de escanteio” (p.17). Por isso, seus versos ousam a:

[...]

palmada

Por ti com/sentida

pedida  
Estala em tua lisa e resplandecente  
Rimando com teu fôlego  
(é honesto o que vigora  
sem a tonelada de pudores  
que nos sufoca e nos estoura)

(ROSA; PRETA, 2012, p.30)

Esta ousadia mira também os “pudores”, a repressão moralista que reforça o estigma racista. Assim, em meio ao deleite, a poesia se faz crítica.

A antologia *Pretumel de chama e gozo*, publicada em 2015, composta de textos de 40 autores (as), assim como as duas obras e outros diversos textos em livros individuais, traça perspectivas positivas para o erotismo com ênfase no sexo lúdico e amoroso. O eixo que vai da sensualidade ao ato explícito traz também a discussão da própria noção do erótico, apresentando uma ligação estreita entre suas referências históricas, sociais, culturais e relativas à estética do corpo negro, com uma dicção singular de linguagem que assume a fluência do rap, a cadência do samba, a ginga da capoeira. Neste tópico, o erotismo da poesia negro-brasileira investe também nas tradicionais métricas, como em “Mordida macia”, de Tiely Queen, poema constante da antologia *Pretextos de mulheres negras*, de 2013, vazado em decassílabo, com os mesmos elementos de identidade negra e sexo afetivo.

[...]  
Seu corpo é a foz que o amor conclama...  
Traz o segredo que guarda no peito  
Desejo escondido que só você sente...  
Suas mãos suadas me transmitem fogo  
Sua pele negra toda incandescente  
Seu sexo que proclama o intenso gozo  
Mordida macia, meu seio lateja  
[...]

(QUEEN, 2013, p.107)

A voz feminina deu à literatura negro-brasileira erótica, desde os anos 1970, uma renovação importante: o olhar feminino sobre o ser masculino. Em “Mordida macia” a ousadia da mordida se sustenta com a delicadeza do adjetivo. Com o cuidado na relação, o texto reage ao interdito puritano com “uma língua safada/Que desliza gostosa, arrepio que mata/Prazer sem pudor, vem logo e me faça!” O termo “safada” esvazia-se da sua semântica pejorativa. Aqui, é alçado ao significado de hábil, voluptuoso.

Nessa mesma esteira há diversos textos de sensualidade à flor da pele negra. Nos dois livros de poemas de Sidney de Paula Oliveira, *Negraciosa*, de 2012, e *A(R)mada Negra*, de 2015, assim como em *Muzimba*, de 2016, do citado Akins Kintê, e tantas obras de outros (as) autores (as), o erotismo constitui uma ampla fonte de deleite e de pesquisa.

Dentre os que, na prosa, têm desenvolvido a veia erótica, Ubiratan de Castro Araújo, em *Histórias de negros*, apresenta a narrativa “Vovó Bundona” que traz diversos elementos para a reflexão do como vem se dando, no texto literário, o encontro do erotismo com a identidade negra em seu processo de transformação e os temas sociais e existenciais em debate. Neste conto, o narrador, por várias vezes interfere na narrativa para tecer considerações sobre a simbologia da proeminência glútea, desde as primeiras linhas da narrativa que trata do drama de Alzira, personagem assim descrita:

Ela era uma negra meio fula, assim aformigada, alta, esbelta, de feições finas e portadora de uma bunda admirável. Era uma beleza da natureza; bem desenhada, durinha, empinada, um sucesso por onde passava. Sua irmã Almina também fazia furor nos ensaios do Ilê. (ARAÚJO, 2009, p.149)

Pode-se notar que as referências “meio fula”<sup>5</sup>, bem como o bloco afro “Ilê”, dimensionam os referenciais étnico e cultural (o bloco Ilê Ayê). Logo após a descrição, o narrador adverte: “De nada adiantava o olho grande dos marmanjos. Eram moças direitas, estudiosas, de família,” (ARAÚJO, 2009, p.149). Descartada a possibilidade desqualificadora da personagem, negado de pronto o viés promíscuo, o drama da farmacêutica inicia seu périplo.

Uma vez descrito o objeto do desejo, como será delineado o perfil do ser desejante, Vílson da Cruz, o namorado e, por fim, esposo da protagonista?

---

<sup>5</sup> “**Peúles**. Povo da África ocidental, também conhecido como peulê, fulâni, fula e fulbé.” (LOPES, 2004, p.528).

... um jovem comerciante de materiais de construção, caprichoso, inteligente e trabalhador. Um rapaz de muito futuro, digno de uma farmacêutica bioquímica. Pelos seus méritos foi levantado *Ogan* pelo Ogum de Cinha. [...] Ambos altos [...] ... tão carinhoso e gentil, mesmo na hora do vuco-vuco. [...] (ARAÚJO, 2009, p.151)

Além das características expostas pelo narrador, a personagem Mãe Cinha, yalorixá, quando Alzira a procura com o seu drama, expõe:

... seu marido é vistoso, inteligente, um homem independente, que não precisa de patrão nem depende de chefe, o que você queria mais? Botou até a loja dele de parede meia com a sua farmácia! É fiel a você, isto eu garanto. Tem resistido ao frete de muitas iaôs assanhadas aqui no terreiro. (ARAÚJO, 2009, p.156)

Culturalmente identificado com as matrizes religiosas africanas, com muitos qualificativos profissionais e de caráter, Vílson, entretanto, não tem cor, origem étnica, nem traços físicos erotizados que não seja o “vistoso” dito por Mãe Cinha. Certo que a protagonista é Alzira. Porém, o que ocorre quando a personagem não é delineada fenotipicamente, principalmente sendo antagonista principal? Tal incompletude, atendendo ou reagindo à expectativa da recepção literária dominante, norteará a interpretação. Vílson, pelos traços culturais está sugerido enquanto negro. Esta é uma possibilidade de leitura, não excluindo outra, que pode enveredar para a hegemônica noção de mestiçagem (homem branco/mulher negra).

Estigmatizada pelo símbolo sexual que compõe seu ser, a protagonista sofre pressões nos ambientes social e doméstico. No primeiro, o assédio de homens situa a personagem em um drama feminino coletivo. Em certo trecho, Mãe Cinha assevera: “— Ora, Minha filha, não me faça perder a paciência! Você não é a primeira nem a última mulher de bunda grande na Bahia...” (ARAÚJO, 2009, p.156).

Pausa para o drama pessoal de Alzira, o narrador aborda um caso de assédio contumaz, em ônibus urbano, de um personagem de nome Pitombo, e o desfecho humilhante por ele sofrido, após ter molestado a passageira Iracema, cujos irmãos surpreendem o agressor, despem-no e submetem-no, em público, a uma humilhação: “Aplicaram-lhe algumas dedadas punitivas para ridicularizar a sua masculinidade, e

pintaram-lhe o traseiro de *spray* amarelo.” (ARAÚJO, 2009, p.150). É rechaçada a opressão machista que atenta contra a moral das mulheres.

A humilhação sofrida pelo tarado Pitombo ilustra, de certa maneira, um aspecto do problema de Alzira. Apaixonada, ela inicia o namoro com Vílson. Este pretendendo sexo antes do casamento, confronta o projeto da protagonista de se casar virgem. Ela, então, propõe um acordo: sexo anal. Depois do casamento, Vílson não abandona a prática que incomoda Alzira. Um novo acordo entre ambos: continua a forma preferida por ele e também a prática usual entre os casais. Mas, ela apenas suporta a erótica fixação do marido. Assim, resolve se movimentar na busca de solução para o que considera um estigma: faz regime, apela para um sábio baiano, para um cirurgião plástico israelita, para uma psicanalista e para a yalorixá. Em nenhuma dessas instâncias encontra o fim de seu drama. Recebe explicações sobre herança genética, recusa de cirurgia, descobre e infere fatos familiares que a irritam, e conselho para aceitar a sua exuberância anatômica.

O desfecho da narrativa demonstra a ação do tempo contribuindo para a resignação de “Zizi” e, por fim, para conciliação com o seu traço característico, por conta da diminuição de libido do marido e, sobretudo, pela projeção de ternura do casal de netos pequenos, quando encontram a avó, e, correm a seu encontro chamando-a de Vovó Bundona, o que a faz rir e, a partir de então, apaziguar-se. O desconforto dos assédios e da prática sexual a que se submete cedem espaço para a simbologia do afeto.

O provocativo conto de Araújo, não se livrando de certa ironia machista, inclusive no título jocoso, tem o mérito de catalisar vários aspectos que podem ser encontrados em outras produções da literatura negro-brasileira, propondo reflexões acerca do casamento, da família nuclear, da prática sexual e da identidade cultural e fenotípica. No tocante à primeira, Alzira, no auge de sua contrariedade, responde ao professor Cid Limeira: – “Minha identidade africana eu assumo, meu marido é Ogan de Cinha. Minha nação é Ketu.” Sua identidade, portanto, não é tão somente fenotípica, como a descreve o narrador. Outro aspecto importante é o fato de a preferência íntima do homem prevalecer, em nome da preservação do casamento, com grande empenho por parte de Alzira. Trata-se de uma luta que ela trava contra o estereótipo e a expectativa racista diante da mulher negra, buscando se proteger na instituição matrimonial que erige a barreira moral até mesmo para práticas sexuais diversas. Esse aspecto ilustra um certo caráter defensivo na literatura erótica de autoras e autores negros, explicado pelo teor excludente do discurso dominante na sociedade brasileira.

Mel Adún, em seu poema “PRETAs, NÊGAs, NEGUINHAs”, constante da antologia *Pretumel*, ao fazer digressões sobre mulheres negras e dizer “não somos só erotismo/mas sabemos ser o delírio dos escolhidos”, vai demonstrar a variedade de características físicas e comportamentais das mesmas:

“[...]  
somos negras de todos os tons  
as recatadas, as exibidas  
as fartas, as na medida  
as de parar o trânsito e também as desenxabidas  
as que trepam com a mão na cabeça  
as que nem de longe tocam numa caceta  
as loucas por buceta.  
nenhuma para o seu bico pálido.”

(ADÚN, 2015, p.35)

No poema, a *desfixação* dos estereótipos da mulher, como o que caracteriza a personagem Alzira do conto de Araújo, é peremptória, com o apelo à diversidade, tanto nos tons de pele como também na opção sexual, o que amplia a dimensão da sexualidade feminina. Também, no mesmo texto, a poeta Mel Adún faz um contraponto com a figuração da mulher branca, expressando que certos atributos (“dourado”, “doçura” e “ser loura ou ruiva”) não são exclusivos daquela. A advertência no primeiro verso da terceira estrofe (“não somos só erotismo”) trafega na mesma preocupação do narrador de Araújo na defesa moral de Alzira, aludindo-lhe qualidades outras, punindo o assédio e situando o drama da personagem no âmbito da família. Mas, enquanto o narrador de “Vovó Bundona” mantém-se onisciente, conhecedor da história sem revelar a sua identidade fenotípica e a do antagonista Vílson, a poeta Adún apresenta um eu lírico que se mostra a partir de uma identidade coletiva feminina: “**somos** negras de todos os tons” (grifo meu), assim inicia seu poema. O verso se repete por cinco vezes, na função de leitmotiv, pois envolve uma significação especial: a desconstrução do discurso racista que divide as mulheres negras pela tonalidade da pele, sendo as mais claras consideradas mulatas e com melhores atributos eróticos. A finalização do texto desvenda o (ou um de seus) interlocutor (es) de “bico pálido” a quem o eu lírico diz um não, com a assertiva de que nenhum tipo das mulheres apresentadas lhe é endereçado,

um desfecho que investe contra o instituído processo de embranquecimento ideologicamente veiculado: homem branco/mulher negra. O poema também evita o puritanismo. Esse “nós” sexuado alia-se à certa idealização casamenteira, mas o “eu” lírico pondera com certo relativismo cultural:

“[...] sabemos ser o delírio dos escolhidos  
os poucos (ou nem tanto)  
com quem escolhemos dividir a cama  
e ser feliz por uma vida inteira  
independente do tempo que isso signifique  
nosso Tempo é medido diferente.”

(ADÚN, 2015, p.34)

O “Tempo” diferente, com inicial maiúscula faz remissão à divindade angolacongo (Iroko, na nação nagô), induzindo que o vínculo com a religiosidade de matriz negro-africana diferencia a ideia de “vida inteira” daquilo que parece ser o ideal de mulheres como a protagonista do conto de Araújo. Quando ressalta que “com quem escolhemos dividir a cama”, pontua que as mulheres escolhem – posição tradicionalmente atribuída aos homens – a parceria sexual.

O poema de Adún, ainda que fuja da descrição do sexo enquanto deleite, desfrute, relação entre pessoas na busca do orgasmo, apresenta uma visão coletiva de mulher negra que afirma a importância da prática erótica. A idealização da mulher negra, se tem seu limite na realidade, aponta no poema a construção de novos paradigmas, concebendo-a como ser ativo, diverso e consciente de si. A reconstrução da identidade negra pela via do erotismo ultrapassa os limites morais que o racismo lhe impôs. O uso de linguagem chula não causa efeito negativo no texto. Os termos “trepam”, “caceta”, “buceta” funcionam como desafio ao preconceito linguístico, salvaguardando, porém, a identidade negra do estigma criado para ela, bem como situando-se na contemporaneidade, pois:

O crescente processo desmistificador do sexo tem alargado ainda mais o uso da linguagem obscena, hoje comum até como índice de coloquialismo, perdida a sua conotação injuriosa, em determinadas situações em que se pretenda forçar uma intimidade maior com o ouvinte. Daí sua presença nos dicionários mais

modernos da língua. [...] Além disso, dentro dos padrões da vida moderna, em particular, o chamado “palavrão” tem parecido a alguns um importante elemento catártico para aliviar a crescente tensão social e, nesse sentido, o vemos extrapolar das chamadas classes “baixas” para todos os níveis sociais da comunidade. Sob certos aspectos, poderíamos dizer que isto significa uma mudança de *atitude* em relação à linguagem grosseira e um dos índices desse fato é a incidência maior de tais termos em contextos de comunicação de massa, como, por exemplo, na propaganda. (PRETTI, 1983, p.62-64)

Tal uso pressupõe uma opção de linguagem que realça o quanto a carga semântica das palavras se altera no uso artístico. Os termos chulos são assim considerados tendo em vista o uso que deles é feito. Em geral, aqueles relacionados ao sexo acabam, no cotidiano, por responder à necessidade catártica, sendo usados como xingamento ou explosões interjetivas. Mesmo na linguagem erótica tradicional, meramente descritiva e fanfarrona, a carga semântica é por vezes atenuada, pois seu uso está em outro contexto, o de representação do prazer. Com a busca de autoestima, pela via da sexualidade terna, o palavrão se desfigura do usual ímpeto agressivo.

No texto de Mel Adún, a busca das mulheres negras pelo sexo enquanto manifestação da delicadeza (“... dividir a cama/e ser feliz”) tem seu motivo profundo: não contribuir para a cristalização dos estereótipos racistas. Quando a autora usa “lábios carnudos” e não “grossos”, como é comum na expressão racista, está demonstrando consciência de linguagem, pois esta é uma instância traiçoeira e, mesmo por isso, surpreende autores desatentos e faz com que caiam em suas armadilhas. Diferentemente de Araújo que apela, em seu conto, para o tom jocoso dos termos “perseguida”, “full contact”, “porta dos fundos”, “luxuoso adereço”, “vuco-vuco”, etc., mais afeitos a um erotismo vergonhoso, tendente à sátira.

Da sensualidade romântica à descrição erótica explícita dos movimentos físicos, a identidade negra vai se transformando pela afirmação da transgressão positiva<sup>6</sup>, aquela que não dá margem ao reforço dos estereótipos. O que também se impõe como transformação dos atributos da identidade é a discussão do sentido do objeto do desejo (homem ou mulher negra) se comportar também como ser desejante, mudança salutar

---

<sup>6</sup> Na variedade de abordagens da sexualidade na literatura negro-brasileira contemporânea encontram-se os temas, ainda tabus para muitos segmentos sociais, tais como masturbação feminina (“Encontro”, de Elizandra de Sousa, em *Pretume!*), lesbianismo (“Fenda d’água”, de Jennyfer Nascimento, no mesmo livro), sexo a três (“Abajur”, conto de Miriam Alves, no volume 20 dos *Cadernos Negros*, 1997, bem como no poema “Ebulição”, de Akins Kintê, em seu livro *Muzimba*, 2016).



por se contrapor à representação erótica dominante, pautada no fenótipo branco ou na ideologia da mestiçagem.

Por certo que a dependência biográfica (a cor da epiderme de quem escreve) no tocante à análise literária do texto negro-brasileiro ainda é um limite para a devida avaliação dessas obras. Contudo, a consciência de linguagem, que vem se fazendo de forma nem sempre conjugada entre as gerações de escritores (as) negros (as), dá importantes sinais de que simbologia da cor escura da pele e dos traços fenotípicos negros, em literatura está plasmada no texto, que, assim, firma a identidade enunciadora e seu objeto de desejo.

Um aspecto significativo a problematizar a fluência criativa do erotismo literário negro é a crença no dualismo humano (corpo X alma), pois enquanto este construto cultural hegemônico prevalece, todas as identidades ficam à mercê do conflito interno entre a matéria e a não-matéria. Ainda estamos no reinado do comportamento possessivo, o corpo sendo propriedade da alma ou do espírito. Daí a sua constante coisificação: “meu corpo”, “teu corpo”, “meus pés”, “teus lábios”... A auto secção e a do outro é, por princípio, contrária à comoção orgástica, que exige unidade para possibilitar a dissolução de si, do tempo, dos limites. E a auto apropriação, na relação sexual, implica a apropriação do outro, ou seja, a posse e a exclusividade, por onde se erige o erotismo de cunho sadomasoquista, mais afeito aos pressupostos violentos do racismo.

Ainda que pouco recepcionada nas grandes redes editoriais, bem como nos meios acadêmicos e em outras instâncias de legitimação literária, o erotismo soma-se a diversas iniciativas que visam atualizar os sentidos para as novas práticas de prazer no curso da silenciosa revolução da libido.<sup>7</sup> Trafegando nesse sentido, a vertente negra literária corresponde visceralmente à luta pela libertação humana, fazendo realçar o potencial hedonista e transformador da herança cultural africana inserta na cultura brasileira, com a conseqüente proposta de novos horizontes para a prática prazerosa que nos colocou no mundo.

---

<sup>7</sup> A sexóloga Regina Navarro Lins, em entrevista publicada na revista IstoÉ, em 2005, já salientava que: “A ideia de que se você ama não tem tesão por mais ninguém é falsa e equivocada. Está dentro das expectativas do amor romântico que idealiza as relações e condiciona o sexo a só ser bom se houver amor. Como a exclusividade nas relações tende a acabar, as pessoas vão aceitar com mais naturalidade que alguém tenha desejo sexual por várias pessoas. A médio prazo, será comum ter vários parceiros. [...] Esse modelo que a gente conhece – duas pessoas sob o mesmo teto, regidas pela exclusividade e com direito de cobranças – tende a diminuir. Claro que sempre vai existir, mas vão predominar relações mais abertas. Primeiro porque o casamento fechado, desse jeito que a gente conhece, é uma tragédia. O casamento é o lugar onde menos se faz sexo.” (LINS, 2015, p.10)

## Referências bibliográficas

- ADÚN, Mel. PRETAs, NÊGAs, NEGUINHAs. In: CUTI; KINTÊ, Akins (orgs.). *Pretumel de chama e gozo*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015, p.35)
- ALVES, Miriam. Abajur. In: *Cadernos negros – volume 20: contos afro-brasileiros*. São Paulo: Anita; Convivência, 1997, p.173-185.
- ARAÚJO, Ubiratan de Castro. *Histórias de Negro*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- FERREIRA, Ligia Fonseca. Introdução. In: GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.XIII-LXXI.
- GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KINTÊ, Akins; SILVA, Nina. *InCorPoros: nuances da libido*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2011.
- KINTÊ, Akins. *Muzimba: na humildade sem maldade*. São Paulo: [...], 2016.
- LINS, Regina Navarro. O casamento acaba com o tesão. Entrevista para Eliane Lobato, *IstoÉ*, n.1883, 2015.
- LINS, Regina Navarro. *O Livro do amor – Volume 2*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.
- LOPES, Nei. *Dicionário da antiguidade africana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MONTAGU, Axley. *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1988.
- NASCIMENTO, Jennyfer. Fenda d'água. In: CUTI; KINTÊ, Akins (orgs.). *Pretumel de chama e gozo*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015, p.127.
- OLIVEIRA, Sidney de Paula. *Negraciosa: coletânea de poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 2012.
- OLIVEIRA, Sidney de Paula. *A(r)mada negra: poemas*. São Paulo: Quilombhoje, 2016.
- PRETTI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- QUEEN, Tiely. Mordida macia. In: FAUSTINO, Carmen; SOUZA, Elizandra (orgs.) *Pretextos de mulheres negras*. São Paulo: Coletivo Mjiba, 2013, p.107.
- ROSA, Allan da; PRETA, Priscila. *A calimba e a flauta: versos úmidos e tesos*. São Paulo: Capulanas Cia e Arte Negra; Toró, 2012.

SALES, Cristian S. Expressões do erotismo e sexualidade na poesia feminina afro-brasileira contemporânea. *Revista Artemis, Edição V. 14, ago-dez, 2012. pp.22-36.* Disponível em [periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/download/14308/8183](http://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/download/14308/8183). Acesso em 26/12/2016.

SOUSA, Cruz e. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SOUSA, Elizandra de. Encontro. In: CUTI; KINTÊ, Akins (orgs.). *Pretumel de chama e gozo*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015, p.104.

TRINDADE, Liana Salvia. Repressão e liberação sexual nas estruturas do imaginário. In: MILANESI, Luís; FERREIRA, Jerusa Pires (orgs.). *Jornadas impertinentes: o obsceno*. São Paulo: Hucitec, [1983], p.53-61.

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor, 1961.

VIEIRA, Lia. Prefácio. In: KINTÊ, Akins; SILVA, Nina. *InCorPoros: nuances da libido*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2011.

## Narrar o negro: linguagem e perspectiva na ficção de Cuti

Eduardo de Assis Duarte/UFMG<sup>8</sup>

a magia

se ruim

é negra

se boa

branca

quem deu as cores para a magia?

foi negro

ou branco?

Cuti

Em seu monólogo *Madrugada me proteja*, publicado inicialmente em 1991, na primeira edição de *Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro*, Cuti, pseudônimo do escritor paulista Luiz Silva, nos apresenta Celso, homem negro de classe média, com idade entre 30 e 40 anos. São três e meia da manhã e Celso está só numa rua deserta de um bairro rico de São Paulo. Ele acabou de deixar em casa o amigo embriagado e precisa tomar um taxi o quanto antes. Mas, apesar do terno e da gravata, seu aceno não é levado em consideração, o motorista olha, vira o rosto e acelera o carro vazio, o mesmo acontecendo com o segundo taxi, aparentemente lotado, apesar da luz acesa.

Instantes depois, Celso é surpreendido por um assaltante louro, que lhe aponta uma arma engatilhada. De mãos para cima e espremido contra o muro alto de uma mansão, ele entrega primeiramente a carteira, “forrada” com o salário do mês; em seguida, os trocados que tinha no outro bolso; e mais adiante, o relógio, o paletó, a

---

<sup>8</sup> Eduardo de Assis Duarte é professor da Faculdade de Letras da UFMG. Autor de *Literatura, política, identidades* (2005) e de *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*, (1996). Organizou, entre outros, *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. (2007), a coleção *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011, 4 vol.) e os volumes didáticos *Literatura afro-brasileira, 100 autores do século XVIII ao XXI* e *Literatura afro-brasileira, abordagens na sala de aula* (2014). Coordena o Grupo Interinstitucional de Pesquisa “Afrodescendências na Literatura Brasileira” e integra o Comitê Gestor do **literafro** – Portal da Literatura Afro-brasileira, disponível no endereço [www.lettras.ufmg.br/literafro](http://www.lettras.ufmg.br/literafro)

gravata, a camisa, os sapatos, a calça e, por fim, a cueca. Consumada a rapina, sai de cena o ladrão e, em seu lugar, surge a polícia. Ouvem-se tiros, o homem nu corre sem rumo, perseguido pela sirene e pelos faróis, até parar quando escuta o grito que soa como uma ordem: “Documento!” (Cuti, 2009, p. 112). Sem ter mais o que fazer, o personagem se manifesta pela última vez:

Celso, derrotado, cobre a genitália. Expressa profunda indignação. Por fim, começa a rir, num crescendo. Traduz indignação e graça. Chega à gargalhada de pura gozação, mantendo sempre as mãos sobre a genitália. Súbito, petrifica-se. Vira estátua. A luz vai amortecendo. Simultaneamente, ouve-se um hino cívico assobiado.

Fim desta peça.

(Cuti, 2009, p. 112)

A fala do personagem surge entremeada pelas rubricas enxertadas na peça à guisa de contextualização e explicitação, como no trecho acima, que encerra o espetáculo. A didascália do dramaturgo opera como voz narrativa e não deixa dúvida quanto às propostas estética e política do texto, conseqüentemente, de sua encenação. Tal projeto objetiva “falar o negro” a partir de seu lugar na sociedade. Falar o negro de dentro, pela via de seus sentimentos e, por que não, angústias, frente a uma subalternidade que o paletó e a gravata mal disfarçam. A redução do ser humano a corpo nu, imobilizado inicialmente pela arma do ladrão, em seguida pelas dos policiais, ao mesmo tempo em que se ouve o hino assobiado, reveste o epílogo de forte acento metafórico e crítico, que aponta de imediato para o processo histórico de subjugação do negro.

À imagem da figura paralisada agrega-se a do sujeito despojado de seus bens, saqueado até no que tem de mais íntimo. A peça representa passo a passo a mecânica da espoliação, cuja violência provém tanto dos que se colocam à margem da lei quanto do próprio aparato repressivo encarregado de fazê-la vigorar. Celso perde primeiro o salário e as roupas; em seguida a humanidade ou, quiçá, a vida. Ao final, resta emudecido e estático, após gargalhar diante do bizarro desamparo a que é submetido e que, sabemos bem, atinge igualmente seus irmãos de cor.

Madrugada me proteja fixa no leitor/espectador a imagem do negro reduzido a corpo inerte, enquanto a canção patriótica surge em formato paródico, assobiado à guisa

de deboche. Emparedado tanto quanto o negro construído por Cruz e Sousa em seu libelo antirracista, o personagem de Cuti nos impele a pensar no sujeito diaspórico vitimado ao longo dos séculos por uma violência tornada natural e assim institucionalizada. Nessa leitura, Celso amplia seu significado e passa a representar milhões de outros também expropriados e submetidos à violência racial. Na “Dialética do senhor e do escravo”, Hegel defende o regime ao argumentar falaciosamente que o cativo prefere perder a liberdade a perder a vida... Já o protagonista de *Madrugada* me proteja, ao que tudo indica, perde ambas e vira ícone de uma sociedade ainda submetida aos resquícios do modo de produção cujos lucros fomentaram a modernidade industrial do século XX. Nesse sentido, a cena final termina por erguer uma espécie de monumento ao sujeito explorado e emudecido por uma “razão negra” construída no Ocidente justamente para emudecê-lo.

Além de dramaturgo e poeta sempre atento à herança dos precursores, Cuti foi construindo, a partir da década de 1980, uma sólida trajetória de ficcionista, com habilidade para elaborar desde enredos repletos de sarcasmo e ironia até narrativas em que o poético desabrocha de forma a surpreender o leitor. Artista empenhado num projeto em que a literatura não se afasta da política identitária, em seus contos, poemas e textos teatrais o negro surge em busca de afirmação na arena em que se transformou um cotidiano marcado pelo embate. Da poesia à ficção, persiste o embate em que se configura o devir negro na diáspora: entre presente e passado, entre afirmação e negação.

Passo agora à leitura de “Lembrança das lições”, publicado inicialmente em 1981, no número 4 de *Cadernos Negros*, e posteriormente incluído nas coletâneas *Negros em contos* (1996) e *Contos crespos* (2008). Já pelo título, percebe-se a presença do passado a reverberar como trauma no presente da narrativa. E novamente o leitor se depara com o processo de emparedamento, agora explicitamente vinculado à memória da barbárie. Ouçamos o texto:

Sou na infância.

A palavra escravidão vem como um tapa e os olhos de quase todos os moleques da classe estilingam um não sei o quê muito estranho em cima de mim. A professora nem ao menos finge não perceber. Olha-me também. [...]

A aula continua. [...] A cada palavra de seu discurso, pressinto uma nova avalanche de insultos contra mim e contra um “eu” mais amplo, que

abraça meus iguais na escola e estende-se pelas ruas, envolvendo muitas pessoas, sobretudo meus pais. [...]

*Os negros escravos eram chicoteados...* – e dá mais peso à palavra **negro** e à palavra **escravo!** [...]

*É você, macaco. Você é escravo* – cochicha-me um aluno branco.

Sussurro uma vingança para depois e sinto, pela primeira vez, um ódio grande e repentino, metálico, um ódio branco.

[...]

*Os NEGROS ESCRAVOS eram vendidos como CARNE VERDE, peças desprovidas de humanidade. Eram humildes e não conheciam a civilização. Vinham porque o Brasil precisava de...? Vejamos quem é que vai responder..."*

(CUTI, 2008, p. 160-1, grifos do autor).

De início, chama a atenção a frase “Sou na infância”, pronunciada por uma voz narrativa adulta. A troca do verbo estar, que conota instabilidade, pelo verbo ser, que se vincula à semântica da permanência e da fixidez, indica a presença dolorosa do passado traumático – um passado que não passa, e que remete à memória infantil tanto quanto às agruras seculares vividas pelos antepassados. O conto encena um discurso – fundado numa *doxa* ou *razão* – que “espanca” ou “estilinga” o eu-narrador, pois que remete à sua cor e à condição subjugada de seus ancestrais. *Razão* renovada no texto pelas “lições” que recebe da professora e dos colegas, inesquecíveis mesmo depois de adulto. Razão-discurso que faz a palavra soar “como um tapa”. À memória traumática da escravização acrescenta-se a da leitura enviesada produzida pela fala da professora, que faz de sua aula aparelho ideológico disseminador do que se pode chamar de *razão racista*. Dor e ódio marcam o elo entre passado e presente, explicitado em todas as letras nas juras de vingança e mesmo no corpo do personagem, que abandona a sala de aula rumo ao banheiro para “defecar o desespero das entranhas”. (Ibidem, p. 161). E elo histórico, social e comunitário, a “estender-se pelas ruas” por onde transita a narrativa.

O conto prossegue e introduz outra criança, Joel, que sofre os mesmos constrangimentos e se torna companheiro de fugas da escola e de boletins adulterados para enganar os pais, apesar das surras: “chegamos ao quarto ano com a malandragem bem burilada. Já não damos importância ao fato de nos chamarem pela cor. Entre a molecada, quase sempre fazem isso com medo, medo do Neguinho-eu e do Neguinho-Joel.” (Ibidem, p. 162). No desfecho do enredo, o personagem adulto sente na pele a falta da formação que não teve e presencia o antigo colega cair na marginalidade e na

prisão. E novamente, é no banheiro, agora da fábrica onde trabalha, que o narrador toma conhecimento da manchete do jornal: “*Preso o marginal Neguinho Joel* – foto em primeira página. A marca da raça e a marca do golpe da fivela no rosto.” (idem, p. 164, grifos do autor).

Esse sentido de comunhão com o semelhante constrói elos temporais e afetivos mediados pelas condições sociais vividas no presente. A narrativa coloca o sujeito da enunciação a falar por si e por seus pares, princípio também adotado em textos de autoria afrodescendente de outros países. A referência a este “eu mais amplo” contribui para identificar o narrador – e a perspectiva subjacente ao seu discurso – com a tradição já centenária da literatura produzida pela diáspora africana nas Américas. Assim, o conto se irmana ao texto teatral quando encena as diversas facetas da tensão racial e expressa a fala do Outro, da mesma forma que se irmana a um movimento transnacional protagonizado pela intelectualidade negra diaspórica.

A expressão do discurso do negro enlaça a linguagem de *Madrugada me proteja* com a de *Lembrança das lições*. Quem conduz todo o processo é a voz negra em primeira pessoa, o que desvela e identifica a subjetividade do personagem com a do leitor. Narrar o negro a partir de seu próprio lugar de enunciação não apenas aproxima os escritos concebidos em épocas distintas, mas também os integra à citada tradição da narrativa afro-diaspórica presente em diversos países desde que o negro se pôs a escrever. Outro ponto óbvio de convergência reside na denúncia da violência presente nas muitas situações, pois exhibe uma polícia que nada tem de cordial em se tratando de cidadãos de pele escura.

Mas, ao contrário do “brutalismo” com que Alfredo Bosi caracteriza o tema da violência no conto brasileiro contemporâneo, o que se tem aqui não é a crueldade como simples adereço da ficção. O leitor se depara com um outro tratamento, expresso em outra linguagem. Os escritos de Cuti representam sobretudo os efeitos da violência e envolvem o leitor na reflexão sobre o fenômeno. Tal procedimento a retira da condição espetacular de *coup de théâtre* – momento de choque que prende a atenção do espectador, tão comum nos folhetins e melodramas do século XIX, e ainda presente nas produções hollywoodianas e em outras instâncias da indústria cultural contemporânea, sempre recebidas com grande sucesso de público. No extremo oposto ao que faz Rubem Fonseca, em *Feliz ano novo* (1975), por exemplo, nas narrativas de Cuti, o ponto de vista é o da vítima, não o do agressor que exerce o seu sadismo apenas para se exhibir perante os comparsas e, ao mesmo tempo, chocar o leitor.



Os dois exemplos aqui resenhados demonstram o engajamento autoral num processo de resgate da humanidade do negro que atravessa os séculos e as fronteiras nacionais. Processo que insere a literatura de Cuti num amplo panorama de questionamento do lugar e dos sentidos construídos para a África, os africanos e seus descendentes nascidos do lado de cá do Atlântico. O estatuto colonial de infra-humanidade a eles atribuído se origina do tráfico e se fundamenta numa episteme eurocêntrica que vai se consolidando ao longo do tempo, a par de sua utilidade enquanto justificativa para a barbárie que impulsiona a expansão do capitalismo mercantil e escravista nas Américas.

Em seu livro *Crítica da razão negra*, o filósofo camaronês Achille Mbembe dissecou a expansão do sistema escravagista em paralelo a uma persistente elaboração discursiva que reveste a figura do negro de um forte atributo de inferioridade. Assim, da mesma forma como o Oriente se configurou durante séculos como uma construção do Ocidente (Said), para Mbembe o Negro, enquanto signo submetido aos dogmas da raça, nada mais é do que uma “efabulação” do branco. E acrescenta:

Numa primeira instância, a razão negra consiste portanto num conjunto de vozes, enunciados e discursos, saberes, comentários e disparates, cujo objeto é a coisa ou as pessoas “de origem africana” e aquilo que afirmamos ser o seu nome e a sua verdade. [...]

Tal razão não passa de um sistema de narrativas e de discursos pretensamente conhecedores. E também um reservatório, ao qual a aritmética da dominação de raça vai buscar seus álibis. [...]

Neste contexto, a razão negra designa tanto um conjunto de discursos como de práticas – um trabalho quotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e por em circulação fórmulas, textos, rituais, com o objetivo de fazer acontecer o Negro enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e instrumentalização prática. (MBEMBE, 2014, p. 56-57).

E não custa lembrar o considerável volume de imagens estereotipadas, oriundas dessa *razão* que não hesito chamar de *racista*, presentes na literatura brasileira canônica, a exemplo das mulatas reduzidas a animais eróticos, ou dos negros-fera prisioneiros de seus instintos. Em ambas as vertentes, prevalece a *doxa* embrutecedora construída pelo discurso do colonizador. E não custa lembrar o dito desencantado de Frantz Fanon, ao tomar consciência do lugar a ele destinado entre os europeus: “Desejava simplesmente

ser um homem entre outros homens [...]. E eis que me descubro objeto entre outros objetos.” (FANON, 2008, pp. 106-153).

Para Achille Mbembe, a desconstrução dessa *razão negra* de origem branca só terá início nos começos do século XX. Ela se fará a partir do trabalho de pensadores e, sobretudo, de artistas, poetas e ficcionistas cujos escritos vão substituir a velha imagem do Negro como atributo de inferioridade – atributo alienante que “separa o ser de sua essência” (MBEMBE, p. 67), por novas configurações, onde o “apelo à raça” se traduz em “apelo à insurreição”, em exaltação subversiva, que passa pela recuperação da humanidade e pela exaltação da beleza e do orgulho étnico. (Ibidem, p. 89).

Nesse contexto, ao observarmos o fluxo das transformações ocorridas no campo da produção letrada, veremos que, pela primeira vez na História, um movimento literário internacional tem início nas Américas e chega à Europa vindo do lado de cá do oceano. A literatura negra tem início nos Estados Unidos, com a “Renascença do Harlem”, na década de 1920, em seguida chega ao Caribe e desembarca na França na década de 1930, no bojo do movimento da “Négritude” francófona, que reúne autores vindos da África e de países da diáspora negra nas Américas.

E o Brasil, que já testemunhara, no século XIX, o grito isolado de precursores como Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis e Cruz e Sousa; e, ainda, Lima Barreto, Lino Guedes e Solano Trindade, na primeira metade do século XX, vê surgir no Rio de Janeiro, em 1944, o Teatro Experimental do Negro – TEN – por iniciativa de Abdias Nascimento. Além de trazer, pela primeira vez aos nossos palcos, atores negros, o TEN empreendeu um trabalho social que incluía, entre outras atividades, cursos para adultos e a edição do jornal *Quilombo*, que circulou entre 1948 e 1950. À ação do TEN soma-se anos depois a do Teatro Popular Brasileiro, dirigido por Solano Trindade, mas ambos sofrem com o grande retrocesso protagonizado pela ditadura civil-militar implantada em 1964, fato que inibe naquele momento a constituição entre nós da literatura negra enquanto movimento, com propostas explícitas de afirmação identitária e de combate à discriminação.

Isto só ocorre a partir de 1978, com a articulação de escritores e intelectuais para a criação dos *Cadernos Negros* e, em 1980, do grupo Quilombhoje, responsável por sua manutenção até o presente, quando a série já se encontra no número 39. Nessa articulação, Cuti, tem uma participação de grande relevo, tendo estado à frente da edição da série durante um longo período, além de participar de praticamente todas as edições.

Estou me detendo em alguns aspectos de sua obra, mais especificamente em dois escritos ficcionais para, através deles, articular relações entre o ato inovador de *narrar o negro a partir de sua própria perspectiva* e as propostas da tradição literária negra construída no Ocidente. Seguindo a tendência moderna que articula linguagem e metalinguagem, Cuti é, simultaneamente, escritor e crítico, produtor que figura antes de tudo como *leitor*, sujeito atento ao repertório que o cerca desde as primeiras letras. Essa postura reflexiva, que o leva ao mestrado e ao doutorado em literatura, faz com que tenha um conjunto de publicações que abarca enfoques críticos de autores como Cruz e Sousa e Lima Barreto, bem como reflexões teóricas como as expressas no volume *Literatura negro-brasileira* (2010), entre outros.

Em depoimento ao projeto “Afrodescendências na literatura brasileira”, publicado no volume 4 da coleção homônima, o autor critica o “viés sociológico” que pretende reduzir a produção afro-brasileira a mero retrato ou reflexo da condição social e histórica a que estão submetidos os remanescentes da escravização. Mas rechaça igualmente o “cânone”, isto é “aquilo que está padronizado como sendo qualidade literária, texto bem acabado, todas essas expressões que traduzem o gosto de uma minoria”. (CUTI, 2011, p. 58-59). Espírito eminentemente polêmico, o escritor defende a “estética negra” como uma “questão de sobrevivência” e acrescenta: “Trata-se de nos reinventarmos para não sermos aquilo que o branco criou para que fôssemos. E aí, estamos também recriando o branco, minando seus pés de barro, sua prepotência de simbolizar toda a humanidade.” (Idem, p. 56-57).

Tais afirmações, emitidas no século XXI, enaltecem a coerência do autor ao longo de uma vida inteira dedicada à literatura, pois remetem prontamente ao programa da série *Cadernos Negros* que, em seu número 1, de 1978, expressa a denúncia da alienação, fala em “renascimento”, em “arrancar as máscaras brancas” e “por fim à imitação”, conclamando autores e leitores a assumirem a “negrura bela e forte” em nome da “legítima defesa dos valores do povo negro.” (Apresentação, *Cadernos Negros 1*, 1978). E são essas diretrizes programáticas que constituem a base de sustentação dos textos teatrais e das dezenas de contos de Cuti, publicados nos *Cadernos* e posteriormente reunidos em três livros: *Quizila* (1987), *Negros em contos* (1996) e *Contos crespos* (2008).

Enfim, partindo de um exemplo específico em busca de algo mais amplo, como dissociar a literatura produzida pelos afrodescendentes de sua experiência passada disseminada nos traumas e ainda tão presente no *existir negro* do cotidiano? E como

desvincular esse *existir* de uma *razão negra etnocêntrica*, logo, racista, que persiste em reverberar seu preconceito e se instalar na hegemonia silenciosa dos lugares comuns e dos tabus linguísticos?

Na arena discursiva palco do confronto entre essas duas razões negras, a memória da escravização e dos seus danos impulsiona a narrativa afro-brasileira a assumir o projeto de resistência cultural e de embate ideológico. Isto porque urge assumir posições para além do campo propriamente artístico, visando atuar na construção psicológica e cultural desse sujeito, bem como na definição de seu lugar na sociedade e na própria história. No desenho de uma identidade alternativa à *performance* do negro submisso e alienado, entram em cena a celebração do orgulho étnico ancestral e as demandas presentes, reivindicadoras de novos padrões de relacionamento, bem como portadoras da denúncia social. Daí a persistente revisitação do passado, elemento programático com traços de gesto político e de enfrentamento do *status quo*. Desta forma, a literatura de Cuti se faz coro afinado com a desconstrução da episteme ocidental responsável pela *razão negra racista* ainda hoje viva no senso comum e, lamentavelmente, ainda viva em muitas mentes e corações.

### Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Cadernos Negros I*. São Paulo: Edição dos Autores, 1978.
- CUTI. *Contos crespos*. Belo Horizonte: Mazza, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza, 2009.
- \_\_\_\_\_. Depoimento. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 4, História, teoria, polêmica.
- \_\_\_\_\_. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. 7. Ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Leciones sobre la filosofía de la historia universal*. Trad. José Gaos. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1989.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

## Césaire, Glissant, a fala das paisagens

Enilce Albergaria Rocha<sup>9</sup>/UFJF  
Michèle Constans<sup>10</sup>/Universidade de Toulouse II Le Mirail  
(Tradução de Enilce Albergaria e Iago Medeiros)

### 1. Por que a "fala das paisagens"?

Expressão recorrente em Glissant, ela também nos parece adequada para tratar da poética de Césaire. Ela dá continuidade a uma "leitura da paisagem", vinda de uma tradição geográfica que faz da paisagem um livro da terra, complexa em seus dados naturais, em sua extensão, sobre a qual se superpõem os rastros de múltiplas e sucessivas atividades, antrópicas ou naturais, que a transformam em um palimpsesto próprio a ser decifrado.

Mas a leitura não basta; é preciso também escutar a voz do poeta, aquele que escuta e expressa a fala da paisagem, que sonda a sua profundidade e, ao restituir sua voz à coletividade, permite-lhe tomar posse de seus espaços.

Césaire iniciou e Glissant teorizou um movimento que faz da paisagem o paradigma da difícil reconciliação das Antilhas, e mais amplamente do mundo pós-colonial, com a sua história e os seus espaços, nos quais é premente poder habitar. "[...] o homem habita [a terra] poeticamente [...]", disse Heidegger, a partir de um verso de Hölderlin.

"Habitar" significa **"estar-presente-no-mundo-e-para-o-outro"**, é **"a maneira como os mortais existem na Terra"**. "É porque habitar é próprio aos humanos [...] que inabitar afigura-se como uma falta, uma ausência, uma imposição, um sofrimento, uma impossibilidade de existir plenamente, na disponibilidade exigida pela abertura" (Paquot, 2005, tradução nossa). Trata-se, para os Martinicanos, de cessar de *"inabitar"* a sua paisagem.

---

<sup>9</sup> Enilce Albergaria Rocha - Profa. do PPG de Letras / Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora / MG . Publicou diversos artigos sobre a poética da diversidade proposta por Édouard Glissant; traduziu duas de suas obras: Introdução a uma poética da diversidade (2005) e O Pensamento do Tremor - La Cohée du Lamentin (2014). Traduziu, igualmente, Os Condenados da Terra, de Frantz Fanon (2006).

<sup>10</sup> Michèle Constans, arquiteta paisagista, foi professora na ENSFEA da cidade de Toulouse - Auzerville - França (École Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole, Universidade de Toulouse), pesquisadora associada do laboratório GEODE (Universidade de Toulouse Jean Jaurès). Publicou diversos artigos sobre os vínculos entre paisagem e sociedade. Foi representante da Missão paisagem junto ao ministério da ecologia e do desenvolvimento sustentável, cargo no qual impulsionou políticas de proteção e de revalorização das paisagens, inclusive na Martinica.

A experiência antilhana, a experiência dos povos que vivenciaram a escravidão e depois o colonialismo, é marcada pela espoliação, real e simbólica<sup>11</sup>, de seu espaço e pela negação de sua história; diante dessa espoliação, diante dos símbolos colonialistas que a ilustram, é preciso fundar uma nova relação, real e simbólica, com o território<sup>12</sup>, com o ambiente.

Os poetas antecipam o real, os poetas participam do real<sup>13</sup>. Eles anteciparam em mais de um século com palavras-estela desses "países sem estela", memória desses "caminhos sem memória" (CÉSAIRE, 2012, p. 35), esculturas que apareceram há alguns anos no espaço público martinicano (mas também noutros lugares), do coração da paisagem urbana ao litoral, comemorando enfim mais de 150 anos após a abolição da escravatura, as correntes da servidão no *Morne Rouge*, o escravo foragido no *bourg Diamant*, o naufrágio do navio negreiro na pequena baía de *Caffard*. Para aferir o peso da sua irrupção no espaço antilhano, evoquemos a enorme cruz erigida em 1992, sobre a vila de *Saint-Domingue*, em comemoração ao 500º aniversário da chegada do primeiro conquistador.

Os poetas desprezam as "vitórias proditorias" do mundo ocidental materialista (CÉSAIRE, 2012, p. 67) e dizem que "a defesa da paisagem é o primeiro dever do poeta" (GLISSANT, 1969, p. 8, tradução nossa). Eles nos falam de uma nova relação com o mundo, em que se nega a ruptura entre conhecimento e poesia, entre inteligível e sensível: a paisagem é um dos paradigmas dessa reconciliação.

Mas afinal, o que é a paisagem? De sua extrema polissemia<sup>14</sup>, destacamos que ela não é natureza, nem meio ambiente, nem espaço, mas a relação que um sujeito, ou um grupo social, mantêm com o seu meio ambiente, sua natureza, seu espaço, em função de sua cultura e história, e não de um determinismo ecológico ou geográfico (BERQUE, 1995).

---

<sup>11</sup>Inscrição espacial do colonialismo: a ordem social desigual: grandes propriedades de criolos de ascendência branca (*békés*), "habitações" e suas "*rues cases nègres*", rodeadas de guetos, modelos do planejamento europeu: urbanismo da cidade colonial, com suas infraestruturas regulares, igrejas e prédios públicos; os monumentos à Joséphine, à d'Esnambuc, etc. Inscrição simbólica: pinturas representando a prosperidade das "habitações", poesia do prazer de viver tropical.

<sup>12</sup>Território, meio ambiente, devem ser compreendidos em sua dimensão tanto física quanto simbólica, como "*Wohnen*", o habitar de Heidegger, como "*Umwelt*", o meio ambiente sensorial de Jacob von Uexkull, (1934, 2004, « *Mondes animaux et monde humain* », éd.Pocket); é o que Glissant chamará de "o entorno".

<sup>13</sup>A função positiva da imaginação volta para dissipar essa soma de hábitos inertes, para despertar essa massa pesada [da simples existência], para abrir o ser a novos alimentos. (...)Uma imagem literária destrói as imagens preguiçosas da percepção."(Bachelard, 1947, « *La terre et les rêveries de la volonté*», Paris, José Corti, p. 26, tradução nossa)

<sup>14</sup>Uma abordagem desse assunto pode ser encontrada na obra coordenada por A. Roger: « *La théorie du paysage en France (1974-1994)* », Champs Vallon, 1995 .

A paisagem em “dimensões reais”, tal como a percebemos ou modificamos, é indissociável da paisagem “representação”. As representações artísticas desempenham um papel central na percepção das paisagens; a paisagem, palavra que designava originalmente um quadro representando um “país”, só surgiria a partir de um processo de “artialização” (Roger 1997), que é, ao mesmo tempo, manifestação e origem de modelos de visão que valorizam um ou outro aspecto da paisagem. Decorre-se uma forte variabilidade dos modelos paisagísticos, ou seja, dos valores e da experiência paisagística, conforme as sociedades, épocas, meios sociais; o aspecto identitário da paisagem não poderia, por conseguinte, ser ignorado.

A paisagem se inventa, se reinventa em permanência, à medida que mudam os valores da sociedade, em um vaivém incessante entre um real e suas representações, e mais particularmente suas representações artísticas. É a partir desse vaivém que baseamos nosso trabalho<sup>15</sup>.

## **2. Césaire, *Moi laminaire*: “A fúria de dar vida a um desabamento de paisagem” (CÉSAIRE, 2006, p. 371, tradução nossa)**

Já no *Diário de um retorno ao país natal*, a paisagem e a natureza tornam-se um eixo central da obra de Césaire, uma das “*Armas miraculosas*” que reinaugura a relação dos martinicanos com eles próprios. Como precursor, ele explode os ferrolhos do imaginário da paisagem colonial (que Suzanne Césaire (2008) qualificará como “poesia de rede, açúcar e baunilha”) introduzindo o real da vivência martinicana e a história da escravidão.

Em seguida, juntamente com a equipe da revista “*Tropiques*”, ele propõe três pistas para uma busca de identidade que somente uma leitura muito rápida ou muito entusiasta da sua obra poderia reduzir à negritude: as fontes africanas, certamente, mas também a exploração das paisagens naturais, da fauna e da flora, e também da

---

<sup>15</sup>Utilizada em campos disciplinares muito diversificados, a paisagem se apresenta como um conceito intangível, escapando a toda definição conclusiva, mas, talvez, essa seja justamente uma de suas forças.

Glissant utiliza os recursos infinitos da polisemia da palavra paisagem, conceito não fechado, talvez em um uso distante da materialidade das paisagens; mas a recorrência do real das paisagens, do “lugar” ao “todo-mundo” na sua diversidade, funciona como uma pulsação rítmica da obra.

“Esta fala da paisagem não se elucida nunca inteiramente (seria triste), a paisagem guarda sua opacidade (sua reserva)”. (GLISSANT, 2007, tradução nossa)

“Toda paisagem é obscura, sob suas aprazíveis transparências, quando você lhe fala infinitamente.” (GLISSANT, 2009, p.71, tradução nossa).

As correspondências entre o pensamento de Glissant e as teorias da paisagem contemporâneas abrem um enorme campo de trabalho; elas não serão objeto deste artigo. Mas podemos facilmente imaginar uma correspondência entre a “*trajection*” de Augustin Berque e a “*Relação*” de Glissant.

antropologia martinicana (contos, cultura popular), que permitirão encontrar novos pontos de referência espaço-temporais.

Nós ascendemos  
tranças de enforcados das cássias  
(o carrasco esquecera de fazer a derradeira toaite)  
nós ascendemos  
belas mãos, suspensas nas samambaias, agitam um adeus que ninguém ouve  
nós ascendemos  
as helicônias rasgam seu coração no momento exato em que a fênix renasce da  
mais alta chama que a consome  
nós ascendemos  
nós resvalamos  
as cecrópias escondem seu rosto  
e seus sonhos no esqueleto das suas mãos fosforescentes [...] (CÉSAIRE, 2008,  
p. 20, tradução nossa)

Assim, assistimos à emergência, no momento em que as lutas pela independência se multiplicam em todo o mundo colonial, de uma nova geopoética, cujos pólos serão:

– a floresta dos escravos foragidos, enquanto liberdade, tendo a árvore por símbolo;

– o espaço cultivado e habitado, aldeias, cidades e campos de cana-de-açúcar, como locais de submissão e comprometimento, mas também como o único espaço verdadeiramente habitável;

– o mar negreiro, que é memória do Tráfico, do sofrimento e da extinção da história dos deportados, mas que é também abertura aos horizontes do mundo.

Trata-se de um espaço em tensão, no qual existe, topologicamente, uma oposição entre o “alto” (floresta/vulcão, espaço selvagem, espaço mítico) e o “baixo” (espaço cultivado e habitado), e uma copresença da ilha minúscula e de um “alhures”, ilhas e continentes, que são tanto a África perdida, carregando o peso do passado, quanto um possível futuro que se abre sobre o arquipélago e (“minha ilha não fechada, sua clara audácia de pé na popa dessa polinésia” CÉSAIRE, 2012, p. 31) sobre o mundo.



Afiguram-se os temas que se tornarão recorrentes nas literaturas antilhanas: a paisagem assombrada pela memória dos sofrimentos e da violência inflingida, a busca por rastros, sutis ou imaginários, as lutas e as resistências à opressão, a árvore como símbolo do ser humano e a identificação com a natureza e com a paisagem, a busca por novos pontos de referência espaço-temporais em relação à ilha e ao "habitar", que implica a necessidade de extinção do mundo colonial (“**mundo da pestilência**”) e, em oposição aos modelos europeus, a busca pelos modelos africanos, bem como caraíbas, americanos e de horizontes múltiplos. “quero edificar, como o dacito que o vento penteou, / o monumento sem aves da Recusa” (CÉSAIRE, 1975, p. 62).

Assim como Glissant, os escritores antilhanos se apropriarão dos temas do *Diário de um retorno ao país natal* para incorporá-los, rejeitá-los ou transformá-los; nenhum deles o ignorará.

A esses grandes temas, Glissant acrescentará inflexões pessoais e, com uma reivindicada dimensão filosófica, desenvolverá um pensamento-paisagem baseado nas metáforas da natureza e do espaço para elaborar seus conceitos.

### 3. A fala da paisagem

Mas existe, nos dois poetas, uma mesma onipresença da paisagem que, longe de ser um cenário, se apresenta como a afirmação de uma necessidade política e poética.

Ele perscrutava a paisagem onde incrustar-se  
súplice do lugar [...]  
tateando ele esboçava  
o frágil fortúnio em direção ao sol  
(CÉSAIRE, 2008, p. 166, tradução nossa).

Não será suficiente descrever a paisagem. O indivíduo, a comunidade, o país são indissociáveis no episódio contínuo da sua história. A paisagem é um personagem dessa história. É preciso compreendê-la na sua profundidade (GLISSANT, 1981, p. 199, tradução nossa).

Reivindica-se a poesia como modo de conhecimento; o poeta, que revela, inventaria, nomeia e sonha, é aquele que escuta e expressa a “fala da paisagem” e que, assim, o faz existir: Césaire, como demiurgo: “Eu reencontraria o segredo das grandes

comunicações e das grandes combustões. Diria tempestade. Diria rio. Diria tornado. Diria folha. Diria árvore. (CÉSAIRE, 2012, p. 27); e Glissant, como revelador: “Apaixonadamente viver a paisagem, libertá-la da indistinção, escavá-la, iluminá-la entre nós. Saber o que em nós ela significa. Trazer à terra este claro saber.” (GLISSANT, 1969, p. 238, tradução nossa).

A paisagem tem uma função identificatória forte. Nas duas obras, não existe busca identitária que não seja questão de paisagem, e vice-versa. A apropriação simbólica do país pela poética da paisagem antecipa a sua apropriação política. A paisagem é coisa política; tanto na sua realidade territorial quanto nas suas representações, ela é marcada pelo domínio do colonizador; é preciso descolonizá-la.

Isso implica, para os dois poetas, a realização de uma dupla ruptura: uma ruptura simbólica com as representações coloniais ou turísticas das Antilhas; uma ruptura com a estética do mundo ocidental. E essa dupla ruptura é um ato político.

Por vezes, os lugares simbólicos de Césaire e Glissant irão diferir; por um lado, porque os seus pontos de referência espaço-temporais, história e geografia pessoal, não são os mesmos e, por outro lado, porque o seu pensamento difere, assim como as inumeráveis metáforas da natureza que eles utilizarão para expressá-lo.

#### **4. Rupturas simbólicas**

Várias rupturas simbólicas cruciais modificam a visão da paisagem dos dois poetas.

Rompendo com o fácil hedonismo das representações coloniais ou turísticas, afigura-se uma paisagem da dor, que desvela as violências passadas ou presentes, em que o poeta introduz uma pulsação entre disforia e euforia.

À visão exótica e edênica da ilha: “Uma longínqua Antilha/Que uma eterna primavera regozija e que brilha/Sobre as ondas azuis, tal qual um novo paraíso” (THEURET, A. *apud* SCHON, N., 2003, tradução nossa), Césaire opõe o grito do Rebelde: “A paisagem envenena-me com os acônitos do seu alfabeto. [...] Vai-te embora, homem. Quero estar só e o mar é uma manilha no meu pé de forçado (CÉSAIRE, 1975, p. 82). Mas ele também perceberá “A ternura feliz das ilhas embaladas pelo colo adolescente das fontes do mar (CÉSAIRE, 1970, p. 24, tradução nossa), pois, como diz Glissant, o poeta tem: “a faculdade de transformar em lugares de

promessas nossos lugares de sofrimento [...] e de conceber esses lugares no elogio e no fausto” (GLISSANT, 2006, p. 122, tradução nossa).

Essa pulsação entre disforia e euforia opõe lugares e elementos da paisagem entre si, mas longe de ser binária, essa pulsação acontece também no interior da maior parte dos elementos, conferindo-lhes uma grande complexidade.

Rompendo com o consenso clássico de paisagem tranquila e intemporal, a dimensão política da revolta e do questionamento dos modelos de visão reinjeta na paisagem o cotidiano das populações (“Essa rua da Palha [onde] o mar despeja suas imundícies, seus gatos e cachorros mortos”(CÉSAIRE, 2012, p. 25) e sobretudo a história negada ou desconhecida.

A memória recalcada da escravidão assombra as paisagens cultivadas da habitação, o mar do tráfico negreiro, a floresta dos escravos fugidos; esse tema é comum a Césaire e a Glissant, bem como a toda a América que viveu a escravidão. As paisagens antropizadas da ilha, cidades e campo, carregam as marcas da ordem colonial, mas os rastros materiais dos escravos são mantidos, apagados ou ignorados, e negados sob o efeito da escravidão e das origens africanas.

Há no fundo desse mar rastros balizados de corpos entravados de grilhões, as paisagens da neo-América os narram aos ventos alíseos e tornados, e maciços de madeiras torcidas escondem depósitos de corpos mortos, o que em todo e qualquer lugar chama-se de cemitérios (GLISSANT, 2007, p. 83, tradução nossa).

Para que os lugares tornem-se paisagem, é preciso que eles sejam imbuídos dessa memória perdida. “Eu rejeito que a geografia tenha anexado a história”, diz Césaire, e em sua poesia a coocorrência das palavras “paisagem”, “memória” e “sangue” é quase que impecável.<sup>16</sup>

Na falta de uma inscrição espacial durável, as árvores, a natureza, a paisagem serão os monumentos dessa história esquecida. “Nossa paisagem é seu próprio

---

<sup>16</sup> Raízes minha sobrevivência  
uma gota de sangue sobe do fundo  
sozinha inclina a paisagem  
e no cume do mundo  
fascina  
uma memória irreduzível  
(CÉSAIRE, 2006, p.389, tradução nossa)

monumento: o rasto que ela significa é conhecível por baixo. Tudo é história” (GLISSANT, 1981, p. 21, tradução nossa).

A paisagem torna-se o lugar em que se desvela a história, e a história a condição desse desvelar, da legibilidade da paisagem.

Em ruptura com a harmonia da paisagem colonial cultivada, jardinada, construída, é a natureza “selvagem”, floresta ou vulcão, que se torna o tópico essencial da paisagem; a floresta torna-se o memorial da fuga e da revolta, e a oposição entre paisagem antropizada e paisagem não antropizada confirma assim a oposição topográfica do par alto/fuga de escravos e baixo/submissão. O imaginário da floresta é também *Bois Caïman*, quando em uma noite de agosto de 1791, Boukman inicia, através de uma cerimônia vodu, a revolta geral dos escravos haitianos.

Os elementos da natureza reatam os fios da história, fazendo referência a uma África imaginária que desperta “no eco já longínquo / esse urro em nós de felinos muito antigos” (CÉSAIRE, 2006, p. 499, tradução nossa), mas, sobretudo, a uma experiência muito real do território martinicano:

Historicamente para nós, a paisagem é um personagem-chave de nossa história nas Antilhas. Não se esqueçam de que em toda a história das Antilhas, a floresta, o morro, a montanha, são os lugares, os únicos lugares possíveis para o negro *marron*, para o escravo que rejeita o trabalho e que foge. Por conseguinte, aprendemos na nossa história a frequentar a paisagem como o lugar imediato de nosso destino (GLISSANT, 1981, tradução nossa).

Rompendo com a distância dominadora que está na raiz das civilizações europeias (“Que nem um grão de terra fique por peneirar, revolver, trabalhar. [...] Que a terra Inteira gema com o nosso abraço viril (CÉSAIRE, 1975, p. 24), a relação com a paisagem se faz imersão, fusão. O tema césairiano, o herói glissantiano, quer ele seja um escravo humilhado ou fugido, é sempre indissociável da paisagem ou de um de seus elementos: árvore, terra, vulcão...”)

Entre bulbo e rebento habito o espaço inexplorado  
do basalto habito não um jorro  
mas da lava o macaréu  
que retorna pelo sulco vertiginosamente e queima todas as mesquitas  
eu rebento, eu sou o fogo, eu sou o mar  
o mundo se desfaz

mas eu sou o mundo  
no recomeço de tudo  
(CÉSAIRE, 2006, p. 385, tradução nossa).

Ela mergulhou no ventre inviolado da floresta; (...) cortando caminho por dentro do denso matagal das samambaias eriçadas em suas sombras e nutridas de putrefações violetas onde fremia o rastro de uma cobra, modelando sua carne na terra preta que crepitava sob seus dedos (GLISSANT, 1981, p. 64, tradução nossa).

Essa fusão é uma referência explícita às culturas africanas. Multiplica-se em Glissant as referências ao “país de antes”, e Césaire se assume como aqueles que são:

porosos a todos os sopros do mundo  
eira fraterna de todos os sopros do mundo  
leito sem dreno de todas as águas do mundo  
fagulha do fogo sagrado do mundo  
carne da carne do mundo palpitando com o próprio movimento do mundo!  
(CÉSAIRE, 2012, p. 65)

Recorrendo a um animismo que, longe de ser regressivo, é ao mesmo tempo simbólico e político, eles antecipam o pensamento ecológico. E essa vontade de imersão propõe filosoficamente a recusa da cisão sujeito/objeto e, mais particularmente, da oposição homem/natureza que fundou o pensamento ocidental moderno.

“Meu olho naufraga na coisa não mais olhada mas que olha” (CÉSAIRE, 1970, p. 14, tradução nossa).

A paisagem na obra cessa de ser cenário ou confidente para inscrever-se como constitutiva do ser (GLISSANT, 1981, p. 199, tradução nossa).

## 5. Rupturas estéticas

Essas duas poéticas da paisagem estão em ruptura com a poesia ocidental clássica, mas têm um vínculo explícito com os poetas da revolta (Rimbaud, Lautréamont, os surrealistas...) ou do grande largo (Hearn, Ségalen, Saint-John Perse).<sup>17</sup>

É essa fina película sobre a ressaca do vinho mal depositado do mar

---

<sup>17</sup>“no Poema/ Do Mar que, latescente e infuso de astros, traga/ O verde azul (Rimbaud, O barco ébrio) “é um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto” (Lautréamont, Maldoror)

é esse enorme empinar de cavalos da terra impedidos no último segundo à beira  
do precipício  
é essa areia negra que se debate no soluço do abismo  
é da serpente casmurra esse rastejo fora do naufrágio  
essa golada de astros expelida em bolo de vaga-lumes  
essa pedra sobre o oceano extirpando com sua baba uma mão tremente para  
pássaro que passa  
esse rapto  
esse saque  
esse entulho  
essa terra” (CÉSAIRE, 2006, p. 302, tradução nossa)

A ilha paradisíaca, a ordem tranquila das paisagens coloniais de cana-de-açúcar, desapareceram, permitindo o irrompimento de toda a violência da paisagem, densidade, desordem, movimento, inventividade barroca, polissensorial.

Sim, o Caos é belo. Como é belo o enlaçamento de vegetação que multiplica sem fim nos atalhos da *Trace* na Martinica, entre *Balata* e *Morne Rouge*, lá onde o voo de espumas enrola-se em leque enlouquecido nesse momento cintilante em que duas ondas do mar arrebentam suas cristas uma contra a outra, ao largo de *Gorée*, ou como é belo o rodopiar do vento nas areias subitamente enlouquecidas de *Erfour*, nas profundezas do Marrocos, quando o sol não consegue mais transpassá-las com a sua pretenciosa transparência (GLISSANT, 1993, p. 55, tradução nossa).

Essa estética da desordem, do caos, da proliferação<sup>18</sup>, será enunciada em um neologismo de Glissant, « *l'irrué* », que é: “irrupção e ímpeto, também erupção, talvez

---

<sup>18</sup>Os ciprestes recobertos de aerófitos, plantados eretos na água de um pântano da Luisiânia: as samambaias gigantes calcando o íngreme da estrada da *Tracée* na Martinica ; a maré de vegetação, em Tikal na Guatemala, de onde erguem-se as trirremes das pirâmides dos templos, com seus lances de degraus como remos à espera ; a vigília patética das palmeiras, ao largo dos morros de Santiago de Cuba ; a abertura dos rastos entre as canas, que por toda parte no entorno o aprisionam ; as fendas roucas das ravinas escondidas ou dos grandes desfiladeiros ao abandono do céu ; o amarelado dos pântanos, afunilando o azul esmeralda do mar junto à cidade de *Pointre-à-Pitre* na Guadalupe ; os insondáveis troncos da chuva da Guiana balizando desde sempre seu caos de floresta ; os rios transbordantes arrastando a terra, Mississipi e Amazonas, e também os minúsculos riachos apertados sob as rochas secas, e as quedas d'água condensadas em sua infinita violência, *el Salto del Angel*, ou secretas e ínfimas sob a ferrugem do tempo ; as paisagens das Américas são abertura, desmesura, uma forma de erupção nos espaços. As histórias dos povos nelas se agarram e nelas recortam monumentos que a energia que sobe da terra desloca e altera infinitamente (GLISSANT, 1997, p. 84, tradução nossa).

muita realidade e muita irrealidade”<sup>19</sup> (GLISSANT, 2005, p. 13-14) e que teorisa a ruptura com a estética ocidental através de uma oposição medida/desmedida (os prados e a fonte/a floresta): “E a fala de minha paisagem é primeiramente floresta, que sem cessar multiplica-se. Eu não pratico a economia da campina, eu não compartilho da tranquilidade da fonte” (GLISSANT, 1981, p. 255, tradução nossa).

O caos se opõe à claridade de uma organização do espaço em que a ordem espacial reflete uma ordem social e cosmológica hierarquizada; o tema da violência, do caos da paisagem, é certamente uma metáfora da violência política, que deve ser destruída, também é uma etapa incontornável de uma reconstrução de si, o caos original de um mundo do qual é preciso reencontrar o sentido.

À violência das metáforas (sangue, fogo, destruição, metamorfoses, violência humana evocada), se junta a violência das paisagens reais, sua magnificência, superabundância e dinamismo.

A paisagem é metafórica, mas a metáfora é reversível<sup>20</sup>, ela vale-se da paisagem para falar de sofrimentos, revoltas, alegria, mas em nenhum momento deixa de abordar as paisagens reais; existe uma copresença de seus dois termos, de modo que ao lermos Césaire e Glissant sem conhecer a Martinica, e reciprocamente, nos faltará sempre algo. A paisagem é uma paisagem mental, uma paisagem simbólica, mas é também, e sempre, **“a carne do mundo”**.

Se a paisagem ocidental é dominada tradicionalmente pela visão, aqui ela é polissensorial; sem deixar de ser visual, ela é também, e talvez sobretudo, habitada por odores, sons, sabores, sensações táteis e sinestésicas. Mais do que somente ver, experimenta-se.

A lembrança de uma estrada  
que sobe forte na sombra dos bambus o caldo da cana que se inventa  
sempre novo

---

<sup>19</sup> Toda vez que eu volto às Américas, seja em uma pequena ilha como a Martinica, que é o país onde nasci, ou no continente americano, impressiona-me a abertura dessa paisagem. Digo que se trata de uma paisagem “*irrué*” – é uma palavra que eu fabriquei evidentemente –, ela contém irrupção e ímpeto, também erupção, talvez muita realidade e muita irrealidade. [...] Nesses tipos de espaços, o olho não se familiariza com as astúcias e finezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real. Essa paisagem americana que reencontramos em uma pequena ilha ou no continente me parece, sempre e por toda parte, “*irrué*”. E é disso, provavelmente, que me vem o sentimento que sempre tive de uma espécie de unidade-diversidade, por um lado, dos países do Caribe, e por outro lado, do conjunto dos países do continente americano (GLISSANT, 2005, p. 13-14).

<sup>20</sup> (No procedimento metafórico) somente o conhecimento profundo dos dois objetos que estão em jogo pode levar à sua elucidação a partir de seu íntimo, através da redescoberta fascinante de um pelo outro (...) Sem essa fascinação que nos transporta àquilo que de um e de outro até então estava ocultado, não existe metáfora (LEBRUN, 1998, tradução nossa).

e o odor do cajá  
deixamos embaixo  
as saias do mar  
as estações da infância  
o guarda-sol das uvas-da-praia  
viro-me olho sobre o ombro  
do meu passado pleno do barulho mágico sempre o instante imediato  
incompreensível e angustiante do  
fruto da fruta-pão  
que cai e até a ravina onde ninguém o acha  
rola (CÉSAIRE, 2006, p. 327, tradução nossa).

Os barulhos cascadeantes do rio que corre lá embaixo, que subiam pelo morro de *Bezaudin*, lugar de nascimento e de continuidade, constituíam a verdadeira paisagem do entorno [...] Quando você não ouvia mais esse barulho (essa diferença), você penetrara sem mediação na paisagem [...] como a iguana e o anoli que se vestem da algazarra do calor e dela se nutrem (GLISSANT, 2009, p. 103, tradução nossa).

O tato é preponderante: a experiência sensorial do mar em Césaire, feliz “O gracioso riso suave do mar no pescoço titilante das enseadas” (GLISSANT, 2007, p. 79, tradução nossa) ou infeliz “o mar é uma manilha no meu pé de forçado”; a rugosidade da vegetação e da rocha (o “áspero”), o úmido da terra em Glissant; “a estrada mergulhava (subindo entretanto) nas vertigens profundas da floresta e em sua umidade primordial (GLISSANT, 1981, p. 174, tradução nossa).

Enfim, a paisagem não é estática, mas dinâmica.

“A colina vagueia sob suas espias; os remoinhos dos vales fazem ondas; as florestas desmastreiam, os pássaros apontam o perigo onde nossos corpos perdidos embalam seus encanecidos destroços” (Césaire, tradução nossa).

“A terra ela mesma movia-se a impressão era de que as lâminas de argila balouçavam rumo à choupana”...<sup>21</sup> (Glissant, tradução nossa).

Percebem-se múltiplos pontos de vista entre um aqui e um acolá, percorre-se mais que se contempla, e isso imaginativamente até os confins do mundo que clamam ininterruptamente pelo horizonte marinho. Os elementos móveis, realmente ou

---

<sup>21</sup>E: “a bateadeira da terra e a convulsiva algazarra vegetal” (Césaire, tradução nossa).



potencialmente, predominam, e isso diz respeito ao real: cercadas por mar, vento, vulcão, sismo, ciclone, as Antilhas se movem (o que pode parecer uma evidência, não o é: tanto a “**poesia da rede e da baunilha**” dos cartões postais contemporâneos sugere a imobilidade: a outras práticas do espaço correspondem outras representações).

O imaginário do caos sugere convulsões, mutações de elementos proteiformes, em que incessantes metamorfoses ocorrem mescladas em um mesmo movimento, terra, água, ar, fogo, mas também corpo, vegetação, fauna.

O espaço rebenta sob a pressão do horizonte que o aspira.

O horizonte marinho<sup>22</sup>, por muito tempo uma figura do enclausuramento (“esse horizonte por demais seguro estremece como um carcereiro”, nos diz Césaire (2012, p. 31), clama por um alhures. As ilhas vizinhas que percebemos são as tentações do arquipélago e também o além do mar, não visível, mas conhecido ou imaginado, África real ou mítica e outros continentes, e “Os países acorrem, em uma grande página de paisagem sem cesura”(GLISSANT, 2006, p. 108, tradução nossa).

venha o colibri  
venha o gavião  
venha a quebra do horizonte  
(CÉSAIRE, 2012, p. 61)

O Todo-mundo enquanto geo-história faz rebentar o enclausuramento insular: “é uma ilha e não mais uma ilha. O mar é vadiável; o horizonte não enclausura. A terra cessou de ser essência, ela se torna relação”(GLISSANT, 1969, p. 196, tradução nossa).

O lugar no que nos concerne não é somente a terra para a qual o nosso povo foi deportado, mas é também a história que compartilhou (vivenciando-a como não história) com outras comunidades, cuja convergência tornou-se visível no nosso presente. Nosso lugar são as Antilhas [...] (Mas) O que são as Antilhas? Elas são o estuário das Américas. Em tal contexto, a insularidade assume outro sentido. Referimo-nos habitualmente à insularidade como um modo de isolamento, como uma neurose de espaço. Entretanto, no Caribe cada ilha é uma abertura. A dialética Dentro-Fora reencontra o combate Terra-Mar (GLISSANT, 1981, p. 249, tradução nossa).

O espaço rebenta a partir da ilha, sob a pressão de seus elementos em convulsão.

---

<sup>22</sup> O incontornável da experiência sensível do horizonte marinho e da silhueta das ilhas vizinhas, que se percebe a partir de tantos lugares dessa ilha montanhosa, não pode ser ignorado.

A perspectiva ordenada a partir do "ponto de vista", e o enquadramento tradicional, a "janela", que simboliza a visão estática da paisagem, romperam-se em estilhaços que vêm acompanhados de uma mudança fundamental: em uma leitura do espaço em que emerge não mais a ordem, mas o caos, não é mais como na paisagem ocidental, a disposição dos planos, mas o movimento que estrutura a paisagem.

Essa estruturação assume em Césaire a forma de uma gênese cíclica (uma pulsação apocalíptica, caos original, gênese), uma gênese multiforme, ao mesmo tempo telúrica e biológica ("e a vida mais impetuosa jorrando desse esterco" (CÉSAIRE, 2012, p. 59)), que mescla todos os recursos da natureza.

"E eis que de repente força e vida me assaltam [...] e a onda da vida circunda a papila do morro [...] e o enorme pulmão dos ciclones respira e eis o fogo tesaurizado dos vulcões e o gigantesco pulso sísmico batendo agora o compasso de um corpo vivo no meu firme abrasar" (CÉSAIRE, 2012, p. 79).

Ela assume em Glissant a forma do Rastro, que se estrela em rizoma, e abre, certamente, sobre a Poética da Relação e o Todo-mundo, "movimento que desentruava, que leva de nosso lugar ao pensamento do mundo (... e contribui) a criar a rede, o rizoma das identidades abertas, que se dizem e que ouvem" (GLISSANT, 1997, p. 246, tradução nossa).

Enfim Glissant desenvolve particularmente a relação da paisagem com as paisagens do mundo.

Como a beleza desse lugar corresponde com tanto acaso azul à beleza daquele lugar que lhe é tão análogo e que encontramos nas vegetações salinas do Brasil ou nos piores chuviscos das ondas da Bretanha ou sob os promontórios escarpados da Terra do Fogo [...] tantas repetições, os mesmos corpos de terras e de rochas, que avançam dentro desse violeta-azul-violeta ou desse orvalho de salinidade [...] as mesmas fendas na matéria e tantos furores de ventos e mares acumulados [...] e esses pontos extremos, cegamente os mesmos, rochedos ou picos [...] cabo maldito ou cabo da esperança [...] e aqui, na Martinica, o rochedo do *Diamant* [...] esses pontos infinitos de interrogação que encontram em nós seus mares e seus riachos (GLISSANT, 2006, p. 15-16, tradução nossa).

Não podemos ver o aqui sem ver o lá. Isso tem a ver com uma tradição sino-japonesa da experiência paisagística e jardineira muito formalizada: o "*mitate*" = o "ver-come" (BERQUE, 1995), mas também muito prosaicamente com os fragmentos que,

diante de um local, escapavam dos grupos de viajantes (“olhe, isso se assemelha a...”, “é como...”). Mas nós sabíamos isso antes da enunciação do poeta?

Ao mudar de pontos de referência, mudamos de escala.

## **6. Temas comuns, diferenças significativas**

Os temas centrais, os locais essenciais da paisagem, são muito próximos para os dois poetas. Deles nos lembramos rapidamente: a paisagem assombrada pela história da escravidão, mas rica em todos os possíveis futuros; a percepção ambivalente do mar “abismo do sofrimento ocultado por um único mistério e por tantos prazeres” (GLISSANT, 2006, p. 94, tradução nossa), a evocação de uma África, real ou imaginária; o horizonte visível lancinante: o Caribe; ou invisível: outros continentes; a oposição do par alto (como lugar de revolta, fuga e liberdade) e baixo (como lugar de submissão ao sistema social e econômico colonial); a oposição paisagem antropizada/não antropizada, com a valorização da natureza intocada e a imagem negativa das cidades e das vilas; onipresença de elementos violentos: vulcões, ciclones...; a floresta como um espaço iniciático, libertário, memorial da fuga e da revolta. “É apenas o prelúdio das florestas em marcha no pescoço ensanguentado do mundo” (CÉSAIRE, 1970, p. 29, tradução nossa); a centralidade do tema da árvore (*kailcédrat royal*, mafumeira ou *Swietenia mahagoni*) como uma metáfora do humano.

Mas a evolução do tema da árvore em Glissant nos conduzirá a diferenças significativas entre os dois poetas.

Vimos que existe em Glissant e em Césaire uma centralidade comum da árvore como metáfora do ser humano. Entre os vegetais, ela é a mais essencial, uma presença real; polo positivo com a qual nos identificamos, ela é homóloga, e até gemelidade, ela é o ser humano, ela é o poeta. “De tanto olhar as árvores tornei-me uma árvore e meus longos pés de árvore cavaram no solo largas bolsas de veneno” (CÉSAIRE, 2012, p. 37).

Em *Mahagony*, a homologia ser humano/árvore é baseada naquilo que Leiris (1955) identificava como um rito certamente de origem africana: a prática de enterrar a placenta no pé de uma árvore ou com uma planta jovem (enterrar o cordão umbilical foi mantida até os dias de hoje). Glissant, como antropólogo, vale-se dessa relação para o nascimento do personagem Gani, duplamente gêmeo da árvore e da floresta (ele é o irmão de leite do trigonocéfalo).

“Nesse mesmo dia o pai plantou a placenta mesmo se a muda [...]. A criança e a muda crescidas juntas semearam à sua volta [...] Todo homem mulher tem sua muda misturada à sua placenta” (GLISSANT, 1987, p. 52, tradução nossa).

A árvore equivale à floresta, logo, ela é essencialmente “fugida”; ela é força e alicerce, às vezes agressiva, mas, com sua toda-presença e benevolência irrepreensível, ela está sempre ao lado do homem negro. Ela é símbolo de fusão com a natureza essencial e apelo às cosmogonias africanas: “Eia para o Kailcedrat real!” (CÉSAIRE, 2012, p. 65).

Por estar ancorada na longa duração, por sua longa fraternidade com o humano, ela é o vínculo intergeracional perdido: “Talvez estejas lá, benevolência inquieta do raro mundo nodoso de meus pais [...] ou leite arruinado de minha mãe minha força que se obstina e aos meus lábios sobe” (CÉSAIRE, 2008, p. 60, tradução nossa). E em Glissant, o mahagoni é o vínculo espaço-temporal (“as árvores que vivem centenárias... (GLISSANT, 1987, p. 13, tradução nossa) entre os três escravos fugidos, Gani, Maho, Mani, que declinam o nome dessa mesma árvore nos mesmos locais, em épocas diferentes.

Essas similaridades ao tema da árvore geralmente comportam disjunções.

Em primeiro lugar, a relação com o mundo vegetal é diferente. Ao muito preciso e apaixonado conhecimento da flora de Césaire, Glissant opõe uma visão mais antropológica. “Meu assunto são as ervas, com pessoas no seu entorno. Não me perguntem os nomes. Odeio atribuir um nome às ervas” (GLISSANT, 1987, p. 172, tradução nossa).

O herbário de Césaire é botânico; o seu fascínio pela flora tropical da Martinica é acompanhado de uma curiosidade científica; o seu conhecimento dos vegetais lhe permite nomeá-los e evocar o seu aspecto, sua morfologia com uma grande precisão; no verso “pé peremptório das palmeiras, mulheres frigiditas cerradas em suas cascas e que sempre de muito alto se arejam” (CÉSAIRE, 2008, p. 35, tradução nossa): podemos reconhecer a palmeira real. O próprio herbário de Glissant é etnobotânico; ele se interessa não à variedade da flora tropical, nem ao aspecto das plantas, mas à sua eficácia, real ou simbólica; nutritivas ou mágicas, as plantas são designadas pelo seu nome vernacular, e se nada nos permite adivinhar pela recorrência da erva "para-todos-os-males", a bela alpinia com flores rosa assim nomeadas, nós não podemos ignorar as suas virtudes medicinais. Mas é em Glissant que a árvore sofre uma transformação

através do conceito-chave de rizoma, no qual para a raiz única ele opõe o conceito de raiz múltipla, em que cada ponto existe em relação com os outros.

Mas podemos aproximar essas diferenças. Se Glissant conserva o seu deslumbramento diante da grande árvore solitária, o conceito de rizoma é antecipado por Césaire através do imaginário das árvores solidárias da floresta e dessas árvores múltiplas que são a *Clusia rósea*, a figueira-maldita...

Penso no mundo como na floresta.  
Na floresta nasce o embondeiro, o carvalho  
os pinheiros negros, a noqueira branca.  
Que todas estas árvores cresçam fortes e firmes  
diversas na madeira no porte e na cor [...]  
mas oh!  
(extático)  
que as suas copas se reúnam lá no alto  
no éter igual formando para todos  
um teto único  
um único teto tutelar. (CÉSAIRE, 1975, p. 60)

Mas as evocações da árvore nos dois poetas já eram diferentes, a princípio, devido a uma maior polarização da terra e sua profundidade em Glissant, e do céu em Césaire:

Em terra é replantado  
o céu se expande  
ele cresce  
arvore não-árvore  
bela arvore imensa  
o dia sobre ele pousa  
pássaro espantado.(CÉSAIRE, 2006, p. 236, tradução nossa)

Mas, enquanto a árvore solitária permanece a figura principal do humano em Césaire, o pensamento-rizoma vai levar Glissant não a trocar a árvore pela erva (afinal, botanicamente, o rizoma relaciona-se à erva e não à árvore), mas a privilegiar as árvores que desenvolvem um tipo de sociabilidade “rizomática”: figueira-maldita, paletúvios, que projetam indefinidamente as suas raízes aéreas, tornam-se figuras da Relação,

“segundo a qual toda identidade se estende a uma relação com o Outro” (GLISSANT, 2009, p.23, tradução nossa).

O valor simbólico conferido aos paletúvios leva Glissant a reinterpretar o manguezal, que é, sobretudo para Césaire, a “condição-manguezal” em que “a mão agita frágil a bandeira de todas as rendições” (GLISSANT, 2007) <sup>23</sup>, e que se torna, em Glissant, um dos locais privilegiados da Relação.

Nossas palavras arquipelágicas distribuem suas terras à maneira de um mangue benevolente, [...] Elas reencontram assim, para além de todo mar que teremos atravessado, a densa multiplicação da floresta primordial, tão finamente tecida das vozes da África, selva sem perspectivas nem falsas profundidades (GLISSANT, 2006, p. 58, tradução nossa).

## 7. Afinidades geopoéticas diferentes

Topologias diferentes se revelam, a princípio, na forma assumida pela oposição entre o alto e o baixo; se em Césaire, ela é uma oposição entre um “alto” que agrupa vulcão e floresta, e um “baixo” que agrupa cidade, planícies e morros; em Glissant, ela torna-se uma oposição entre morros e floresta por um lado, planície e cidade por outro lado.

“Deixa no horizonte adormecer a caravana de morros / o leão ao norte, que ele eructe suas entranhas” (CÉSAIRE, 2008, 170, tradução nossa): Césaire opõe “o morro de casco inquieto e dócil” (CÉSAIRE, 2012, p. 13), animal passivo e dócil, ao vulcão, animal poderoso e selvagem.

Essa interpretação diferente dos morros pesa nos locais cotidianos. Por outro lado, Glissant busca superar a oposição alto/baixo, que resta dolorosa em Césaire, pela

---

<sup>23</sup>Mas com nuances:

Maldizemos demais os dragões: de tempos em tempos algum deles sai do lodo  
sacudindo suas asas regando os entornos e tempo de dispersar  
barcos e urcas se retira  
ao largo em um sonho de monções  
(CÉSAIRE, 2006, p. 390, tradução nossa)

iteração do rastro<sup>24</sup>, que liga dois locais diferentes. E o mar como terceiro termo, uma abertura para o mundo, lhes é comum.

Nos dois poetas, vemos se delinear diferentes afinidades geopoéticas, nos elementos, natureza, topologias, ritmos.

Todos os dois alimentam a sua poética com os elementos primordiais, ar, fogo, água, terra, onipresentes na violência das suas metamorfoses, mas a afinidade de Césaire com o fogo assume explicitamente a figura do vulcão: “eu que Krakatoa”, ao passo que em Glissant delinea-se sua afinidade com a terra: “terra movente, horrível, requintada” (GLISSANT, 1969, p. 89, tradução nossa).

Terra encapelada, mas matricial, regenerativa para Glissant: em “*La case du commandeur*”, a imersão das personagens Cinna Chimène e Mycéa na floresta, terra, água e vegetações entremeadas, e o banho lustral que conduz a um renascimento.

O fogo do vulcão como força destrutiva, mas sobretudo geradora em Césaire: o vulcão é símbolo de um poder vigoroso; ele é uma arma poderosa (canhão) ou um animal real (leão ou paquiderme), cuja alternância entre sono e possível e terrível despertar é a metáfora da revolta esperada.

Mas, acima de tudo, o vulcão é o poeta:

Minha poesia é peleana porque precisamente minha poesia não é de modo algum uma poesia efusiva, em outras palavras, que se revela [...] Ela se acumula por muito tempo, ela se acumula pacientemente, faz seu caminho, podemos julgá-la apagada e, bruscamente, a enorme dilaceração. É isso que lhe dá seu caráter dramático: a erupção.<sup>25</sup>

Glissant, a uma poética da “fulguração” (reivindicada por Césaire), opõe a da “acumulação de sedimentos”; fogo e terra se opõem novamente. “A acumulação é a técnica mais apropriada para o desvelamento de uma realidade que se dispersa [...] O trajeto intelectual está atrelado a um itinerário geográfico, através do qual “o pensamento” do Diverso explora seu espaço e a ele se entrelaça” (GLISSANT, 1981, p. 13, tradução nossa).

---

<sup>24</sup> O rastro não é somente aquilo que « à orla dos campos desolados da lembrança, solicita as memórias reunidas dos componentes do Todo-o-mundo” (GLISSANT, 2009), mas é também o nome dado às trilhas.

<sup>25</sup>Entrevista com Daniel Maximin, 1983 “Aimé Césaire: La poésie, parole essentielle”.

Na própria maneira de abordar o vulcão, reafirma-se a importância da terra e da horizontalidade (“a extensão”) em Glissant, do fogo e da verticalidade em Césaire: as metáforas do vulcão nos mostram que enquanto ele explode em Césaire, o fogo do vulcão corre soberano nas veias da escritura de Glissant, ligando-o novamente à terra:

No norte do país, o fogo da montanha Pelée rodopiou no seu segredo de vulcão e as lavas tocar de longe a água doce e a água salgada sucessivamente, e essa água corria sob a terra da Martinica para tornar a subir ao mangue do Lamentin, ao encontro de outra água que descia subterraneamente desde a montanha de Vauclin no sul (GLISSANT, 1993, p. 223, tradução nossa).

Esse simbolismo oposto adquire seu sentido nas histórias e locais pessoais diferentes, e mais particularmente nas paisagens de infância.

O vulcão delinea o verdadeiro plano de fundo das paisagens de *Basse Pointe*, onde Césaire nasceu, 11 anos após a erupção, em paisagens que ainda carregam os seus rastros; e o poeta que reivindica “uma poesia peleana” é, certamente, “o irmão desse vulcão que seguro sem dizer palavra ruma um não sei quê de certeza”<sup>26</sup>.

Do mesmo modo, em Glissant, a experiência do rastro, o percurso da primeira infância, desde os morros até Lamentin, é iniciático:

Minha mãe [...] me pôs debaixo do braço e desceu a trilha que levava ao barulho eterno da água correndo embaixo. Eu tinha um pouco mais que apenas um mês de idade, e fica aqui a dúvida se eu ouvia esse ruído que subia pelo ar e parecia aguar tudo. Entretanto, eu o ouço ainda em mim. A intensa vegetação não apresentava nenhuma brecha, nenhuma clareira, mas o sol a atravessava geralmente com uma violência sem raiva, eu ainda as vejo, noite azul das ramagens e das lâminas das folhas e vivacidade do dia (GLISSANT, 2006, p. 88-89, tradução nossa).

Sem atribuir um peso demasiado ao determinismo<sup>27</sup>, percebemos bem como essas duas histórias diferentes ligam os dois poetas a uma experiência paisagística primordial (fogo e terra) e como, a essa paisagem que está longe de ser apenas forma,

---

<sup>26</sup>Sou eu mesmo terror sou eu mesmo  
o irmão desse vulcão que seguro sem dizer palavra  
ruma um não sei quê de certeza (CÉSAIRE, 2008, p. 32, tradução nossa)

<sup>27</sup>Trata-se de uma escolha, de fato; a experiência paisagística primordial só é reconhecida, instituída como tal pelo poeta (Glissant), ou apenas emerge como figura dominante de sua poética (Césaire), ao termo de múltiplas reiterações entre experiências paisagísticas diversas.



eles vão dar um sentido. O vulcão e o rastro aparecem, portanto, ao mesmo tempo como lugar e como projeto, em uma dupla e inseparável função poética e política.

Em Césaire, o vulcanismo metaforiza, ao mesmo tempo, a verticalidade da destruição e a refundação, pelo poeta-demiurgo, de um mundo sempre a refazer<sup>28</sup>. Verticalidade do jorro de vida que figura a explosão do vulcão, verticalidade da ação do demiurgo partindo do alto para o baixo, que se aparenta a uma transcendência.

Eu soltarei um grito e tão violento que por inteiro  
mancharei o céu e com meus ramos retalhados  
e o jato insolente de meu tronco ferido e solene  
ordenarei às ilhas que elas existam (CÉSAIRE, 2006, p. 228, tradução nossa).

Em Glissant, a maior horizontalidade do "rastro" (que é sempre, simultaneamente, espacial e temporal, e que também é profundidade, ou seja, verticalidade descendente) visa, através da poética da Relação, não mais criar o mundo, mas percorrê-lo, imaginariamente ou realmente, em todas as suas dimensões, um mundo sempre a com-preender: o todo-mundo, com suas armas poético-filosóficas que são o rastro, a relação, o rizoma, o arquipélago, os lugares-comum...

Não descrevemos mais as paisagens, nós as falamos e ansiamos por elas [...] nós as relacionamos, aqui e ali [...] doravante nossos lugares são abertos, e o tempo reabriu-se, uma multiplicidade de espaços irradiando na organicidade de geografias infinitas, e nunca únicas, certamente distintamente recortadas sob as luzes de toda lua, porém tão apaixonadamente misturadas através das variedades de sua extensão (GLISSANT, 2006, p. 72-73, tradução nossa).

À pluralidade dos mundos autônomos que poderiam ser ignorados, substitui-se uma representação do mundo como totalidade que, longe de negar a singularidade do local do sujeito (o lugar é incontornável), busca a sua conciliação com a abertura e o estabelecimento da relação entre todos os locais do mundo, através das semelhanças (lugares-comum) e diferenças (o diverso) que não são nem oposições nem exclusões.

Por meio desse pensamento do espaço complexo, Glissant nos abre a uma nova geograficidade que interroga as nossas marcas e renova o nosso olhar.

---

<sup>28</sup>“Acalma e embala, ó minha palavra, a criança que não sabe ainda que o mapa da primavera está sempre por refazer” (CÉSAIRE, 2012, p. 63)

O oceano Atlântico é densamente continental, o oceano Pacífico imensamente arquipelágico. E, todavia, no extremo do cabo *Horn*, os marinheiros ocidentais passam do tumulto desses mares do Sul à tranquilidade do Atlântico. O mar do Caribe por sua vez difrata também em arquipélago, mas não mais que o continente do Brasil (GLISSANT, 2009, p. 51, tradução nossa).

Em uma totalidade-mundo que articula a Relação, as continuidades não são mais continentais, mas arquipélago. Não podemos pensar em um mundo fechado.

Trata-se de uma ruptura com o mundo de Césaire? Não, Glissant nos diz que, após um longo descaminho, efetua um retorno a Césaire em *O Pensamento do Tremor*. Em uma homenagem em que se notam apenas algumas reticências, ele enumera e escuta nas paisagens de Césaire "a Totalidade do mundo", "o eco frágil e indelével do Todo-Mundo".

É esse eco do Todo-Mundo que escutamos em uma "**Cerimônia vodu para St John Perse**" (CÉSAIRE, 2008, p.160, tradução nossa):

E que o arco se abraça  
e que em todos os oceanos  
os magmas faustosos em vulcões se respondam para de  
todas goelas de todas escotilhas fumegantes honrar na  
rota para o grande largo  
o último Conquistador na sua derradeira viagem.

## Referências bibliográficas

- BERQUE A.. **Les raisons du paysage**. Hazan, 1995.
- CÉSAIRE, Suzanne. **Le grand camouflage**, Écrits de dissidence 1941-1945.Paris: Seuil, 2008.
- CÉSAIRE Aimé. **Ferrements**. Paris: Seuil, 2008.
- CÉSAIRE Aimé. **La Poésie**, édition établie par D. Maximin. Paris: Seuil, 2006.
- CÉSAIRE, Aimé. **Diário de um Retorno ao País Natal**. Tradução de Lilian Pestre de Almeida.São Paulo: EDUSP, 2012.
- CÉSAIRE, Aimé. **E os cães deixaram de ladrar**. Lisboa: Diabril, 1975.
- GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé. **Les Armes miraculeuses**.Paris, Gallimard, 1970.
- GLISSANT E. **La case du commandeur**. Paris, Seuil, 1981.
- GLISSANT E. **O Pensamento do Tremor - La Cohée du Lamentin**. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhaes. Editora UFJF, Juiz de Fora, 2014.
- GLISSANT E. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.
- GLISSANT E. **L 'intention poétique**. Paris: Seuil, 1969.
- GLISSANT E. **Mahagony**. Paris: Gallimard, 1987.
- GLISSANT E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Editora UFJF, Juiz de Fora, 2005.
- GLISSANT E. **Mémoires des esclavages**. Paris: Gallimard, 2007.
- GLISSANT, E. **Philosophie de la Relation**. Paris: Gallimard, 2009.
- GLISSANT E. **Tout-Monde**. Paris: Gallimard, 1993.
- GLISSANT E. **Traité du Tout-monde**.Paris: Gallimard, 1997.
- GLISSANT E. **Une nouvelle région du monde**. Paris: Gallimard, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis:Vozes, 2012.
- LEBRUN A. **Du trop de réalité**. Paris: Gallimard, 1998.
- LEIRIS M. **Contacts de civilisation en Martinique et en Guadeloupe**. Paris: UNESCO/Gallimard, 1955.
- PAQUOT, Thierry. **Demeure terrestre: Enquête vagabonde sur l'habiter**. Éditions de l'Imprimeur, 2005.
- ROGER A. **Court traité du paysage**. Gallimard, 1997.
- SCHON N. **L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles françaises**. Paris: Khartala, 2003.

## 2. *MESAS REDONDAS*

## A negrura da mestiçagem de Manuel Zapata Olivella

Rodrigo Vasconcelos Machado<sup>29</sup>/UFPR

### I – Introdução

O escurecimento da literatura afro-latino-americana é uma proposição esboçada pelo estudioso Antonio D. Tillis (1984) a partir da análise da produção ficcional de Manuel Zapata Olivella (1920-2004). No seu estudo das obras fica evidente que o projeto literário do escritor afro-colombiano é pautado por uma episteme que conjuga uma perspectiva que considera em primeiro lugar a sua enunciação afro-colombiana, isto é, leva em conta a sua identidade negra e diaspórica. Contudo, reconhece que na sua formação entram também a participação dos colonizadores europeus bem como a dos ameríndios. Para verificar os desdobramentos do “escurecimento” da mestiçagem nos escritos de Zapata Olivella vamos nos debruçar inicialmente no conceito tradicional de mestiçagem para podermos contrapor com a sua visão mestiça baseada na filosofia do *Muntú*. Finalmente, verificaremos como as suas proposições se configuram em alguns dos seus escritos ficcionais e ensaísticos.

### II – Mestiçagens...

Muy poco contribuiríamos a lograr un verdadero equilibrio racial y cultural, si persistiéramos en ignorar que conformamos un pueblo híbrido con desigualdades sociales en virtud de la herencia colonial. El deber es apersonarnos de esta realidad y aprovecharnos de sus inmejorables ventajas. (ZAPATA OLIVELLA, 2011, p. 122)

---

<sup>29</sup> Pós-doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2016). Possui mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e doutorado em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.) pela Universidade de São Paulo (2005). Atualmente é professor adjunto IV da Universidade Federal do Paraná e coordena o grupo de pesquisa do CNPQ *Literaturas ibero-americanas*.

O conceito de mestiçagem ao longo da história passou a adquirir nuances próprias nos momentos em que foi usado. Como moeda que passa de mão em mão se sobrepôs com várias camadas que exigem sua remoção para surgir a sua acepção empregada, posto que a sua definição termine sempre relativizada por várias questões que demandam a nossa atenção. É como um palimpsesto que deve ter sua superfície raspada ou que deve ser novamente recoberto por outra camada mais condizente com a sua significação em outros contextos. Para delimitar melhor a questão iremos nos debruçar no seu significado na América Latina e deixaremos para outro momento a sua significação anterior (C.f. GERBI, 1960). Historicamente temos a sua evolução nas Américas que adquiriu no positivismo do século XIX um matiz negativo, isto é, ser mestiço era ser inferior ao colonizador branco europeu. A mistura e o seu resultado híbrido eram tidos como de qualidade inferior. Portanto, as políticas dos países latino-americanos eram no sentido de incentivar a imigração branca europeia e excluir os mestiços, os ex-escravos africanos e os ameríndios do seu projeto de nação. Alguns dos seus principais representantes elaboraram estas proposições que foram usadas em seus países, como por exemplo, na República Argentina, da qual comentaremos adiante.

O ensaio de Domingo Faustino Sarmiento, *Civilização e Barbárie*, de 1842, delineou uma identidade argentina a partir do extermínio dos gaúchos com a respectiva substituição por imigrantes europeus. Este projeto de nação guardada a sua especificidade original ecoou por diversos países latino-americanos e a sua implementação gerou o aparecimento de vozes contrárias. Um exemplo brasileiro é o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde o neurastênico sertanejo diante do aparato repressivo do estado positivista se porta como um “forte” até a sua derradeira aniquilação. A resistência e resiliência mestiças serão uma constante na história, e, no continente americano os exemplos são uma prova da sua persistência diante de projetos de nação das elites nacionais que buscam inicialmente no remédio europeu e norte-americano modelos para exercer internamente a colonialidade do poder.

Desse modo, as políticas imperiais se justificavam ao encontrar apoio nas elites nacionais dos países da sua esfera de influência e projetos globais homogeneizadores, como o cristianismo, o capitalismo, entre outros, buscavam teoricamente avassalar as diferenças em torno a um modelo único e puro ignorando as histórias locais (MIGNOLO, 2003). A pureza racial entrava em choque com o apetite voraz do capitalismo mundial que se beneficiou inicialmente do tráfico negreiro e da escravidão para alicerçar a sua base de dominação universal, mas pela necessidade de ter novos

mercados consumidores e um exército de reserva de mão de obra barata acabou por aceitar a extinção do tráfico negreiro e a abolição da escravidão. Destarte, podemos inferir que a mestiçagem foi adquirindo outras nuances que se coadunavam aos interesses de quem a utilizava, como no caso de alguns países latino-americanos que tinham no seu contingente populacional grupos étnicos consideráveis, como México, Brasil, Colômbia, Cuba, etc. As políticas de estado pós-independência buscavam no *melt point*<sup>30</sup> uma possível saída com resultados que tendiam ao apagamento das diferenças e da diversidade étnica. O aporte da mestiçagem como diferença positiva usada pelas elites locais fazia frente às imposições culturais metropolitanas e era uma forma de resistência. Contudo, temos que estar cientes que a apropriação das culturas subalternas pelas elites nacionais não significava a incorporação sócio-econômica das populações onde estes aportes culturais eram produzidos. A exclusão continuava a persistir, pois os subalternos podiam enunciar indiretamente a sua voz nas suas produções artísticas, mas não tinham o direito de reivindicar uma maior participação política. A mudança apenas começará quando os grupos menos favorecidos da sociedade possam enunciar suas questões a partir do seu lugar de enunciação e participar do projeto de nação do seu país.

O conceito de mestiçagem na atualidade tende a ser revisto, posto que seu uso possa gerar o encobrimento das idiosincrasias ou a predominância de uma matriz em detrimento das outras, como no caso dos projetos de eugenia do início do século ou as políticas de favorecimento da imigração europeia no final do século XIX até meados da metade do século XX. A meta seria sugerir uma proposição de mestiçagem que está mais próxima da denominada inflexão decolonial (RESTREPO, 2010) a partir de um pensamento elaborado nas Américas, isto é, uma mestiçagem que valorize a sua negrura, o seu escurecimento, e não se apague diante do padrão homogêneo eurocêntrico. Tal proposição foi delineada por Zapata Olivella e nos ocuparemos dela pela sua relevância em ir de encontro com a reflexão aqui tecida. Para verificar como se configura sua abordagem da questão da mestiçagem nos deteremos nos seus escritos divulgados pela biblioteca de literatura afro-colombiana, a saber, a antologia de ensaios *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos - 1940/2000*, organizada por Alfonso Múnera e seu

---

<sup>30</sup> “Teoria de origem norte-americana segundo a qual as diferenças étnicas existentes num território, e que resultam da diversidade de indivíduos - em termos biológicos e étnicos -, tendem a esbater-se com o tempo, dando origem, por fusão entre os membros que compõem a população, a uma nova sociedade. A diversidade existente é fator de criação de novos padrões de comportamento in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-11-07 13:12:01]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/\\$melting-pot](https://www.infopedia.pt/$melting-pot)

romance *Changó, el gran putas* (1983)<sup>31</sup>. Além disso, nos valeremos das considerações da sua autobiografia *¡Levántate mulato!* (1990) para verificar como se configura o seu lugar de enunciação. Finalmente, abordaremos o seu magistral ensaio *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura*, de 1997.

### III – A negrura da mestiçagem

A questão da mestiçagem perpassa a maioria dos escritos de Zapata Olivella, isto é, na produção ensaística e na ficcional se verifica a construção de uma lógica mestiça que leva em conta a fusão étnica<sup>32</sup>. O texto “El porro conquista a Bogotá” será o nosso ponto de partida, porque descreve a invasão do ritmo musical originado da migração mulata para a capital Bogotá. O sabor mestiço da música enriquece o folclore do país e da unidade a nação, isto é, cria a comunidade imaginada colombiana:

El Caribe deja escuchar sus cantares, impregnados de algarabía africana en los picachos andinos. No pocos son los rasgos que acentúan en el capitalino, como productos del mestizaje de los glóbulos mulatos disociándose cual pincelada alegre en la acuarela gris del viejo santafereño. (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p.53)

A sensualidade sedutora do *Porro* tem sua razão de ser quando se pesquisa mais a fundo quais são as suas origens. A base é formada pelos aportes musicais da fusão das matrizes étnicas, compostas do branco, do negro e do indígena através da mestiçagem. Segundo Zapata Olivella, a mistura racial não apagou os traços essenciais de cada etnia, porque não há nenhuma que seja superior as demais: todas são formadoras da identidade colombiana, isto é, não há a contribuição para uma única etnia preponderante. A homogeneidade é descartada em favor da heterogeneidade e onde houve esta última surge à possibilidade de ocorrer uma original manifestação cultural supranacional, pois

---

<sup>31</sup> C.f. <http://babel.banrepcultural.org>

<sup>32</sup> A práxis literária e ensaística de Zapata Olivella corresponde à que foi proposta pela ensaísta Leda Maria Martins, a saber, “Do estudo dessas questões emergem suplementos imprescindíveis à história dos afrodescendentes no Brasil, em especial a história das muitas exclusões, hiatos, silêncios e lacunas dos discursos hegemônicos, mas, principalmente, emergem as vias e veredas engenhosas pelas quais a voz e a grafia afro-brasileiras insistentemente inscrevem a memória desse saber e dessa experiência, estética e ontológica, nos repertórios da cultura e da literatura”. MARTINS, 2010, p. 108



para ele o homem tem as condições para salvar a vida e o planeta no momento em que começar a descolonizar a libertar a sua mente.

A riqueza do Porro e sua importância para o folclore colombiano nos antecipa a intuição de Zapata Olivella que ao investiga-lo com maior profundidade constatou que o resgate e estudo das tradições musicais do país contribuiriam para o ressurgimento do negro no panorama nacional, e, que ao fazer isso, rescreveu uma nova historiografia que estava obnubilada, mas existia e era desconhecida. O múltiplo significado do Porro vai de encontro ao posicionamento do ensaísta sobre o folclore nacional ao sublinhar que sua coerência se deu a partir do sincretismo entre os pescadores caribes e os ritmos dos tambores africanos. O resultado da fusão étnica conquistou Bogotá e espalhou sua influência pelo México e Argentina. Portanto, o Porro com toda a sua variada composição se configura pela fusão racial com o temperamento colombiano. Além disso, é um dos elementos chave para a compreensão da identidade colombiana, e, que segundo Zapata Olivella, contribuiu para a diminuição dos suicídios entre os cidadãos de Bogotá.

O uso da categoria da mestiçagem e sua consciência conferiu um sabor novo à ensaística de Zapata Olivella que pode se valer de conceitos de culturas diferentes e investigar o racial no social. A mestiçagem tradicional da metade do século XX propunha que as etnias africana e indígena apenas contribuíram para o fortalecimento do europeu. No caso de Zapata Olivella, podemos dizer que em linhas gerais suas proposições se inscrevem nessa corrente, mas a perspectiva crítica por ele adotada ultrapassava a mestiçagem tradicional ao focar o papel formador das etnias africana e indígena para a identidade colombiana, isto é, para ser mestiço, a identidade negra não poderia ser obnubilada pela homogeneidade. O olhar sobre as problemáticas de sua época acabou sendo seminal, na medida em que pode detectar elementos que pertencem ao imaginário comum latino-americano. Reconhecer as ligações entre a herança dos seus ancestrais africanos e seu presente de enunciação fornece as chaves de leitura mais próximas a sua realidade e ao seu mundo:

La vida mental del individuo es una permanente mutación de experiencias. Nos llegan de tres fuentes: de la especie, de los padres y del existir. En este sentido somos inconmensurables. Los límites del «yo» desaparecen. Hay un momento en que todas esas experiencias se ubican, se repliegan para dar un nuevo salto. Ese bumerán que avanza y retrocede soy «yo». Producto de tres culturas, lo más

importante es aceptar y afirmar mi mestizaje. Yo y mis personajes somos determinantes históricos, generacionales, que no solo son eco de la herencia, sino materia cambiante. Quiérase o no, se está atado. Hasta tanto no reconocí estas ligazones, escribir fue un *errabundar* a caza de lo extraño. Ahora entiendo las dimensiones de mi prisión, todo lo estrecha que se quiera: «yo». Inmediata: Colombia. Compartida: Hispanoamérica. Proyectada: el mundo. (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p.213)

A partir do reconhecimento de sua alteridade o de seu entre lugar, o regional e o cosmopolita deixam de ser antitéticos e passam a ter uma relação de interdependência. O domínio da linguagem como ferramenta para alcançar seus propósitos será decisivo, porque a aculturação inicial de falar o idioma do colonizador será abandonada por uma nova língua, pois “nossas mentalidades mestiças necessitam um idioma expressivo das nascentes atitudes.” (ZAPATA OLIVELLA, 2010, p.218)

As mudanças propostas por Zapata Olivella vão além da novidade da temática americana, isto é, pressupõe o completo domínio da linguagem sem travas acadêmicas ou sociais, para que seja uma verdadeira revolução para atender as necessidades dos mestiços. Portanto, para ele não havia a separação entre fundo e forma dentro da mestiçagem, pois o resultado estaria muito longe do mundo, e, isto é confirmado pelo novo romance hispano-americano do século XX. Ou então pelas releituras de textos que estavam esquecidos pelo *establishment*, a saber, os dizeres fora de lugar, como as crônicas coloniais do peruano Felipe Guamán Poma de Ayala. A consolidação do sistema literário também vai gerar uma abertura de possibilidades para os que estavam excluídos do discurso oficial, posto que a grande massa da população começa a participar mais ativamente da sociedade e Zapata Olivella foi pioneiro em abrir novos caminhos a partir do saber dos ancestrais. Os fios dentro da tradição são renovados e nossas ruínas podem finalmente falar, ou seja, o que ficou da memória dos antepassados pode ser resgatado para ajudar a compreender nossa história e evitar a sua repetição.

Sobre o processo de aculturação, Zapata Olivella defende que a resposta do negro implica sempre em uma resposta afetiva ao recebido. A resistência à escravidão e suas consequências se traduziram pela maneira de lidar com as diferentes culturas com que os negros entravam em contato: “La medida, violentada o no, será el negro. Si toma la totalidad de lo impuesto, en el caso del patrón hispánico su asimilación pasará por un tamiz propio, a través de su sentimiento, de su mayor o menor grado de sumarse a él.”

(ZAPATA OLIVELLA, 2010, p.225). Zapata Olivella estava muito seguro no que acreditava como homem de seu tempo e antecipava o porvir. O papel do crítico, o seu lugar de enunciação, sua atitude frente ao poder e aos modismos também estavam presentes em suas preocupações e surgiam de uma maneira ou outra, porém destacava o que considerava como certo e necessário.

O nacional também fazia parte da tradição dos ancestrais, pois configurará a identidade multiétnica, isto é, os elementos que formam a identidade colombiana estarão unidos e darão consistência à fragmentação étnica como um tecido narrativo onde cada segmento da população vai reivindicar sua história em um conjunto mais amplo de narrações que corresponderão ao país. Como diretor da revista *Letras Nacionales*, de 1965 a 1986, Zapata Olivella sugeriu o debate do nacionalismo literário, isto é, os escritores para ele tendem a negar a sua identidade cultural para serem aceitos por uma parcela maior do público. É necessária então uma práxis de releitura do passado e dos grandes momentos para entendê-los a partir de um olhar que tem como base a ruptura do processo colonizador externo e interno, isto é, a colonização internalizada deve ser solapada por uma perspectiva que indague sobre o que verdadeiramente significou o passado e quais são as suas projeções no presente. Zapata Olivella estava muito seguro do que acreditava como homem do seu tempo e antecipava o futuro. Daí a relevância do estudo da sua obra que fornece elementos onde quem fala é um sujeito que assume a sua negrura epistêmica, mas que ao mesmo tempo proporciona uma saída para que surjam alianças entre diferentes etnias para um projeto mais amplo que engloba tanto a questão do racismo como da exclusão social. Segundo a ensaísta Nilma Lino é bom que pessoas de outras etnias falem do negro, mas também é importante que os sujeitos que assumem a sua negritude coloquem suas questões em discussão.

Retomando o que já foi dito anteriormente, constatamos que as reflexões de Zapata Olivella sobre a questão da mestiçagem fornecem argumentos que não são excludentes, isto é, a sua proposta não busca um modelo único a partir da fusão de três etnias, antes pelo contrário, é tri étnico: cada etnia mantém a sua especificidade e a sua diversidade cultural, porque compartilham a sua riqueza com as demais. A utopia da humanidade para Zapata Olivella estaria na fusão amorosa das culturas e do sangue. A busca por esta identidade foi delineada na autobiografia *¡Levántate mulato!* Para aprofundar na sua reflexão e dar coerência à mesma, Zapata Olivella enuncia que o primeiro passo é ter consciência de ser fruto de uma história, de uma geografia e de uma

mestiçagem racial e cultural. Constatase que a africanidade nas Américas é sinônimo de liberdade e está presente na filosofia do *muntú* que une os que já partiram aos vivos.

#### IV – Na casa dos ancestrais: um novo lugar de enunciação

No início do romance *Changó, el gran putas*, temos como exigência para o seu leitor que se livre de tudo que comprometa a sua viagem. O pacto ficcional é estabelecido pela ação de se livrar do peso do violento processo de aculturação que misturou etnias africanas diferentes, separou parentes e impôs outra língua:

*Al compañero de viaje:*

Sube a bordo de esta novela como uno de los tantos millones de africanos prisioneros en las naos negreras; y siéntete libre aunque te aten las cadenas.

**¡Desnúdate!**

Cualesquiera que sean tu raza, cultura o clase, no olvides que pisas la tierra de América, el Nuevo Mundo, la aurora de la nueva humanidad. Por lo tanto hazte niño. Si encuentras fantasmas extraños —palabra, personaje, trama— tómalos como un desafío a tu imaginación. Olvídate de la academia, de los tiempos verbales, de las fronteras que separan la vida de la muerte, porque en esta saga no hay más huella que la que tú dejes: eres el prisionero, el descubridor, el fundador, el libertador.

(ZAPATA OLIVELLA, 1997, pp. 99-100). (Destacado meu)

Ficar completamente sem as roupas, nu, livre para em fim fazer parte de uma nova realidade, onde o peso das normas e outros obstáculos impedem a verdadeira comunhão com o seu outro. Daí surgirá o traço da negrura na escritura de Zapata Olivella que manchará o seu leitor e o tornará participante do seu mundo ao permitir que durante sua leitura tome contato com a sua voz narrativa através da experiência da linguagem. A experiência na Casa dos Mortos<sup>33</sup> foi um dos episódios centrais no

---

<sup>33</sup> “La víspera (1974) de abandonar a Dakar em um avión que me conduciría al Brasil mulato y a la, desde el Senegal, mi lejana Colombia triétnica, visité la isla Goré donde concentraban encadenados a los rebeldes wolofs, sereres y dyolas del Senegal y Gambia, en espera de los barcos negreros. La respiración abierta, el espíritu recogido, me bebí todas las sangres, gritos, dolores y llantos acumulados sin que los siglos hubieran podido expulsarlos de la Casa de los

percurso intelectual de Zapata Olivella que reuniu o seu presente com o seu passado perdido. A diáspora engendrou a perda da identidade e para reavê-la e acender as brasas dormidas das memórias fragmentadas foi necessária uma experiência de comunhão no sofrimento simbólico com os antepassados na terra deles, isto é, através da sabedoria do *Muntú* foi possível reelaborar o lugar de enunciação a partir de uma nova episteme. A aliança tinha que ser novamente refeita, mas em novos termos para que a mera contribuição fosse substituída por uma identidade fundacional alicerçada na herança africana conjugada com o legado dos colonizadores e dos ameríndios. Zapata Olivella vai então delinear em seus escritos a sua negrura que aos poucos manchará a mestiçagem apagada e fará reviver o que foi obnubilado pelo processo colonizador.

Esa noche, sobre la roca, humedecido por la lluvia del mar, entre cangrejos, ratas, cucarachas y mosquitos, a la pálida luz de una alta y enrejada claraboya, luna de difuntos, ante mí desfilaron jóvenes, adultos, mujeres, niños, todos encadenados, silenciosos, para hundirse en las bodegas, el crujir de los dientes masticando los grillos. Las horas avanzaban sin estrellas que pusieran término a la oscuridad. Alguien, sonriente, los ojos relampagueantes, se desprendió de la fila y, acercándose, posó su mano encadenada sobre mi cabeza. Algo así como una lágrima rodó por su mejilla. ¡Tuve la inconmensurable e indefinible sensación de que mi más antiguo abuelo o abuela me había reconocido! (ZAPATA OLIVELLA, 1997, pp. 99-100).

Refazer o sofrimento dos antepassados que agonizavam antes da viagem de infortúnio pelo Atlântico na canoa grande é uma forma de cicatrizar uma ferida aberta que teima em continuar aberta. Portanto, a escolha de Zapata Olivella da casa dos mortos como um espaço para renovar o elo perdido com os seus antepassados foi à maneira que ele encontrou para fazer as pazes com o passado e prosseguir com algo novo. Zapata Olivella sabia que fazia parte de uma tradição que não foi extinta, antes pelo contrário se enriqueceu e se tornou um elemento determinante da sua identidade afro-colombiana. Além disso, a sua estratégia contempla também o seu presente e aponta para o futuro, na medida em que não propõe o denominado “racismo reverso”, antes pelo contrário, acreditava que a participação de todos os membros da sociedade era fundamental para

---

Muertos donde sembraron las maldiciones de los que partían contra la ‘loba blanca’.” (ZAPATA OLIVELLA, 1990, p.338)

combater o racismo e todas as suas mazelas. Destarte, introduz o termo “ekobio” utilizado ao longo do seu romance *El Changó, el gran putas*, para denominar as pessoas que, independente da sua etnia, religião ou cor, se unem em uma aliança em prol de um mundo mais justo:

Em contraste, afirmándose em el sincero reconocimiento de la propia herencia europea, personas de acendrado espíritu liberal asumen la defensa del afro o del indígena, sin que ello aflore limosna de caridad. Su conciencia étnica, límpida, clara, los lleva a compartir el sentimiento de autenticidad que proclaman los individuos de otras etnias, particularmente cuando emergen de aquéllas estigmatizadas por la esclavitud y la servidumbre. (ZAPATA OLIVELLA, 1997, p.319)



A casa dos Mortos

Contudo, Zapata Olivella sabia que há “ekobios” que não conseguem enxergar direito ou míopes ao não identificar o verdadeiro valor da etnia afro e de sua criatividade em resistir e de se adaptar às piores condições possíveis de existência (ZAPATA OLIVELLA, 1997, 321). Tal atitude impede que a “trietnicidade” latino-americana seja aceita e incorporada como um valor que poderia alicerçar mudanças significativas. As “máscaras brancas” (FANON, 2009) são usadas por todos, isto é, em variados graus todos são afetados pela assimilação inconsciente do pensamento colonial. A saída que Zapata Olivella sugere é primeiro descobrir a sua identidade e como esta se configura a partir da fusão racial, isto é, reencontrar o elo perdido com o seu passado levando em conta a negrura da sua mestiçagem através da figura do africano, tendo

como resultado o equilíbrio entre o europeu e o indígena. Zapata Olivella não queima as pontes e cobra do intelectual afro que esteja realmente comprometido com a sua etnia, cultura, classe e com o *Muntú*. Segundo ele, a resposta dada ao processo colonizador se faz então presente na forma como a sociedade se constitui ao colocar em interação os aportes fundadores das etnias que formaram os seus novos países:

Ahora bien, volviendo a nuestra singularidad cultural, ésta es el mestizaje triétnico. Al referirnos a esta hibridación de razas y culturas no estamos aludiendo a que cada individuo sea forzosamente un mestizo, mulato o zambo en su biología individual. Puede ser un afro puro; un criollo o un indígena sin mezclas. Pero no por ello, si su condición de colombiano o americano es el resultado de un proceso histórico – porque no es un recién llegado de otro continente -, puede substraerse al acervo multirracial y multicultural de su origen. En alguna forma o en otra dará prueba de estar alimentando por ese espíritu triétnico subyacente en las culturas nacionales americanas y que se expresa en la lengua, los sentimientos y la filosofía de nuestros pueblos. Le gustará el maíz, vibrará con rebeldía africana o se expresará con el idioma del conquistador. Las sangres y la cultura siempre han sido la expresión más genuina del hombre”. 143-144

#### **IV – Considerações finais**

A consciencia que Zapata Olivella tinha de si e de sua situação no seu país e no mundo foi adquirida nos anos iniciais do seu percurso intelectual: “Para entonces ya tenía veinte años y plena consciência de mi hibridez.” (ZAPATA OLIVELLA, 1990, p. 17). Muito mais que enunciar sobre algo é saber que é fruto de um processo de mestiçagem que ainda continua em formação. Na sua autobiografia temos a construção de um lugar de enunciação que não abandona a sua práxis, isto é, Zapata Olivella como intelectual e escritor foi coerente com o seu pensamento mestiço: “Yo había nacido del cruce de muchas sangres y sentía el potencial creador del joven que reclamaba un lugar em mi suelo sin reverencias ni claudicaciones ante ningún amo y señor extraño.” (Idem, p.18).

Enfim, Zapata Olivella reconhece nos seus escritos a necessidade do reconhecimento da cultura dos seus antepassados como um elemento agregador das

diferenças e ponto de inflexão na construção de uma sociedade pautada por valores que rompam com a cultura de opressão colonial que ainda persiste nos dias atuais.

### Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas – reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica, 2000.

ALFONSO QUINTERO, Ciro. *Pensamiento antropológico-cultural en Manuel Zapata Olivella*. Quito-Ecuador: Abya-yala, 1998.

BRANCHE, Jérôme. *Malungaje: hacia una poética de la diáspora africana*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2009.

DELEUZE, G. e Félix Guattari. *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.

GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica: 1750-1900*. México/DF: FCE, 1960.

MARTINS, Leda. “Lavar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura afro-brasileira” In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos. Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

MIGNOLO, Walter. D. *Histórias locais/Projetos globais - Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

RESTREPO, Eduardo y Axel Rojas. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán/Colombia: Universidad del Cauca, 2010.

TILLIS, Antonio D. *Manuel Zapata Olivella and “Darkening of Latin American Literature.”* Missouri: University of Missouri Press, 1984.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos*. Org. Alfonso Múnera. Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2010.

\_\_\_\_\_. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2010.

\_\_\_\_\_. *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamur, 1997.

\_\_\_\_\_. *¡Levántate mulato! (por mi raza hablara el Espíritu)*. Bogotá: Rei Andes, 1990.



## Utopias raciales. El mestizaje de José Vasconcelos

Uruguay Cortazzo González<sup>34</sup>/UFPel

Esta ponencia intenta detenerse en uno de los referentes básicos del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella (1920-2004). Se trata de *La Raza Cósmica* (1925) del mexicano José Vasconcelos. Zapata Olivella dialogó con esta obra desde el inicio de su proyecto mestizador, cuando escribió *Levántate Mulato!* en 1990. El subtítulo de este texto es la famosa frase de Vasconcelos *Por mi raza hablará el espíritu*, creada para la Universidad Nacional Autónoma de México. La obra de Zapata puede considerarse un intento por redefinir esa “raza” y ese “espíritu” en claves muy diferentes a la del mexicano. Entre los dos construyen dos utopías muy diferentes que tiene como gran protagonista al mestizo.

Vasconcelos ejerció un incuestionable magisterio intelectual en todo el continente. Vinculado a la revolución mexicana de 1910 y creador de una formidable transformación educativa y cultural, donde, entre otras muchas cosas promovió el movimiento muralista con Diego Rivera a la cabeza, seguido por Orozco y Siqueiros. Fue uno de los intelectuales más respetados y consiguió ser aclamado como uno de los maestros de la juventud de América, al igual que Rodó. Abogado, filósofo, político apasionado y escritor vehemente, su obra más trascendente, *La Raza Cósmica*, ejerció una influencia decisiva para la interpretación de la identidad de América Latina como básicamente mestiza. Continuaba de este modo, toda una línea de reflexión extremadamente rica en su país y que hoy se la conoce como “mestizofilia”. Sin embargo, nunca, ni antes ni después, el mestizaje alcanzó la proyección que le otorga Vasconcelos. Superando el nacionalismo y los intereses políticos inmediatos de la unificación étnica de México, la obra realiza toda una interpretación racial de la historia mundial y profetiza el advenimiento de una nueva era, donde se fundirán todas las razas, logrando llegar así al último estadio de la conciencia del hombre: la conciencia de la totalidad de la humanidad y de su sentido en el cosmos. El mestizo es la meta final de la historia y está destinado a superar todos los estadios anteriores y conquistar la más

---

<sup>34</sup> Possui graduação em Professor de Español y Literaturas pelo Instituto de Estudios Superiores (1977), mestrado em Letras pela Universidade Católica de Pelotas (2006) e doutorado em Letras - Roskilde University (1983) reconhecido em 2012 pela USP. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Pelotas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura uruguaia, teoria literária, literatura e gênero, gênero e literatura e literatura hispanoamericana, literaturas indígenas, literatura negra e racismo e literatura.

auténtica universalidad. Pero antes de ver más de cerca esta grandiosa historia del mestizo, es importante, detenerse un poco para ver su traumático origen histórico.

El cruce entre ibéricos, indígenas y posteriormente africanos, se dio desde el inicio de la colonia y ha sido abundantemente documentado y estudiado (Rosenblat, 1945; Mörner, 1967; Lipschutz, 1967; Esteva Fabregat, 1988). La palabra “mestizo” emerge ya desde 1600, en español, para designar a los hijos de españoles y de indias y pertenece al léxico específico del período colonial. La palabra existía anteriormente, y hay registro que van hasta el siglo XIII, pero designaba el cruzamiento artificial de plantas o de animales. El hecho que el término se desplace de las técnicas botánicas y zoológicas hacia el ámbito humano ya es un indicio que se vieron a esos nuevos seres humanos como el resultado de un orden no natural, de un encuentro no previsto en la lógica del mundo. Al principio, las autoridades españolas promovieron el casamiento entre los colonizadores y los indígenas, pues todos eran considerados súbditos del reino de España. Sin embargo, la proliferación de uniones ilegítimas provocó una verdadera explosión de bastardos. Los mestizos se transformaron, así, en la prueba viva del libertinaje en que se habían hundido los cristianos. Muchos españoles vivían en una verdadera poligamia y se consideraba un honor embarazar la mayor cantidad de indias posibles. Un solo español podía llegar a engendrar hasta veinte hijos en un año. Comentaba un religioso al respecto “es tan grande la rotura de esta tierra en el vicio de la carne más que palabras puedan explicar, porque verdaderamente los españoles han sido en esto grandes pecadores” (Patiño, 1993). Los mestizos pasaron a ser vistos finalmente como el producto de la transgresión del orden divino. Tres estigmas lo marcan, entonces, desde el inicio: su origen antinatural, su carácter social ilegítimo y su condición de ser fruto de un desenfreno carnal nunca antes visto. Triple violación: de la naturaleza, de la sociedad y de la religión. Con la llegada de los africanos, el problema se agrava. Españoles, indios y mestizos se cruzan con negras, produciendo una infinita deriva somática. Una nueva realidad aparecía: una población movediza, fluida, de contornos indescifrables. Un magma caótico, indiferenciado e innombrable. (Para algunos teóricos, el racismo no nace de la fobia a la diferencia, sino de este horror a la indiferenciación que amenaza borrar todo límite). El término “mestizo” se volvió insuficiente para dar cuenta de todo ese nuevo mundo de formas humanas y la lengua española se vio obligada también a engendrar nuevas palabras en un intento de fijar y limitar la imparable multiplicidad de los cuerpos. El mestizo ya no se oponía al indio y al español, donde ocupaba un lugar intermediario, sino a todas las nuevas combinatorias

que se producían. La investigación lexicográfica del mestizaje, llevada a cabo por Manuel Alvar en 1987, reveló la aparición de 78 nuevos términos además de sus variantes, lo cual prueba la existencia de un verdadero pánico clasificatorio. Esas palabras intentaban especificar el porcentaje de sangres combinadas en líneas de distanciamiento o de restablecimiento del modelo original español. Así, por ejemplo, español con india engendraba un mestizo; un mestizo con una española un “castizo” y un “castizo” unido a una española volvía a restaurar el modelo: producía un “español”. El cruce con negros, sin embargo, no tenía restauración posible y producía linajes cada vez más distanciados del origen y obviamente descendentes en el desprestigio. Muchas de esas palabras ya eran conocidas en España, producto de los encuentros con los árabes: “morisco” o “berberisco”; otras provienen del árabe como “albarazado”, “cambujo” y “jarocho”; hay también préstamos indígenas “jíbaro”, “chino” y “cholo”; otros derivan de animales como “coyote”, “lobo” y “mulato”; hay algunos que son compuestos sarcásticos como “tente en el aire” o “torna atrás” y hasta hay algún término que lexicaliza lo innombrable: “no te entiendo”. Todos esas denominaciones eran despectivos y denigrantes e intentaban marcar las distancias sociales de la legítima ascendencia hispánica. Incluso este léxico generó un estilo pictórico: la llamada “pintura de castas”, cuadros donde se representaban los nuevos grupos con sus vestimentas, sus espacios domésticos, sus actitudes y sus ocupaciones. Se intentaba establecer un código visual, además del sanguíneo. Es, como ha llamado un historiador “la ley del espectro de los colores raciales”, ley que va a sustentar toda la organización colonial (Lipschutz, 1975, p. 245)

Pero, además de ser un factor de desestabilización de la configuración humana, se vio muy pronto que el mestizo constituía también un elemento políticamente desafiador para el sistema, pues habían desarrollado un cierto orgullo identitario por tener un vínculo con la tierra a través de su madre y por su pertenencia, al mismo tiempo, al grupo de los dominadores por parte del padre. Este orgullo irrumpe incluso en la propia literatura a través de los textos del escritor mestizo Inca Garcilaso de la Vega. En sus famosos *Comentarios Reales*:

A los hijos de español y de india, o de indio y española, nos llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en Indias; y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación, me lo llamo yo a boca llena y me honro con él. Aunque en Indias si

a uno de ellos le dicen sois un mestizo, lo toman por menosprecio. (Garcilaso de la Vega, 1996, p. 253)

Si bien muchos de ellos fueron reconocidos y adquirieron un alto estatus social y cultural, la gran mayoría fue severamente discriminada. Según el historiador Alejandro Lipschutz, esa discriminación comienza a fines del siglo XVI, donde empiezan a surgir una serie de impedimentos impuestas por las autoridades locales: no se los admite en los servicios públicos; se les limita el derecho a la herencia de los padres; se les prohíbe tener indios a su servicio; se les impide el ingreso a facultades (en Perú existía un colegio especial para los mestizos) y tampoco se permitía el acceso de mestizos bastardos al clero (Lipschutz, 1975, p. 250)

La revolución independentista ayudará a transformar, en parte, la tendencia discriminatoria hacia el mestizo. En su necesario intento por adjudicarse una nueva identidad y de suturar las fracturas étnicas, el mestizo adquiere una nueva significación simbólica para los nuevos dominadores, los criollos: será ahora la representación de la unidad de la nación y de la armonía racial que la caracteriza. Este proceso comienza a inicios del siglo XIX y ya puede apreciarse en el propio Simón Bolívar que niega para la América revolucionaria lo que él llama “el temor de los colores” (Bolívar, 1979, p. 77) y proclama: “Unidad, unidad, unidad, debe ser nuestra divisa. La sangre de nuestros ciudadanos es diferente, mezclémosla para unirla” (Bolívar, 1979, p. 121). Esta idea se prolonga por todo el siglo XIX y llega hasta finales del siglo XX, formando toda una corriente de pensamiento que, como ya dije antes, se ha denominado mestizofilia (Basave Benítez, 1992). Pero no siempre esta mestizofilia procura limpiamente generar homogeneidades raciales y sociales, integraciones étnicas. Tampoco siempre la mueven causas filantrópicas y de justicia social. También está el “temor de los colores” al que se refería Bolívar, es decir a un levantamiento étnico que pondría en peligro la hegemonía de los blancos. Y este temor llega impensablemente hasta el propio Vasconcelos, en medio de una revolución que se proponía liberar a indios y mestizos. Adelantemos aquí una de las caras ocultas de su política mestizófila: proteger a las “minorías selectas” de cualquier pretensión de dominio por parte de indios o de negros. En una serie de conferencias que ofreció en la Universidad de Puerto Rico, defiende los “puentes” entre las razas como una solución inevitable y se pregunta, entonces:

(...) pero, ¿qué va a pasar si se cortan los puentes? ¿qué sucederá con el negro que por lo mismo que socialmente es inferior se reproduce más que el blanco de la capa dominante? ¿Qué sucederá con todas estas élites contemporáneas?

Y agrega más adelante, porque la raza inferior siempre se venga de sus dominadores devorándolos. La defensa del débil está en la cantidad. Un instinto diabólico lleva a las masas de esclavos a multiplicarse sin límites, hasta que la masa se mueve y se convierte en ola. (...) No queda, pues sino mestizaje o tutelaje. (Vasconcelos, 1926, p. 92)

La solución para Vasconcelos, es combatir precisamente el racismo por temor a una rebelión de los inferiores y otorgarles educación y beneficios sociales a todas las razas, para así, generando justicia social e igualitarismo racial desactivar el potencial revolucionario y mantener el dominio blanco.

Pero no todo es mestizofilia, en el pensamiento racial posrevolucionario, otra corriente prolonga y agrava el prejuicio contra los mestizos. El argentino Sarmiento es uno de los más acérrimos defensores de eliminar indios y productos coloniales impuros como los gauchos e introducir inmigración blanca para neutralizar étnicamente a su país. Por otro lado, en Europa se consolida lo que Taguieff ha denominado la mestizofobia, articulando los antiguos prejuicios raciales de la “pureza de sangre” de las aristocracias con las ciencias naturales (Taguieff, 2013, p.1112). La obsesión básicamente social que se aprecia en el pensamiento colonial, se transforma ahora en un terror biológico: las mezclas raciales que emergían como producto de la expansión colonialista, se estaban transformando en una amenaza de degeneración de la especie humana: el cruce con los autóctonos era una aberración, una infección, una impureza, una mancha, una vergüenza, toda una serie de metáforas que mezclan la patología con el pecado. Los mestizos son productos biológicos alterados: degenerados, contra natura, disgénicos o cacogénicos. La palabra “híbrido” expresa claramente esa disfuncionalidad: del griego “hybris” representa una violencia o un acto desmesurado ejercidos contra el orden divino. Uno de los representantes más sobresalientes e influyentes en esta línea fue el Conde de Gobineau, que al llegar a Brasil como diplomático comprobó la veracidad de su tesis: la humanidad estaba en un irremisible proceso de decadencia. Esta corriente de racismo científico llega a América Latina y se consolida en la imagen del “continente enfermo” en grandes escritores como Alcides Arguedas, Francisco García Calderón o José Ingenieros. Los mestizófilos y antirracistas chocaron con ese pesimismo racial que condenaba de algún modo, a un perpetuo atraso a todo el continente, si no se conseguía implementar una terapia saludable. La oposición más espectacular y ambiciosa es, sin duda *La Raza Cósmica* publicada en 1925 por José Vasconcelos en Madrid. Es el año en que Hitler publica *Mein kampf*. Esta obra nos interesa particularmente porque además de constituir una contra-profecía

frente a las teorías racistas europeas, influyó, como ningún otro autor lo hizo, en la creencia de una América Hispana culturalmente mestiza. Del mestizaje regresivo de Gobineau y el racismo europeo, se pasaba ahora a un mestizaje radicalmente progresista llamado a desempeñar una grandiosa misión histórica. Esta idea estaba destinada a transformarse en el nuevo paradigma hermenéutico del continente. Pero además de todas estas virtudes, la obra de Vasconcelos nos interesa muy especialmente, porque, como ya señalamos, será el referente fundamental al que responderá más tarde Manuel Zapata Olivella, cuando intente una nueva interpretación del mestizaje.

*La Raza Cósmica* es en realidad un diario de viaje por el sur de América Latina, Brasil y Argentina, que incluye un extenso prólogo donde se expone el proyecto racial de la nueva humanidad. En los hermosos paisajes del sur Vasconcelos visualiza un espectacular porvenir: “El panorama de Rio de Janeiro actual o de Santos con la ciudad y su bahía pueden dar una idea de lo que será ese emporio de la raza cabal que está por venir” y agrega más adelante “El mundo futuro será de quien conquiste el Amazonas. Cerca del gran río se levantará Universópolis, y de allí saldrán las predicaciones, las escuadras y los aviones de propaganda de buenas nuevas” (Vasconcelos, 1986, p. 25) Es importante que Brasil defienda la amazonia de los intereses extranjeros, porque si cae en las manos de los anglófonos tendríamos un “Anglotown”. La utopía de Vasconcelos tiene, pues, al contrario de las tradicionales, un lugar conocido y real. La elección de Brasil tiene dos claros sentidos, negar la mestizofobia gobineana y atacar la teoría racial que defiende la tesis de que solo los pueblos de clima templado pueden desenvolver grandes civilizaciones. El origen del tropicalismo está pues aquí.

*La Raza Cósmica*, tiene como telón de fondo la larga polémica trabada a finales del siglo XIX sobre la superioridad de la cultura sajona sobre la decadente civilización latina. Vasconcelos se alista, naturalmente, dentro de los defensores de la latinidad que había tenido en el “Ariel” (1900) de José Enrique Rodó su punto más alto, pero introduce ahora elementos políticamente más contundentes al articular la latinidad al antiimperialismo norteamericano y al mestizaje, factor éste último que diferencia a los latinos del regresivo segregacionismo norteamericano y llamado, según él, a representar el auténtico universalismo humano: la raza final. Se trata, como puede verse, de una obra mesiánica con una fuerte inspiración esotérica. Mesiánica, pues parte de la creencia de que los ibéricos tienen un destino histórico universal señalado por una misión divina. Esotérica, ya que análogamente a los ocultistas, considera que existe una historia racial que permite que la humanidad conquiste estadios cada vez más avanzados: existieron

los atlantes cuyos descendientes son los indígenas americanos actuales en estado de decadencia, los negros que provienen de los lemurianos, los amarillos y finalmente los blancos que se vinculan a los arios. Cada una de esas razas ha producido civilizaciones e imperios que finalmente han decaído y desaparecido. Estamos ahora en el período de la cuarta raza que marca el imperio de los blancos en su expansión por todo el planeta. Estas ideas vienen de un complejo intelectual que mezcla la teosofía de Blavatsky, con hinduismo y espiritismo. Al contrario de lo que pueda pensarse, no se trata de una peculiaridad de Vasconcelos. El investigador chileno Devez Valdés ha comprobado que existe una importante red intelectual teosófico-orientalista que va de finales del siglo XIX hasta 1930 y que promueve el pacifismo, la armonía racial, proyectos socializantes y un anti-positivismo espiritualista (Devez Valdés, 2007). Además de Vasconcelos, aparecen en esa red, entre otros, Mariátegui, Sandino, Gabriela Mistral y Haya de la Torre. No lo menciona Devez Valdés, pero también debe incluirse otro mestizófilo: el afamado cubano Fernando Ortiz, creador de la “transculturación”, que también era un admirador del espiritismo. No puedo desarrollar aquí este aspecto que me parece muy relevante, pues me desviaría del tema. Solo adelanto una hipótesis: el mestizaje aparece como una elevación de las razas inferiores hacia una conciencia superior que obviamente es blanca. Volviendo ahora a la historia universal de las razas de Vasconcelos, al blanco le cabe la importante misión, después de haber unificado políticamente el planeta, servir de “puente” para la emergencia de la quinta raza que tiene la “misión de fundir étnica y espiritualmente a las gentes” (Vasconcelos, 1986, p.20). Y aquí viene lo que Vasconcelos denomina “ley de los tres estados sociales” por los que deberá atravesar el hombre: el primero es el materialista, marcada por la violencia guerrera de lucha por los espacios y la sobrevivencia; el segundo implica un avance hacia la conciencia racional: es el predominio del derecho, de la lógica y de la organización normativa de las sociedad. Roma es el modelo que obviamente apunta a la civilización occidental clásica. El tercer estado es el estético-espiritualista, donde se supera el racionalismo y el sentimiento de belleza se transforma en el nueva guía de la humanidad, ya liberada de la moral y llegando a un estado que está “más allá del bien y del mal” (p. 28). El hombre se libera, en esta última fase, de las necesidades materiales, de las obligaciones del racionalismo social y puede entregarse a una búsqueda existencial que se vuelve una autoconstrucción artística. La aparición de esta nueva humanidad, la más perfecta, coincidirá con este último estadio que podrá alcanzar el hombre: el estético. Ahora bien, lo que realmente sorprende de todo este proceso

evolutivo es que el mestizaje final que nos conduce hacia esa quinta raza no se realizará espontáneamente, como lo ha hecho siempre a través de la historia, sino mediante una selección realizada por una “eugenésica estética”. Vasconcelos no explica claramente de qué forma se instrumentará esa eugenesia. Él mismo reconoce que se trata de una “eugenésica misteriosa del gusto estético” (Vasconcelos, 1986, p. 29). Intentemos ahora descifrar, hasta donde nos permite su texto, en qué consistiría esta nueva eugenesia que él se encarga cuidadosamente de que no se confunda con la “eugenésica científica” del período racionalista anterior (es decir la defendida por Francis Galton). Aproximarnos a este concepto es tratar de desentrañar lo que podríamos llamar la sexualidad cósmica que implica su proyecto. Vasconcelos establece como fundamento de esa eugenesia una ley a la que llama con diferentes variantes “ley de simpatía” (p. 29), un “instinto libre de belleza” (p.30), “leyes de la emoción, la alegría y la belleza” (p. 29), una “pasión iluminada” (p. 29), un “pathos estético” (p. 28). No se entiende muy bien aquí si esa ley es naturalmente propia de la quinta era o es promocionada y producida por algún tipo de organismo superior. Todo nos lleva a creer que sería natural, pues se afirma que “Los muy feos no procrearán, no desearán procrear” (p. 29). ¿Pero de dónde proviene, entonces, esa voluntad de renunciar al sexo que desarrollarían los feos? ¿Cómo es posible que personas sin la necesaria belleza pierdan el apetito sexual? La respuesta puede suponerse que está en la educación y la desaparición de la miseria. La pobreza y la ignorancia son, para el autor, los agentes de la fealdad (p.31). Si todos adquieren cultura y un buen estatus social, la reproducción de gentes no aptas para un mundo estético será considerado un delito: “Se verá entonces repugnante, parecerá un crimen, el hecho hoy cotidiano de una pareja mediocre se ufane de haber multiplicado miseria” (p. 29). Esto nos prueba que la eugenesia estética no es tan natural como se induce a pensar, sino que hay un estímulo social y una condena moral a través de la educación y la adquisición de un estatus económico. Estamos autorizados a pensar, me parece, que existiría una pedagogía erótica vinculada a la desaparición ya innecesaria del proletariado. El erotismo estético implica, así, superar la naturaleza y transformar las uniones en verdaderas obras de arte (p. 29). La unión sexual no debe basarse en un “apetito”, ni en una “baja sensualidad” (p. 28), ni en “bajos instintos zoológicos”, ni en una “unión a la manera de las bestias” (30). La inteligencia opera aquí para “refrenar y regular” el erotismo, apuntando a la excelencia de los resultados biológicos: “(...) el hombre, a medida que progresa, se multiplica menos y siente horror del número, por lo mismo que ha llegado a estimar la calidad” (p. 20). Podemos preguntarnos ahora, ¿si no



es el instinto natural el que impulsa al contacto sexual, cuál sería ahora la causa? Es aquí que entra en acción el “pathos estético”, uniones impulsadas por encontrar “zonas de revelación”, un “amor exaltado”, una “pasión iluminada” que conduce a los amantes cósmicos hacia “una especie de realidad infinita”, donde “se confunde con la alegría del universo” (p. 29) y donde aparece obviamente “el misterio de la belleza divina” (p. 29). Sintetizando rápidamente este esfuerzo hermenéutico, debemos concluir que el erotismo cósmico es una mixtura entre el eros platónico de “El Banquete” y el “agapé” del evangelio cristiano. Como el propio Vasconcelos define casi al final del prólogo, la filosofía que domina la quinta era del mestizo es el “esteticismo cristiano” articulado a un proyecto eugenésico de construcción de una humanidad perfecta.

Ahora bien, deberíamos preguntarnos finalmente ¿cuál es el modelo de belleza y cuál el de fealdad? ¿Y quién lo establece? Los primeros en la lista de la fealdad son, obviamente los negros. Pero también los indígenas y los mestizos actuales, afeados éstos por la miseria (Vasconcelos, 1926, p. 91). Sin embargo, el mestizaje selectivo hará que desaparezcan progresivamente. Vale la pena citar este pasaje que es capital para entender su concepto de mestizaje: “los tipos bajos de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo, el negro, y poco a poco, por extinción voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas” y agrega alegremente “en una cuantas décadas de eugenesia estética podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos, por lo mismo, de perpetuación”. Es obvio que no hay libre instinto aquí, es el propio Vasconcelos el que está decidiendo quien debe desaparecer para formar la quinta raza. Y su modelo es claramente el modelo helénico de belleza, no el de las esculturas de Ifé ni el de la estatuaria maya o azteca. En un fragmento se revela nítidamente su opción que, digamos de paso, carece de toda originalidad para los occidentales. Dice Vasconcelos, criticando el prejuicio social frente a las uniones de personas miserables: “Actualmente (...) vemos con profundo horror el casamiento de una negra con un blanco; no sentiríamos repugnancia alguna si se tratara del enlace de un Apolo negro con una Venus rubia” (p. 30)

El mestizaje de Vasconcelos es un mestizaje ascendente, un encuentro de razas inferiores y superiores que producen un mejoramiento biológico. Y esa raza superior está en el tronco ibérico, pues es éste el que continúa la misión universalista del cristianismo: el amor pregonado por Cristo aliado ahora a un ideal de belleza griega. Los ibéricos, al contrario de los sajones, nunca rechazaron mezclarse con otras razas y

esa predisposición está en consonancia con el mensaje universalista del amor pregonado por Cristo.

Son muchas las afirmaciones que confirman que el proyecto que guió a Vasconcelos es profundamente racista: su mestizaje cósmico no es más que una cobertura ideológica para promover la superioridad hispano-cristiana vista como redentora racial de la humanidad toda. Y esto tanto frente a los sajones como frente a los indios y a los negros. Un nuevo imperialismo, ahora latinoamericano, que continúa la misión iniciada por los españoles.

Posteriormente Vasconcelos renegará de esta obra, por la devastadora frustración que experimentó al intentar transformarse en presidente mexicano, y la considerará un “ensayito miserable”. El continente destinado a producir la quinta raza se transformará, entonces, en un territorio de “razas de segunda” (Basave Benítez, p. 133), y terminará mostrando un marcado antisemitismo, colaborando a difundir finalmente el nazismo en México (Vasconcelos, 2000, p.1046) y apoyando el hispanismo cristiano del franquismo. Sin embargo, su mito del mestizaje sobrevivió y fue asumido como una nueva fase del latinoamericanismo antiimperialista, ignorándose, encubriéndose o sin querer percibir el desenfadado blanqueamiento que aflora en sus páginas. Incluso hay intérpretes hoy que quieren inducirnos a pensar que *La Raza Cósmica* es una teoría de la conciencia humana o que Vasconcelos es un romántico que solo usó metáforas místicas y escribió una profecía en lenguaje simbólica (Zarur, 2014) o que redefinió la semántica de raza para anunciar un nuevo mundo, alejándose de toda concepción racista (Ascenso, 2014). Son estrategias fallidas de lecturas que intentan desracializar una obra de un autor libérrimo que nunca tuvo miedo de ser quien era y de pensar lo que pensaba, para mantener viva la ideología del mestizaje.

En Brasil, por su lado, Gilberto Freyre creará pocos años después el concepto de *morenidade* y *meta raça* sobre el que se asentará luego el de *democracia racial* (recibirá la medalla José Vasconcelos en 1974). Cuba, con Fernando Ortiz, aporta el concepto de transculturación. José María Arguedas defenderá una cultura mestiza para el Perú y Arturo Uslar Pietri hará lo mismo para Venezuela y Carpentier verá en el mestizaje lo real maravilloso americano que daría después la fórmula del realismo mágico. El mestizaje acabó por transformarse, así en el fundamento del nuevo nacionalismo latinoamericanista y en una estética de vanguardia, proponiendo la idea de que los países latinos se caracterizaban por una convivencia racial armónica y creadora de una nueva cultura. Era una forma de resolver el racismo fundacional de la conquista y

también del llamado racismo científico elaborado posteriormente por las nuevas potencias coloniales y finalmente por la aparición del nazismo. Pero a medida que avanzaba, por un lado, la reivindicación negra \_desde los años 30\_ y, por otro, la de los indígenas \_en los años 70\_, el concepto de mestizaje sufrirá progresivamente un proceso de desgaste hasta llegar a ser denunciado como una forma de racismo encubierto, una nueva forma de blanqueamiento, orientada a impedir las reivindicaciones de indígenas y negros. Una estrategia perversa de inclusión que en el fondo era excluyente según la lúcida fórmula de Stutzman (Wade, 2003). Una forma sutil y refinada de etnocidio. La identidad nacional y latinoamericana mestiza quedaba así seriamente dañada y abierta a ser repensada.

Es en ese contexto polémico que aparece la nueva propuesta del mestizo colombiano Zapata Olivella y será ahora otra raza por la que hablará el espíritu que ya no será el Espíritu Santo de José Vasconcelos.

#### **Referências Bibliográficas**

ALVAR, Manuel. *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987.

ASCENSO, José Gabriel da Silva. A redenção cósmica do mestiço: inversão semântica do conceito raça na *Raça Cósmica* de José Vasconcelos. In: ASCENCIO, José Gabriel da Silva, Fernando Luis Vale Castro. *Raça: trajetórias de um conceito, histórias do discurso racial na América Latina*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.

BOLÍVAR, Simón. *Doctrina del Libertador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

DEVÉS VALDÉS, Eduardo. *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, 2007.

ESTEVA FABREGAT, Claudio. *El mestizaje en Iberoamérica*. Madrid: Editora Alhambra, 1988.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales*. Madrid: Cátedra, 1996.

LIPSCHUTZ, Alejandro. *El problema racial en la conquista de América*. México: Siglo Veintiuno, 1975.

MÖRNER, Magnus. *La mezcla de razas en la historia de América*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

PATIÑO, Víctor Manuel. *Historia de La cultura material de la América Equinoccial (Tomo 7). Vida erótica y costumbres higiénicas*. Disponible en: [www.banrepultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial\\_7\\_higiene-eros/capitulo16.htm](http://www.banrepultural.org/blaavirtual/historia/equinoccial_7_higiene-eros/capitulo16.htm)

ROSENBLAT, Ángel. *La población indígena y el mestizaje en América*. Buenos Aires: Nova. 1954.

TAGUIEFF, Pierre-André. *Dictionnaire historique et critique du racisme*. Paris: PUF, 2013.

WADE, Peter. *Repensando el mestizaje*. Disponible en : [www.scielo.org.co/scielo.php?pid=SO48665252003000100009&script#pie2](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=SO48665252003000100009&script#pie2). Consultado 03/02/2017.

ZARUR, George de Cerqueira. *A guerra da identidade. Ensaio latino-americanos*. Brasilia: Verbena, 2014.

## **Transformando a dor em exercício de fala: memória, vulnerabilidade social e contranarrativa em contos de Conceição Evaristo**

Denise Almeida Silva/ URI- Frederico Westphalen

Este estudo parte de declaração de Conceição Evaristo, em entrevista concedida a Edimilson de Almeida Pereira (2007), acerca do privilégio do ficcionista de transformar dor e alegria, vida e morte, em exercício de fala. A declaração se faz quando o entrevistador, após ter indagado sobre o período formativo da autora, pede-lhe que avalie as tramas e intenções dos romances *Ponciá Vicêncio* e *Becos da memória*, os quais haviam, então, recentemente ido a público, ao que Evaristo declara:

[...] A intenção das duas obras, e quem sabe de toda a minha escrita, é tentar escrever uma ficção como se estivesse escrevendo a realidade. Às vezes fico pensando no privilégio do ficcionista, seja ele poeta, seja prosador; pela ficção conseguimos transformar a dor, a carência, a ausência, a solidão, a alegria, o encontro, o prazer, enfim, a vida e a morte em letras e em exercícios de fala... (EVARISTO, 2007a, p. 279)

A afirmação remete à interpenetração essencial entre literatura e sociedade na obra da autora, uma relação que é, de certa forma, inevitável ao fazer literário. Como Antonio Candido ([1972], 2014) já ensinava, a arte é social porque exprime a sociedade, manifestando fatores do meio em graus diversos de sublimação e porque se interessa pelos problemas sociais, produzindo um efeito prático, que pode levar a modificar a conduta e percepção do mundo do indivíduo, ou, ao contrário, reforça nele o sentimento dos valores sociais. A ênfase na conjunção “e” se justifica porque, como Candido ressalta as duas dimensões manifestam o caráter social da arte e são decorrentes da própria natureza da obra – independem, portanto, do grau de consciência que produtores e receptores possam ter a esse respeito, embora, no caso em estudo, a consciência da autora acerca da natureza de sua escrita seja evidente. Comentando sua reinvenção do mundo através da escrita desde muito nova, em redações escolares, declara: “[...] eu já havia entendido a precariedade da vida que nos era oferecida, aos poucos fui ganhando uma consciência. Consciência que compromete a minha escrita como um lugar de

autoafirmação [...] de minhas especificidades como sujeito-mulher-negra.” (EVARISTO, 2007b, p. 20).

Proponho, aqui, a análise de textos em que a expressão e denúncia da dor ligam-se, quanto à construção de personagem, a seres sujeitos a alguma forma de vulnerabilidade, na expressão da qual o texto se configura como uma contranarrativa que, a partir do exercício memorial, propõe-se a uma reavaliação crítica da realidade. A partir desses critérios foram selecionados para análise, como exemplares, dois contos, dada a extensão limitada deste estudo: “Di Lixão” e “Duzu Querença”, os quais oferecem, a partir de contextos bastante distintos, narrativas de seres marginalizados e da forma como reagem a sua dor, esboçando os gestos de resistência que lhes são possíveis.

Ficcionista e ensaísta, Conceição Evaristo vem, de há muito, refletindo sobre a literatura e o fazer literário, especialmente no contexto afro-brasileiro. Afirma: “As discussões em torno do tema literatura afro-brasileira têm me envolvido como escritora e como pesquisadora.” (2011a, p. 132). Destaco, aqui, de seu pensamento crítico, reflexões sobre a relação entre literatura e contexto social, as quais tomo em associação com suas ponderações acerca do lugar de onde escreve, uma vez que este informa sua práxis ficcional, à qual frequentemente se refere como uma *escrevivência*.

Já nos anos 1990, em sua dissertação de Mestrado, Evaristo distinguia a literatura afro-brasileira como um corpus literário específico no seio da literatura brasileira, marcado por subjetividade igualmente distintiva. Em ensaio que deriva da dissertação, caracteriza tal subjetividade como sendo “construída, experimentada, vivenciada a partir da condição de homens negros e de mulheres negras na sociedade brasileira” (2011a, p. 131). Antecipando objeções daqueles que afirmam a universalidade da arte, a escritora reflete que, em se tratando de sujeitos autorais marcados por vivência de exclusão, é impossível supor que não haverá articulação entre a obra e o contexto social em que o sujeito autoral se insere. Afirma: “Acredito que determinadas experiências forjam escritas ora mais, ora menos contaminadas pela condição biográfica do autor e do drama existencial enfrentado por ele”. (EVARISTO, 2011a, p. 130, ênfase da autora). A autora ressalta, ainda, a relevância do ponto de vista, o qual é vinculado a uma subjetividade autoral. É taxativa:

[...] quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho do meu corpo-*mulher-negra* em *vivência* e que por ser esse o *meu*

corpo, e *não outro*, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta (2011a, p. 132, grifos da autora)

Evaristo não está a defender uma vinculação estreita entre etnia e ponto de vista: como ressalva na já citada entrevista concedida a Edimilson Pereira (2007a), um ponto de vista negro pode ser ensaiado por pessoas pertencentes a outra etnia; por outro lado, há negros que não se interessam em afirmar, em seus textos, uma pertença étnica. Contudo, insiste:

[...] afirmo que quando escrevo, sou eu, Conceição Evaristo. Uma cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., que está a criar personagens, enredos, a escolher modos de trabalhar com a linguagem a partir de uma experiência pessoal, *intransferível*. Afirmo que minha condição étnica e de gênero, ainda acrescida de outras marcas identitárias, me permite uma experiência diferenciada do homem branco, da mulher branca e mesmo do homem negro, e que tudo isso influencia a minha escrita conduzindo o ponto de vista, a perspectiva, o olhar que habita o meu texto. (EVARISTO, 2007a, p. 285)

Em “Gênero e etnia: uma escre (vivência) de dupla face”, ressalta como, ao inscreverem no corpus literário brasileiro uma experiência de ser negro que não é somente descrita, mas vivida através do gênero e da raça, as escritoras negras lutam contra o sexismo, o racismo e as desigualdades sociais frequentemente associadas a essas condições. A escritora sublinha o caráter de contranarrativa dessa escrita, e as responsabilidades que pesam sobre as escritoras negras que a praticam:

Colocada a questão da identidade e diferença no interior da linguagem, isto é como atos de criação linguística, a literatura, espaço privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, apresenta um discurso que se prima em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral. [...]

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação (EVARISTO, 2004, s. p.)

Evaristo ressalta, ainda, que os textos femininos negros, “para além de um sentido estético, buscam semantizar um outro movimento, aquele que abriga toda as suas lutas. Toma-se *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma o *lugar da vida*.” (EVARISTO, 2004, s. p.) Ficam implícitos, na citação, os dois polos entre os quais circula a obra de Conceição Evaristo, os quais, como Edimilson Pereira percebe (2007) vinculam-se, por um lado, a um cunho social, com denúncia de toda sorte de preconceitos, formas de violência e iniquidades sociais e, por outro, ao cultivo da linguagem artística, através da qual dramas cotidianos são transformados em escrita, exercício de direito à fala, que se faz mediante interação entre forma e conteúdo.

Nesse processo, a rememoração desempenha papel importante, como a própria vinculação da escrita a uma subjetividade autoral deixa implícita: parece evidente que, no trabalho de escrevivência, há um aproveitamento imaginativo do vivido. Lembro, a propósito, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, coletânea cujos contos são interligados pela presença de uma coletora de histórias, a qual, após ouvir relatos de mulheres, reescreve as narrativas que, segundo a ficção que informa o texto, resultam nos contos que o leitor tem em mãos. Esse ser ficcional, que partilha com a escritora Conceição Evaristo o prazer de ouvir e narrar histórias, parece atuar como uma espécie de *alter ego* da autora, e os comentários metaficcionalis que pontuam os contos esclarecem aspectos do processo de reavaliação memorial do vivido que resulta em arte. Cito um exemplo: a Líbia Morã, uma das personagens entrevistadas, a qual reluta em contar sua vida, a coletora de histórias esclarece que o que faz não é sair “puxando a fala das pessoas, para escrever tudo depois” Ao contrário, garante: “Eu invento, Líbia, eu invento! Fale-me algo de você, me dê um mote, que eu invento uma história como sendo a sua...” (EVARISTO, 2011, p. 74). A entrevistada a tal ponto entende o processo que decide contar-lhe um sonho.

O trabalho de recriação aqui sugerido lembra a própria natureza da memória. Sabe-se hoje (HALBWACHS ([1952], 1992; CANDEAU, 2011) que, antes que uma reprodução do vivido, a recuperação memorial corresponde mais bem a uma recriação, na qual a vinculação ao presente do indivíduo que enceta o processo de busca desempenha papel importante).

“Pela retrospectiva”, diz Candau, “o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá ajudá-lo a encarar sua vida presente.” (2011, p. 15). Este parece ser o sentido de muito da sua busca memorial de Evaristo:

Gosto de rememorar, gosto de viver outra vez. Às vezes rememoro para entender o que vivi antes e não entendo. Esta limitação acaba me pedindo um rememorar sempre. E isto seve para os personagens que crio. Ponciá Vicêncio queria entender o seu passado e o de sua família, queria entender a herança deixada por um de seus ancestrais. (2007a, p. 279).

A declaração aponta para a memória com função orientadora e estruturadora, como ocorre no contexto dos nexos entre recordação e identidade, em que a memória estabelece vínculo com o agir e com o futuro, operando como aparato vinculado às adaptações requeridas por um presente em mutação. Conforme Aleida Assmann resume (2011), quando corporificada, a memória estabelece uma ponte entre o passado, o presente e o futuro, procedendo de modo seletivo (recorda uma coisa e esquece outra), e intermediando valores dos quais resultam um perfil identitário e, portanto, normas de ação. Vale ressaltar o fato de que Conceição Evaristo estende essa função estruturante da memória ao seu trabalho ficcional, o que sugere que este opera, também, uma interrogação do meio social, com o objetivo de melhor compreendê-lo. Nesse sentido, veja-se a declaração da autora acerca da função da arte:

A palavra poética é um modo de narração do mundo. Não só de narração, mas talvez, antes de tudo, de revelação do utópico desejo de construir um outro mundo. Pela poesia, inscreve-se, então, o que o mundo poderia ser. E, ao almejar um mundo ouro, a poesia revela o seu descontentamento com uma ordem previamente estabelecida. (EVARISTO, 2010, p. 133).

Na transmutação do mundo pela arte, é convidativo pensar nas forças estabilizadoras ou deformadoras do processo da recordação. Aleida Assmann registra a



força memorial da palavra: “É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado em linguagem natural” (2011, p. 268), o que se dá porque os signos linguísticos funcionam como nomes, através dos quais objetos e situações podem ser evocados. Há, contudo, um fator mais profundo que faz com que o exercício da palavra poética se torne memorável, e, portanto, mais conducente a uma função social significativa: considerada segundo o que Antonio Candido denomina a “função total”, ou seja, como “[...] sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados”, a arte literária é capaz de ferir a sensibilidade e a inteligência através de um contingente de experiência e beleza tal que transcende à situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo (CANDIDO, [1972], 2014, p. 55).

Em narrativas em que um trabalho memorial é chamado a cena em conjunto com a interrogação da identidade, há a considerar, ainda, a forma como a memória e identidade, operando dialeticamente, modificam-se mutuamente. Ambas “[...] se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa.” (2011, p. 16). Nos contos de Evaristo, o trabalho de rememoração, muitas vezes doloroso, produz narrativas cujo caráter de construção que se amolda às necessidades da posição identitária ocupada pelo protagonista no presente é bastante evidente.

Tomo por exemplo, inicialmente, o caso de “Di Lixao”,<sup>35</sup> conto que narra os momentos finais de um menino de rua. A narrativa se dá por meio de um narrador onisciente, que adota uma postura de simpatia para com a história que relata; o recurso ao discurso indireto livre incorpora em sua fala pensamentos do protagonista, o que contribui para aumentar o impacto do seu balanço retrospectivo final.

Já nos parágrafos iniciais fica explícita a situação de penúria a que Di Lixão está exposto. O dente lateja, espalhando a dor por todo o céu da boca, na qual uma bolha de pus abriga-se a um canto da gengiva. O corpo dói, fruto de pontapé desferido em seu pênis pelo adolescente que revida sua cuspidinha, o qual partilhara com ele, à noite, seu “quarto-marquise”. No momento, encontra-se só. Sente fome, pois, como revelado mais ao final do conto, há duas semanas, devido ao tumor na boca, quase nada pode comer. Considerando-se, como o faz Miriam Abramovay, a vulnerabilidade social como o

---

<sup>35</sup> Publicado inicialmente em 2008, nos *Cadernos negros* v. 14, este conto, como todos os demais publicados pela autora entre 1991 e 2011 nas coletâneas organizadas pelo Quilombhoje, foi republicado em *Olhos d'Água* (2014) que, além dos contos republicados, contém quatro contos novos.

“resultado negativo da relação entre a disponibilidade dos recursos materiais ou simbólicos dos atores [...] e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas, culturais que provêm do Estado, do mercado e da sociedade” (2002, p. 13), fica patente a carência da personagem: conquanto o Estado estabeleça, por lei, a proteção integral dos direitos da criança e do adolescente em áreas como a saúde, educação e assistência social, Di Lixão não tem acesso a nenhum desses benefícios. Nessas condições, a despedida da vida se faz mais penosa, desprovida de dignidade e solidariedade, e revestida de carência absoluta, um aspecto que é dramatizado pela própria estrutura do conto, no qual processos progressivos de falta (ausências materiais, físicas e psicológicas) se fazem presentes.

Imagens de morte e vida se alternam ao longo da narrativa. A tentativa de amenizar a dor causada pelo pontapé desferido pelo outro menor abandonado é assim descrita: “Abaixou desesperado, segurando os ovos-vida” (EVARISTO, 2011, p. 78); em seguida lembra a mãe e as circunstâncias de sua morte: o assassinato, que testemunhara, e sua recusa em revelar à polícia a identidade do assassino. Assim, a cena do assassinato não é detalhada.

Filho de uma prostituta, Di Lixão nasce e cresce na “zona”; a insistência da mãe a que vá para a escola, evite os homens que a procuram, busque um melhor padrão de vida esbarram na desesperança, já profundamente entranhada no menino (“[...] pouco adiantava. Zona por zona, ficava ali mesmo”) e na rebeldia juvenil, que faz com que conceba a mãe como nada mais do que uma “puta safada que vivia querendo ensinar a vida para ele” (EVARISTO, 2011, p. 78)

O processo rememorativo a que Di Lixão se entrega e sua situação presente estão em correlação: a dor leva-o a encolher-se, assumindo a posição fetal, momento quando lembra a mãe e seu assassinato. A posição fetal, postura de flexão adotada pelo bebê nos últimos estágios da gravidez, parece, no contexto do conto, representar o anseio por voltar a um estado de maior segurança, e um desejo, ainda que inconsciente ou negado, de poder aninhar-se junto àquela que o gerou. Frente à dor, e à intuição da proximidade da morte (“Será que ele ia morrer? Será que a dor de cima ia se encontrar com a dor de baixo?” (EVARISTO, 2011, p. 78)) Di Lixão explode a raiva que sente da mãe, em uma mistura incontida de amor e ódio.

Conquanto verbalize indiferença (“Não gostava mesmo da mãe. Nenhuma falta ela fazia” (EVARISTO, 2011, p. 78)), a postura corporal e a negação da falta que ela lhe faz sem que, contudo, consiga evitar sua evocação, lançam dúvida sobre sua afirmação.

Esse é um momento em que, como declara quando tem a certeza da morte próxima, não queria estar “tão sozinho”. (EVARISTO, 2011, p. 79). Não pode contar com o colo da mãe, já morta. A sequência do conto põe em dúvida o fato de que tivesse podido um dia contar com esse carinho, já que a mãe, fatigada e frustrada, por vezes se descontrolava e é violenta, embora queira o melhor para o filho.

A rememoração é interrompida apenas pela premência da dor. Dói a boca, dói o pênis, dói o ódio, dói a vida. A dor física experimentada pelo desejo de urinar transporta-o de novo para o passado, revelando motivos adicionais para o ódio à mãe: as repetidas surras a que era submetido sempre que a mijava nas calças e, especialmente, o dia em que a mãe, tomada de raiva, puxa-lhe repetidamente o pênis, repetindo-lhe, aos berros, que aquilo era para mijar. Sabe, agora, que o órgão tem outra serventia, e relembra como fora no quarto ao lado do de sua mãe, no prostíbulo, que pela primeira vez experimenta o prazer a dois, com uma menina de sua idade, que, como ele, havia nascido ali. Na ocasião, sentira-se envergonhado, já que, ainda na cama, não conseguira conter o mijo.

A ênfase na urina não é fortuita. Produto final resultante da excreção renal, a urina representa a eliminação de substâncias danosas, as quais devem ser eliminadas para garantir que o organismo não seja intoxicado e, assim, posto em perigo. A eliminação da água, na qual se desenvolvem as substâncias de rejeição, serve ainda para regular a quantidade de água presente no sangue e nos tecidos, que deve ser mantida em equilíbrio. Apesar do seu aspecto benéfico, regulador, a urina é mais lembrada, popularmente, como refugo orgânico; assim era considerado o protagonista do conto – um refugo social. Nenhum nome é atribuído a ele, apenas o apelido, Di Lixão, originário do hábito de chutar latões de lixo.

Perto da morte, Di Lixão deseja urinar, o que só consegue com muito esforço, dada a dor; urina sangue. Já então o órgão designado para garantir a perpetuação da vida e sua regulação esvaziava-se de ambas as funções. Apenas uma vez, no conto, o pênis é associado à sua função de “ovos-vida”, e mesmo nessa única ocasião o prazer que decorre da relação é estragado pela urina incontida. Antes que ao prazer e à vida, é à incontinência, que leva à rejeição e ao mau cheiro, e à falência/morte que o órgão é associado. Metonimicamente (a parte pelo todo), representa Di Lixão, o qual, como sobra indesejada, rapidamente deve ser removido, para que a paisagem urbana não sofra dano.

Como acontece em “Di Lixão”, é com uma paisagem urbana “maculada” que o leitor se depara em “Duzu Querença”: na cena inicial, uma mendiga velha, suja e faminta, que em vão leva os dedos lambuzados à lata vazia à procura de comida, provoca uma

expressão de asco em um transeunte, a qual ela responde com olhar de zombaria. O conto, publicado inicialmente nos *Cadernos negros* 16 (1993), narra a história de Duzu, cujos esforços por alcançar uma vida melhor são repetidamente frustrados. Ao contrário do que acontece com Di Lixão, Duzu não morre na adolescência; a opção de acompanhar a personagem até a velhice e a demência proporciona ao leitor melhor compreensão da profundidade das privações a que é submetida. O conto é também narrado por um narrador onisciente que se aproxima, em simpatia, ao objeto narrado; mais uma vez, o recurso da inserção do discurso indireto livre é usado. A narrativa é linear, contrastando com a de “Di Lixão”, onde passado e presente se alternam; como nesta última narrativa, “Duzu Querença” estabelece uma ponte entre o presente e o passado, orientando a menina Querença quanto ao futuro.

Conquanto a maior parte do conto narre a história de Duzu de sua infância à morte, é Duzu Querença, sua neta e aquela que efetivamente será capaz de tornar realidade os sonhos frustrados da avó, a quem é dado exercer o protagonismo do processo rememorativo. Quando cessa a possibilidade de convivência com a avó, a adolescente Querença avalia o que ela representara para si e para familiares e amigos:

Menina Querença, quando soube da passagem da Avó Duzu, tinha acabado de chegar da escola. Subitamente se sentiu assistida e visitada por parentes que ela nem conhecera e de quem só ouvira contar as histórias. Buscou na memória os nomes de alguns. Alafaia, Kiliã, Bambene... [...] Querença desceu o morro recordando a história de sua família, de seu povo. Avó Duzu havia ensinado para ela a brincadeira das asas, do voo. E agora estava ali deitada nas escadarias da igreja. (EVARISTO, 2014, p. 36).

O parágrafo contrasta a vida da avó e da neta, e deixa claro o conhecimento que esta última tem da história da morta; ao rememorar a vida da avó, Duzu avalia seus ensinamentos. Por outro lado, o fato de que a neta chegara da escola assinala que a ela fora dado cumprir o sonho que primeiro havia trazido Duzu do interior para a cidade: estudar, progredir. Na verdade, este é o objetivo que move o pai de Duzu, que, a acompanha em seu deslocamento para a cidade grande, tendo “nos atos a marca da esperança. De pescador que era, sonhava um ofício novo. Era preciso aprender outros meios de trabalhar. Era preciso também dar outra vida à filha.” (EVARISTO, 2014, p. 32). Assim, entrega a filha a uma senhora que emprega meninas, dando-lhes tempo para

estudo, a mesma que havia arrumado trabalho para a filha do Zé Nogueira. A menção à conterrânea revela-se índice de aliciamento de meninas para a prostituição: como aconteceria em breve com Duzu, a filha de Zé Nogueira, além de ser impedida de estudar, provavelmente foi iniciada na prostituição pela senhora possuidora de uma casa de muitos quartos, ocupados por “mulheres bonitas que passavam muitas coisas no rosto e na boca”, nos quais a menina não deveria entrar sem que antes “batesse nas portas sempre [...] e esperasse o pode entrar” (EVARISTO, 2014, p. 32).

A forma com que a casa e suas operárias é descrita atesta a inocência da então menina Duzu, qualidade que é repetidamente enfatizada ao longo da narração de seu processo de iniciação à prostituição, o qual inicia quando, ao esquecer de bater, entra em um quarto sem se anunciar. A partir daí a menina prossegue em seu “entrar-entrando” nos quartos, e na contemplação das posições assumidas por homens e mulheres. Num misto de medo, desejo e desespero, e ante a descoberta de que poderia ganhar muito dinheiro, acaba por ingressar na prostituição. Uma vez perdida a inocência, e especialmente depois que sua atividade é descoberta pela dona da casa, entende que aquela seria sua vida. Entre pancadas, gritos de mulheres espancadas, e o sangue das que são assassinadas, Duzu “habitua-se à morte como uma forma de vida” (EVARISTO, 2014, p. 34). Não bastasse o desfazer-se dos sonhos, a própria vida perde o sentido, e vive à sombra se sua negação.

Gera nove filhos de pais distintos, os quais lhe dão netos, e espalham-se “pelos morros, pelas zonas e pela cidade” (EVARISTO, 2014, p. 34), uma descrição que sugere um padrão de sub-habitação, a continuidade da prostituição na segunda (e talvez na terceira geração) e o subemprego/exploração de mão de obra não especializada na cidade, dada a falta de estudo dos descendentes de Duzu – o conto sugere que Querença é a primeira da família a se beneficiar com a escolarização.

Ao fim da vida, já muito abalada, Duzu enlouquece, ou como a poética narrativa diz: “deu de brincar de faz de conta” (EVARISTO, 2014, p. 34).e imagina-se voar em seu perambular pelas ruas da cidade. Nesse contexto de evasão da realidade, o Carnaval chega como uma época especial, em que é proibido sofrer:

Mesmo com toda dignidade ultrajada, mesmo que matassem os seus, mesmo com a fome cantando no estômago de todos, com o frio rachando a pele de muitos, com a doença comendo o corpo, com o desespero diante daquele vier-

morrer, por maior que fosse a dor, era proibido o sofrer. (EVARISTO, 2014, p. 35)

A descrição arrola as privações de toda ordem – emocionais, físicas, econômicas e sociais – que caracterizam a situação de vulnerabilidade social de Duzu e seus familiares, para as quais busca libertação momentânea durante a folia. Por outro lado, a confecção, a partir da catação de lixo, de fantasia enfeitada com papéis brilhantes recortados em forma de estrela representa uma estratégia de resistência. Ante observações de que as estrelas são inadequadas, Duzu reage, afirmando seu direito de brilhar. Merecia estrelas, como também as mereciam cada um dos netos do coração: Tático, morto aos treze anos, Angélico, dessatisfeito com o próprio corpo, e a menina Duzu Querença, herdeira de seus sonhos.

As fantasias da avó, em seu delírio, ensinam à neta Querença que a situação social não é condicionante de destinos, e que sonhos existem para vir a se tornar reais. A adolescente entende que é preciso reinventar a vida, e já se destaca por sua atuação na escola e na comunidade: o conto encerra com a sugestão de que a terceira geração daquele que havia sonhado com outro modo de viver finalmente concretizará o sonho familiar e ajudará outros a tornar tal sonho em realidade.

Contos como os analisados, em que fica evidente um trabalho de memória, evidenciam a opção de Evaristo de escrever sobre “um passado que incomoda o presente” (2007a, p. 280). A expressão aponta para um passado que não se encontra ainda finalizado, mas tem consequências e reflexos no presente. É assim que, ao explorar, em “Di Lixão”, a história de um menino de rua, aponta para tantos outros que, como ele, perambulam pelas ruas, sem casa, sem família, ou qualquer forma de assistência social. Da mesma forma, Duzu representa todo um coletivo de moças que tiveram seus sonhos de vida interrompidos e distorcidos, mulheres que fizeram percurso semelhante ao seu no passado, e outras que ainda hoje o repetem.

Apesar de pobres, deslocados e marginalizadas, Di Lixão e Duzu esboçam, verbal e gestualmente, atitudes de resistência à situação de vulnerabilidade social em que se encontram. Os repetidos chutes desferidos pelo adolescente nas latas de lixo, a violência que caracteriza sua relação com o outro menor de rua e a raivosa desconsideração para com a mãe representam formas concretas de enfrentamento a uma estrutura social invisível, opressiva e desigual que o ignora. Também gestos aparentemente pequenos, como o sorriso zombeteiro de Duzu, o seu perambular-voar

pelas ruas da cidade, e a persistência em confeccionar fantasia a partir do lixo, ainda que criticada pela atitude, podem ser tomados como atos de resistência.

Em “Dos sorrisos, dos silêncios e das falas” Conceição Evaristo chama a atenção para formas de enfrentamento, através das quais africanos e seus descendentes, à margem do poder, construíram seus espaços de sobrevivência nas Américas. O sorriso, “remédio natural que a mulher negra faz brotar do próprio corpo” (2006, p. 112), o *blues*, a ginga, a sedução corporal são elencados como algumas dessas táticas. Citando Luiza Bairros, Evaristo ressalta como o corpo pode vir a se apresentar como fala, quebrando, com gestualidade própria, a invisibilidade a que seu portador é relegado. Apesar do fato de que essa “voz” corporal e gestual ressoa em seus silêncios, Conceição sublinha o papel da fala e da escrita, enquanto “palavra-ação”, no enfrentamento a essa violência continuada: “[...] em nossa fala, há muito fazer-dizer, há muito de palavra-ação. Falamos para exorcizar o passado, arrumar o presente e predizer a imagem do futuro que queremos” (2006, p. 121). Note-se a semelhança da função da escrita com o modo pelo qual a reavaliação memorial opera como ponte entre presente, passado e futuro, com sentido orientador. Além disso, a citação reafirma o desejo de, pela escrita, denunciar uma situação indesejável, e assinalar o desejo de seu reverso. Registro, ainda, outra manifestação da autora sobre a literatura produzida por mulheres negras: uma vez que a elas têm sido concedidos “espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação” (2007b, p.19-20).

Nesse contexto, a escrita há que se tornar incômoda, desafiar o leitor, e não acalentá-lo: “A nossa escrevivência”, diz, “não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’, e sim para incomodá-los em seus sonhos injustos” (2007b, p. 20). A afirmação lembra ainda outra, em que o escrever é comparado a uma forma de represália, a um tempo um ato de enfrentamento e um exercício de retribuição a históricas iniquidades sociais: “Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança (EVARISTO, 2004, s. p.)

Transformar a dor em escrita, em exercício de fala, corresponde, assim, à reivindicação, pela autora, não apenas do exercício do direito à escrita, mas da assunção plena do poder que esta representa, o qual tem sido tantas vezes negado a escritores que representam minorias étnicas, sociais ou de gênero. Face a essa palavra-ação que

objetiva ferir silêncios e expor vivências desconhecidas ou ignoradas pela sociedade e literatura hegemônica, a opção por temas ligados à expressão da dor em contextos de vulnerabilidade social torna-se especialmente adequada por tornar inevitavelmente presentes, através do poder de sugestão da palavra, as desigualdades sociais.

Conquanto o corpus analítico deste estudo, limitado a dois contos, não possa pretender universalizar conclusões acerca das opções formais empregadas pela “palavra-ação” de Evaristo, percebe-se que ambas as histórias associam-se à rememoração de um passado relevante ao presente, pois ao leitor fatos incômodos são capazes de desestabilizar percepções de mundo e, eventualmente, provocar mudança de condutas. Em ambos, os protagonistas são seres em marcada situação de vulnerabilidade social, expostos a formas de violência. Esta, contudo, não é detalhada, já que a intenção parece ser não a de glorificar a violência em si, mas chamar a atenção para a dor que provoca. Para esse efeito, alguns recursos são o uso de figuras de linguagem, como a elipse (como na omissão dos detalhes do assassinato da mãe de Di Lixão), a repetição (como na recorrência progressiva ao “entrar-entrando” de Duzu nos quartos do prostíbulo), a metáfora (“ovos-vida”) e a metonímia. Além disso, a inserção do discurso indireto livre em meio à narração onisciente, e a descontinuidade, como em “Di Lixão”, em que o conto alterna presente e passado, contribuem para presentificar e intensificar a expressão da dor.

Por fim, reafirmo: o presente trabalho configura-se como um exercício exploratório inicial acerca da expressão da dor e vulnerabilidade, na escrevivência de Evaristo, em contranarrativas em que a relação entre escrita e rememoração criativa e transfigurativa é particularmente presente – como tal, representa um convite a explorações futuras do potencial expressivo e ideológico de tais textos.



## Referências bibliográficas

- ABRAMOVAY, Miriam, et alii. Juventude, violência e vulnerabilidade social na América Latina: desafios para políticas públicas. Brasília: UNESCO, BID, 2002.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Trad. de Paulo Sothe. Campinas: Unicamp, 2011.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1972] 2014.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- \_\_\_\_\_. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: SILVA, Denise Almeida; EVARISTO, Conceição. (Org.). *Literatura, história, etnicidade*, educação: estudos nos contextos afro-brasileiro, africano e da diáspora africana. Frederico Westphalen: URI, 2011a. p. 131- 146.
- \_\_\_\_\_. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011b.
- \_\_\_\_\_. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. (org.). *Um tigre na floresta de signos*. Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 132 – 142.
- \_\_\_\_\_. Cinco autores afro-brasileiros contemporâneos. Conceição Evaristo: entrevista. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Malungos na escola*. Questões sobre culturas afrodescendentes e educação. São Paulo: Paulinas, 2007a, p. 277- 286.
- \_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares do nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007b.
- \_\_\_\_\_. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face". In: X Seminário Nacional Mulher e Literatura; I Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2004, João Pessoa. *Anais ...* João Pessoa: Ideia, 2004. 1 Cd.
- HALBWACHS, Maurice. *On collective memory*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Malungos na escola*. Questões sobre culturas afrodescendentes e educação. São Paulo: Paulinas, 2007.

## **José Craveirinha: negritude e moçambicanidade**

Tania Macêdo/USP

Num contexto em que o reconhecimento de nacionalidade literária é ainda forte tema para discussões, envolvendo argumentos que vão dos elementos literários a circunstâncias biográficas, José Craveirinha é daqueles que nunca teve, nem poderia ter, contestada a sua moçambicanidade.

Rita Chaves

O texto escolhido como epígrafe a essa breve abordagem da obra de um dos maiores poetas de língua portuguesa, enfatiza o caráter particular que a escrita de Craveirinha assume no panorama das letras moçambicanas e não só.

Se o trecho do texto de Rita Chaves aqui citado chama a atenção para o reconhecimento das marcas moçambicanas na poética do autor, esse mesmo texto, no seu prosseguimento, irá também enfatizar o diálogo que os poemas do escritor mantém com culturas variadas, apontando como se constrói em Craveirinha a universalidade do diálogo.

E é nessa senda, a da dialética particular/universal que nessa brevíssima reflexão pretendemos apontar alguns aspectos da escrita de José Craveirinha, enfatizando elementos de moçambicanidade e africanidade ali presentes.

Para melhor situar essa questão, optamos por apontar inicialmente uma vertente temática de seus poemas e que nos parece bastante importante: trata-se da Negritude. E se situamos uma vinculação de Craveirinha à Negritude apenas tematicamente, temos em vista que seus poemas ultrapassam o quadro do movimento nascido nos anos 1930 no Quartier Latin de Paris, ainda que matenha vicnulos com ele, como aponta Carmem Tindó:

Valendo-se de uma retórica caudalosa e dissonante, permeada de metáforas insólitas, os poemas de Craveirinha desafielam uma eroticidade visceral que busca preencher os claros e as brechas das alteridades esmagadas pelo colonialismo. Num estilo sinestésico e emotivo, semelhante ao da poesia de Aimé Césaire e León Damas, a poiesis do “poeta da Mafalala” opera com agressivas imagens surreais, com violentos enjambements, cujo efeito é o de romper não só com os versos bem comportados, mas também com as camadas

repressoras do ego, ingressando, assim, no inconsciente africano ancestral. Instaura, desse modo, um surrealismo africano, bastante diverso do europeu, porque constituído com o esperma da criação e o conjuro mágico. (TINDÓ, 2003, p. 354)

Nesse sentido, podemos constatar que o poeta moçambicano coloca-se como crítico de um dos pressupostos mais caros à Negritude, qual seja o que se que todos os homens de pele negra comporiam uma mesma trama de solidariedade, componentes, que seriam de: “uma mesma classe, subordinada ao complexo mundo dos brancos” (CARRILHO, 1976, P. 171). Essa solidariedade que ultrapassa as fronteiras nacionais para afirmar-se além do bem e do mal acabaria por engendrar posições políticas reacionárias, como nos anos 1970 em que:

Largos círculos político-culturais europeus, sobretudo de matriz católica ou mais precisamente democrata-cristão gosta(v)am de recordar as poesias de Césaire e fal(v)am do papel da *Négritude* na conquista da independência de certos países africanos, mas prefere(ria)m silenciar a sua adoção duvalieriana no Haiti (CARRILHO, 1976, p. 37) .

Assim, ainda que a poesia de Craveirinha incorpore alguns *topoi* da Negritude, assimila-os a partir de preocupações de índole social enraizadas no solo moçambicano e, não raro, sua crítica transparece na ironia, traço que percorre grande parte de sua poética. Veja-se, a respeito, o poema “Manifesto” (*Xigubo*, 1964), do qual transcrevemos as duas estrofes iniciais:

### **Manifesto**

Oh!

Meus belos e curtos cabelos crespos

E meus olhos negros como insurrectas

Grandes luas de pasmo na noite mais bela

Das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.

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 quizumbas.  
E minha boca de lábios tímidos  
Cheios da bela virilidade ímpia do 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 reincarnada face altiva  
E no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita de  
milho  
O cálido encantamento selvagem da minha pele tropical.

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  
na capulana austral de um céu intangível  
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África.  
Ah!  
o fogo  
a lua  
o suor amadurecendo os milhos  
a 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.  
Oh! e meu peito da tonalidade mais bela do breu  
e no embondeiro da nossa inaudita esperança gravado

o totem mais invencível tótem do Mundo  
e minha voz estentória de homem do Tanganhica  
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal.

Ah! Outra vez eu chefe zulo  
eu azagaia banto  
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis  
pragas de gafanhotos invasores  
Eu tambor  
Eu suruma  
Eu negro suaíli  
Eu Tchaca  
Eu Mahazul e Dingana  
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do Tintholo  
Eu insubordinada árvore da Munhuana  
Eu tocador de presságios nas teclas das timbila chopes  
Eu caçador de leopardos traiçoeiros  
Eu xiguilo no batuque  
E nas fronteiras de águas do Rovuna ao Incomáti  
Eu-cidadão dos espíritos das luas  
carregadas de anátemas de Moçambique.  
(XIGUBO. Maputo: AEMO,1995, pp. 29-31)

Como se pode notar, várias das descrições caras à Negritude comparecem no poema: a exaltação do corpo negro (“Meus belos e curtos cabelos crespos”/”meus olhos negros”), da paisagem africana (“noites inesquecíveis das terras do Zambeze”), ou ainda a vida simples, bela e idealizada de antes da chegada dos europeus (“velha rota das canoas das tribos e belas como carvões de micaias na noite das quizumbas”). Há, no entanto, elementos que vão sutilmente sendo inseridos na paisagem onírica tão ao gosto da Negritude e que, instaurando um desconforto primeiro e um desmascaramento dessas imagens edulcoradas, em seguida, demonstram o posicionamento do eu lírico. Assim, na noite quente de África, o canto das quizumbas (hienas) concerta com a “orgia dos insetos urbanos”, criando um ambiente de degradação. Há, no entanto, uma imagem fortíssima que não deixa dúvida quanto ao que afirmamos: a boca de lábios túmidos, viris que morde a

nudez... de um pedaço de pão. Em lugar da lubricidade do negro, tão cara a alguns poemas de Senghor<sup>36</sup>, por exemplo, temos a fome, a espoliação dos campos de milho cuja colheita não pode ser desfrutada. Nesse sentido, o Manifesto proposto por Craveirinha ilumina questões que são pautadas perifericamente pela Negritude, para afirmar seu pacto com a especificidade de Moçambique, como se pode comprovar a partir dos três últimos versos do poema a que vimos nos referindo:

E nas fronteiras de água do Rovuma ao Incomáti  
Eu cidadão dos espíritos das luas  
Carregadas de anátemas de Moçambique. (CRAVEIRINHA, p. 72)

Um outro traço presente na poesia de Craveirinha e que convém apontar, mesmo que brevemente, refere-se à incorporação da oralidade em seus textos, seja a partir de uma “narratividade” do poema (Matusse), seja pela incorporação de estruturas dos contares tradicionais. Sob esse particular, o poema inaugural de *Karingana ua Karingana* (1974), com o mesmo nome, é exemplar:

Este jeito  
De contar as nossas coisas  
À maneira simples das profecias  
- Karingana ua Karingana –  
É que faz o poeta sentir-se  
Gente.

E nem  
De outra forma se inventa  
O que é propriedade dos poetas  
Nem em plena vida se transforma  
A visão do que parece impossível  
Em sonho do que vai ser.  
- Karingana!

(CRAVEIRINHA, 2002, p. 105)

---

<sup>36</sup> Pensamos aqui em versos como “Fêmea nua, fêmea escura./Fruto sazonado de carne vigorosa, êxtase escuro de vinho negro,/boca que faz lírica a minha boca/savana de horizontes puros, savana que freme com/as carícias ardentes do vento Leste” (Mulher negra)

Como se sabe, a expressão ronga que nomeia o poema é equivalente ao “era uma vez” que abre as histórias tradicionais e, portanto, o leitor é introduzido no domínio da oratura apreendida nas malhas do poema, que traz ainda outras características dos contares tradicionais, segundo a análise de Calane da Silva:

A narrativa poética vibra também com versos marcados com o ritmo muito aproximado de um poema-cantado tradicional, como um xihitane entremado de muita música, em que os homens animalizados por outros homens, aprendem com a dor a perder o medo, a criar raízes de unidade, de sentido do seu valor humano, da força da sua socio-cultura. (SILVA, 2003)

Surge aqui um outro elemento que muitos autores (como Jahn e Trigo, apenas para citar dois deles) indicam como definidor da africanidade na literatura: a crença na palavra, no seu poder de criar mundos.

Segundo entendemos, essa característica está presente no texto acima citado, mas há de se ter cautela, todavia, pois no poema a forma do contar tradicional, a palavra que se torna profecia, convocando o futuro, indicia mais que a força do verbo (o “Nommo”, para Jahn, a “Palavra” para Trigo), pois serve de alavanca para o “sonho do que vai ser”, revestindo o passado de uma função nova, ou seja, a de propiciar o futuro. E dessa maneira, a fórmula que inicia os saberes tradicionais transmitidos oralmente transforma-se em pórtico do saber antecipatório dado pela escrita, de forma a que a dialética oral/escrito, passado/futuro se coloque ao leitor numa linguagem cuja simplicidade do vocabulário apenas deixa entrever as tensões. Estamos, pois, em presença da utopia.

A respeito da presença da utopia nos poemas do poeta, as reflexões de Francisco Noa devem aqui ser lembradas. Diz-nos o ensaísta em seu texto intitulado “José Craveirinha: para além da utopia”:

É pois nesse sentido que se reconhece na poesia de José Craveirinha uma quase que incontrolável vocação utópica tal é a sedução pelo porvir enquanto garante de superação dos constrangimentos do presente, expressão de uma sempre mitigada nostalgia do futuro. Isto é, trata-se de uma contestatória interpelação da existência, um não lugar que se assume como alternativa. (NOA, 2002, p. 38)

Creemos que ao discutir a questão da utopia nos marcos de uma visão contestatória que perpassa a produção poética de Craveirinha, Noa abarca duas vertentes importantíssimas da vida poética e política do poeta, já que o inconformismo e a

persistência do sonho alimentam a sua trajetória, como se pode aquilatar de um texto como “Saborosas tanjarinas de Inhambane”, em que entre tão fortes versos, encontramos uma pergunta dirigida, sem dúvida, aos poetas: “Quem escuta o sinal dos ventos antes da ventania e avisa?”

E, essa, cremos, é a missão a que se arvorou Craveirinha, o tambor de nossa gente: no surgir das tempestades, descodificar o “sinal dos ventos” e tornar-se aquele que adverte sobre o que se avizinha.

E se o “nossa gente” alarga aqui a relação de pertença, deixando os marcos da africanidade e da moçambicanidade, temos em mira que, graças ao seu verso trabalhado com cuidado (mas formado quase sempre a partir de traços do cotidiano) e à sua inconformada utopia, Craveirinha alarga os dominós da nacionalidade, abarcando os desejos de todos os que buscam mudanças e trabalham por elas. Assim, o poeta, com seus versos muitas vezes desencantados com os acontecimentos, é verdade, mas sempre confiantes no homem, torna-se o que espalha as sementes de um novo tempo e mantém acesa a esperança.

De forma simples, assim via o poeta essa missão que o tornaria universal: “Aliás, eu entendo que o poeta é sempre “os outros”. Ele quando escreve está a pensar nos outros. É por isso que às vezes as coisas coincidem e tornam-se profecias. É essa capacidade dele visionar o que poderá ser o amanhã.” (SAÚTE, 1998, p. 123)

É essa extraordinária virtude de “visionar o amanhã” que esteve sempre presente no fazer poético, no ser político e na maneira de viver e ser do homem Craveirinha, o que nos faz recordar as sábias palavras de Mia Couto a respeito do poeta da Mafalala: “Porque este Zé, este nosso Zeca, se converteu em nosso património à medida de nos convertemos em poema. E hoje, acontece apenas assim: a poesia é a sua nacionalidade, a língua sua morada e Moçambique o seu estado civil.” (COUTO, 2002, p. 13).



## Referências Bibliográficas

- CARRILHO, Maria. *Sociologia da Negritude*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- CHAVES, Rita. José Craveirinha: um poeta da experiência e do diálogo. In *Proler*. Maputo: fundo bibliográfico de língua portuguesa, maio 2002, p. 27-28.
- CRAVEIRINHA, José. *Obra poética*. Maputo: Imprensa Universitária. Universidade Eduardo Mondlane, 2002.
- COUTO, Mia. Camões na Mafalala. In *Proler*. Maputo: fundo bibliográfico de língua portuguesa, maio 2002, p. 13.
- JAHN, Janheinz. *Muntu. Las culturas de la negritud*. Madri: Guadarrama, 1970.
- MATUSSE, Gilberto. *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Khosa*, Maputo: Livraria Universitária / U.E.M., 1998.
- SAUTE, Nelson. *Os Habitantes da memória - Entrevistas com escritores moçambicanos*. Praia: Instituto Camões – Centro cultural português da Praia, 1998.
- SILVA, Calane da. A voz da palavra - lume da identidade nacional. *African Review of books*. (<http://www.africanreviewofbooks.com/Newsitems/calanetrib.html>)
- TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira, o logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.

## *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis: entre a razão negra e o projeto romântico

Luiz Henrique Silva de Oliveira<sup>37</sup>/ CEFET-MG

Um dos motivos do suposto “esquecimento” da autora quando o assunto é a recepção crítica pode residir na diferença estabelecida pelo romance *Úrsula* ao ser comparado com outros exemplares de sua época. O texto da autora maranhense situa-se *dentro e fora*, em expressão de Octavio Ianni<sup>38</sup>, das linhas mestras da literatura brasileira à época. Dentro porque se valeu dos suportes formais e temáticos evidentes no momento. E fora porque procurou salientar as especificidades de uma narrativa marcadamente afrodescendente, o que se pode ver tanto no caráter representativo das personagens negras, quanto pela postura do narrador ao se colocar nada imparcial no texto. E é a partir deste “dentro e fora” que procuraremos entender o livro neste trabalho, pois ele aponta para um posicionamento fundamental da obra e de sua autora: a crítica da razão negra, entendendo-a conforme postula Achille Mbembe: “imagens do saber (...) paradigma da submissão e das moralidades da sua superação (...) um complexo psiconírico” (MBEMBE, 2014, p. 25) que funciona como enorme jaula epistêmica solicitando desmonte. E este desmonte ocorre justamente por meio de representações do universo negro a partir principalmente de um ponto de vista interno a esta identificação.

Não é novidade que o pensamento ocidentalizado, principalmente a partir de Hegel e dos iluministas, tenha produzido a raça e o negro a partir de um “trabalho de efabulação” (MBEMBE, 2014, p. 38) calcado em práticas imagéticas e linguísticas, cujo resultado é a animalização, a diminuição, a bestialização do chamado diferente. Arrisco pontuar que o ponto mais alto desta construção discursiva talvez tenha sido *Fenomenologia do espírito* (1807), de Hegel. Em paralelo, o discurso ocidentalizado também inventa os arautos da humanidade: os europeus de pele clara. O resultado desta dicotomia é percebido na economia do “dentro e fora” em que a literatura afro-brasileira se encontra no conjunto de nossas Letras. Enquanto lugar intervalar ou “jaula” que aprisiona o autor em determinadas constantes estéticas, o paradigma nacional da literatura abala-se no mesmo instante em que se renova por meio da aparição de novos elementos na série. A crítica epistemológica torna-se inevitável e o complexo psiconírico revela-se frágil diante de discursos que rejeitam a submissão a modelos e protoformas. O alvo inicial da literatura brasileira de autoria negra será o romantismo e os pilares de identidade, construída sob o disfarce da nacionalidade. Em outras palavras, o

---

<sup>37</sup> Este trabalho tornou-se possível graças ao apoio da FAPEMIG, a quem agradeço desde já. Este estudo é parte dos resultados obtidos no meu pós-doutoramento, realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários - da UFMG, durante o ano de 2016, sob a supervisão do professor Dr. Eduardo de Assis Duarte.

<sup>38</sup> IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, n. 28. São Paulo: USP, 1988, p. 91-99.

desmonte das formas por meio das quais se manifestam a razão negra, cuja materialização se dá por meio da linguagem, “ecrã para a apreensão do sujeito, da sua vida e das condições de produção” (MBEMBE, 2014, p. 30), se dá por meio do ato de representação. Neste caso, o que se questiona é a produção do negro como “vínculo social de submissão e corpo de exploração” (MBEMBE, 2014, p. 40), ou seja, “material” exposto à vontade alheia e predisposto à geração de lucro. Dito de outra forma, o que se questiona é o aprisionamento representativo do negro enquanto mera peça da engrenagem produtiva e, portanto, não dotado de racionalidade.

O romantismo brasileiro se incumbiu de orquestrar os rumos da nação em processo de constituição. Coube à literatura, enquanto canal midiático de significativa amplitude naquele contexto, o papel de disseminar o ideal liberal e todos os seus estratagemas. Para tanto, a constituição da unidade nacional se fazia necessária, conforme podemos ver em textos como *Iracema* (1865), de José de Alencar. Neste livro, a integração nacional ocorreu de modo tenso entre as matrizes étnicas branca e indígena, ao passo que a afrodescendente foi desconsiderada.

No intuito de manter a “integração”, era preciso que pares apaixonados superassem dificuldades inúmeras, conforme lembra Doris Sommer (2004). O caminho ascendente apontava ou para a facilidade para a vida toda ou para o trágico destino de quem ousasse a desconstruir as normas estabelecidas pela sociedade patriarcal. Talvez por isso, casais interétnicos não tenham deixado descendentes oriundos de relação harmônica, já que a razão instituída avaliava a negritude como defeito a ser extirpado da sociedade. A alteridade aqui encontraria lugar apenas no discurso de comoção típico de fases mais adiantadas do romantismo, tendo Castro Alves como exemplo maior. Mesmo assim, o *outro* é tema, objeto literário, quando não “animal” digno de comoção, passível, portanto, de moldagem plástica ao discurso e, logo, de enclausuramento topográfico no âmbito da nação. Em outras palavras, o negro é resultante do complexo psiconírico de produção da raça “entre o credível e o inacreditável, o maravilhoso e o factual” (MBEMBE, 2014, p. 38).

Por falar em nação, Benedict Anderson (1983) lembra-nos de que a nação é antes de tudo discurso - assim como a produção da raça, eu acrescento. Por isso, ela precisa ser ritualizada, dita, narrada, compartilhada em meios de largo alcance social. Sem este mecanismo, ela perde força e se esfacela, pois, por princípio, precisa forjar um ponto comum entre seus membros, quais seja a identidade. Esta, em seu turno, é construída por meio de entrecruzamentos discursivos, os quais amparam práticas sociais cotidianas. Trata-se de um processo de produção, linguagem e identidade. E é justamente nos âmbitos da identidade e do discurso que o romance de Maria Firmina dos Reis estabelece a fratura que o coloca “dentro e fora” do Romantismo - ao mesmo tempo em que estabelece outros pilares para a razão negra.

O romance reproduz, até determinado ponto, o ideal romântico ao ambientar-se num espaço natural vigoroso, cujas cores apontam para uma espécie de harmonia inata dos trópicos, paraíso para o desenvolvimento de jovens nações latino-americanas. Tendo majoritariamente o

campo como pano de fundo, mas sem se esquecer da cidade, até aí o texto segue a concepção literária defendida por Francisco Sotero dos Reis (REIS, 1866, p. 4), com base nas poéticas clássicas de Aristóteles, Horácio, Longino e Boileau: “o fim da literatura é instruir deleitando”, “tornar, por um trabalho tão proveitoso como agradável o homem melhor”, “pondo-lhe constantemente diante dos olhos o protótipo do belo, do grandioso, do sublime, do justo, do honesto” (REIS, 1866, p. 4). Para o crítico maranhense, o propósito da literatura não é apenas proporcionar ao leitor a apreciação do belo, mas também desempenhar um papel social de comunicação, orientando e instruindo o leitor. O comentário de Sotero dos Reis ilumina o sentido pedagógico da nação que se formara à época, pautada por dramas localizados numa burguesia-pano-de-fundo para as transformações porque o país passava.

De maneira oposta, a narrativa de Firmina convoca elementos problematizadores para a construção “daquela” nação. O escravizado e sua condição, o negro liberto e sem perspectivas, a diáspora, as inúmeras formas de violência, o cativo, a subjetividade do *outro*, “a jaula”, enfim, para usar um termo de Achille Mbembe, tudo isso perturba os esquemas adotados pelos autores burgueses ao convocarem personagens e histórias muito distintas daquelas que se tentava chamar de narrativa nacional brasileira. Ao falarmos dos dramas dos negros, há que se levar em conta os dramas também dos brancos, senão tão aprisionados pela estrutura escravocrata e patriarcal - em grande medida inventadas no ocidente -, ao menos em alguns casos vitimizados por ela.

Mergulhando na narrativa propriamente dita, temos o jovem escravo Túlio, pai Antero e a escrava Susana, por um lado; Tancredo, bacharel em direito, Úrsula, e a sua mãe, Luísa, por outro. Estas personagens compõem dois universos distintos e em contato tenso a partir do qual a narrativa construirá suas tessituras. Do primeiro grupo já sabemos os infortúnios. Porém, com relação ao segundo, vale conferir destaque ao posicionamento do livro, em que Tancredo é enganado pelo próprio pai, quando este se casa com Adelaide, pretendida pelo mais jovem certa vez. Casados, descobre Tancredo que a mulher estava a se apropriar das fortunas e benesses proporcionadas pelo patriarca Este, inclusive, chega a negar o próprio filho. Aqui, propriedade privada, família (e, por que não, o Estado) confundem-se mutuamente de maneira que as estruturas formadoras da nação estão já solidificadas nas relações sociais.

Talvez ciente da amplitude de sua crítica e, ao mesmo tempo, do horizonte de expectativa que a aguardava (branco, masculino, cristão, burguês e liberal), Maria Firmina dos Reis tenha adotado o tom mais comedido ao advertir o público sobre suas intenções com o “mesquinho e humilde romance” que ela publicara. No prólogo, lemos: “não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados” (REIS, 2004, p. 13). Se, por um lado, esta atitude revela acanhamento por parte da artista, é justamente este acanhamento o salvo conduto necessário

para fazer com que sua obra circulasse livremente num contexto permeado por adversidades de inúmeras ordens.

Ponto para a escritora, que afasta a atenção de parte da crítica e da opinião pública imediatamente contrária a ela para focalizar o leitor comum, o qual se forma juntamente com a nação também por meio da literatura. Instruir via comunicação aqui significa ao mesmo tempo repetir estratégias românticas - aquelas responsáveis pela atração de público - a fim de rasurar o receituário temático da série literária negra brasileira, como veremos adiante. Dito em outras palavras, rasurar os elementos fundamentais da razão negra elaborada pelo romantismo por meio da reconfiguração da linguagem e da conseqüente ressignificação de estratégias e formas representativas.

Nesta medida, tratar da razão negra, no âmbito de *Úrsula*, significa não só trazer à discussão o bom caráter do transplantado. Era preciso também - e por fora deste receituário de boas maneiras românticas - tematizar a escravidão, “fonte batismal da nossa modernidade” (MBEMBE, 2014, p. 31), e suas mazelas, como elemento constitutivo da nação, mesmo que, para isso, coloque-se o tema do amor entre Tancredo e Úrsula, os quais são perseguidos por Fernando P., tio da jovem, como pano de fundo. Por trás da desventura do casal apaixonado, há lugar para narrativas e personagens outras, correspondentes a razões suplementares e não contempladas pelos textos fundadores do romance nacional brasileiro.

E é por meio de personagens secundários que o livro de Firmina discute a escravidão e as situações em que se encontra o sujeito afro-brasileiro. As trajetórias de Túlio, Mãe Susana e Antero bem ilustram nosso argumento, pois exemplificam estratégias representativas *outras*, por meio de uma linguagem capaz de estabelecer *outra* razão negra, distinta daquela embasada no discurso ocidentalizado.

Túlio, por exemplo, mais um dos personagens secundários da narrativa, dará o tom diferencial de que tentamos falar. Nascido escravo do comendador Fernando P., foi separado de sua mãe, vendido e nunca mais obteve contato com os demais familiares. Apresentado no texto como “compassivo escravo” (REIS, 2004, p. 24.), marcado pela “nobreza de um coração bem formado” (REIS, 2004, p. 22), a personagem não parece guardar mágoas da escravidão. Ao contrário, demonstra ser este o motivo da resiliência necessária para enfrentar a condição tão adversa. Mas é por meio deste tom e linguagem aparentemente cordiais que Maria Firmina dos Reis deixa entrever a produção do negro como corpo de exploração e sustentáculo do empreendimento capitalista ocidentalizado.

Túlio posiciona-se criticamente diante da condição escrava, é verdade, e isso o faz lutar contra esta instituição sem perder de vista a expressão de seus sentimentos mais íntimos. Vale considerar que o texto confere voz ao oprimido, postura bem diferente do romantismo nacional, em que os enunciadores tomam quase totalmente o turno da palavra.

O narrador faz questão de remarcar o forte senso de justiça que caracteriza Tulio, conferindo-lhe características positivas e, ao mesmo tempo, uma “nobreza de caráter” esperada aos heróis brancos, conforme receituário das narrativas ocidentais oitocentistas. O horizonte de expectativa é alterado, uma vez que a personagem se afasta de representações correntes à época (PROENÇA FILHO, 2004, p. 161-193.). A condição afrodescendente é, aqui, vetor positivo:

o sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão; e embalde o sangue ardente que herdara de seus pais e que o nosso clima e a servidão não puderam resfriar, embalde – dissemos – se revoltava; porque se lhe erguia como barreira - o poder do forte contra o fraco! (REIS, 2004, p. 22)

Observa-se que o livro recusa a inscrição de Túlio como personagem animalizada, mesmo diante da condição escrava em que se encontrava. Como não poderia deixar de ser, dadas as correntes estilísticas da época, o romance constrói dicotomias a partir das quais desenvolve a trama. O forte e o fraco estão ligados a categorias sociais demarcadas. Ele convoca, sim, a relação dominador X dominado, procedimento tipicamente romântico, mas também ilumina as cores inerentes a estes sujeitos. Branco e negro, respectivamente, são polos em constante tensão no romance. Outros polos antagônicos presentes no livro são: homem (Fernando P.) X mulher (Úrsula); riqueza (Fernando P.) X pobreza (Luisa B.); amado (Tancredo) X refutado (Fernando P.); liberdade (Tancredo) X cativo (Túlio); virtude (Túlio) X vício (Antero); retidão (Úrsula) X arrivismo (Adelaide); condição livre (Luisa B.) X condição cativa (Mãe Susana).

Estes exemplos ilustram nossa intenção de demonstrar a ampliação de leituras propostas por Maria Firmina dos Reis. A polissemia advinda destes pares rasura e alarga os limites dos pares oposicionais típicos do romantismo canônico brasileiro. Neste, encontramos de modo corrente o “esquema” entre o estrangeiro branco e conquistador e o nativo mestiço e dominado, como é possível perceber em *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, por exemplo. Nestes textos, o conflito direto assume o plano principal. Em outros casos, o “elogio à bravura”, de que fala Doris Sommer (2004) - e necessário nos romances fundacionais - cede lugar a conflitos menos sangrentos, localizados nos planos social e simbólico, nos chamados romances urbanos - como *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo; e *A viuvinha* (1857), *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), de José de Alencar. Estes livros apontam para a conformação nacional a partir da miscigenação e da resiliência dos pares amorosos que conformarão a futura nação brasileira. Estes pares e estes conflitos do romantismo canônico esquecem-se do coletivo afrodescendente e projetam uma nação inverossímil. Se mestiça, é no máximo cabocla. Por outro lado, a proposta de Firmina escancara não só a presença deste

coletivo, mas aponta contribuições e dilemas para uma nação que exclui, apaga, dilui o diferente. Em vez de conformar o destino do país por meio da miscigenação - artifício por meio do qual Alencar parece resolver todos os conflitos - a autora maranhense deixa latejantes os problemas étnicos e, a meu ver, já aponta para a não inserção do negro na sociedade de classes após a Abolição.

Não obstante, o livro interroga as fontes românticas brasileiras no que diz respeito à produção do negro. Ciente de que as imagens de negros predominantes em nossa literatura são pautadas em estereótipos, mesmo naqueles autores recheados de boa intenção, Maria Firmina inscreve Tulio em outra ordem moral, agora assinalada pela nobreza de caráter. Como estratégia do romance romântico, a personagem Tulio cresce logo após salvar Tancredo, jovem de família nobre, de um acidente quando este passeava a cavalo. Tulio carrega Tancredo nos braços, leva-o até a casa de mãe Susana, cuida dele juntamente com esta personagem e Úrsula, por quem o jovem nobre irá se apaixonar.

Destaque para o fato de que, apesar das mazelas da escravidão, Tulio se conserva bom, a ponto de sentir “piedoso interesse, vendo esse homem [Tancredo] lançado por terra” (REIS, 2004, p. 22). Indiretamente, o texto critica a tese em voga à época de sua escrita de que o homem é produto do meio em que vive. E mais: desconstrói a máxima lockiana de que o homem nasce bom e a sociedade o corrompe. O romance ilumina justamente o caráter de Tulio para fazê-lo, à sua maneira, tão nobre quanto Tancredo, senão mais. Da mesma forma que aquele demonstra piedade ao salvar o nobre, este demonstra gratidão pelo ato de seu - daí em diante - fiel amigo. “As almas generosas são sempre irmãs” (REIS, 2004, p. 26), arremata o texto. Note-se que o parâmetro de comparação é o negro e não o branco, atitude oposta àquela adotada pela razão ocidentalizada, da qual o romantismo brasileiro é exemplo. Neste ponto, o reconhecimento de Tancredo se dá justamente pelo *exemplo* de Tulio, mesmo aquele sendo infeliz escravo.

Isso não quer dizer que Tulio fosse desprovido de sentimentos. Ao contrário, possuía consciência de sua condição; porém a escravidão não lhe embrutecera a alma. Nas palavras do texto, “porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma. Era infeliz, mas era virtuoso” (REIS, 2004, p. 23).

Aliás, nem a escravidão, entendida por muitos como elemento corruptor dos negros, foi capaz de abalar o coração e os bons sentimentos do jovem. Eis aqui, em pleno romantismo, a defesa explícita de uma imagem positiva para uma personagem afrodescendente, a qual pouco frequentava as páginas de nossa literatura, décadas antes do movimento abolicionista. *Úrsula* foi publicado em 1859 ao passo que *Os escravos*, de Castro Alves, é de 1883, doze anos após a morte de seu autor. O traçado construído para as personagens negras, segundo Firmina, portanto, perpassa a virtude de caráter e a infelicidade advinda da condição escrava.

A virtude e a infelicidade marcam também Mãe Susana: virtuosa por resistir às agruras da escravidão em terras brasileiras; e infeliz porque impotente nesta condição. E, ainda assim, ajuda a tantos e tantos de seus irmãos de sofrimento, como Túlio. A personagem ganha relevo no âmbito da narrativa - e no âmbito da história literária brasileira - quando ela enuncia o (provável) primeiro relato sobre o trânsito negreiro, realizado por uma personagem literária, nove anos antes do tão afamado “Navio Negreiro” (1869), de Castro Alves.

O trecho de maior contundência descreve o interior do navio. E, aqui, uma diferença fundamental em relação à versão castroalviana. Enquanto o poeta condoreiro centra atenções no convés, o relato de Mãe Susana focaliza não somente os porões, onde de fato os prisioneiros eram transportados, mas descreve também as condições do transporte e os dramas subjetivos dos viajantes. Logo, chama a atenção o lugar enunciativo afro-identificado tanto da autora quanto da personagem:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no *estreito e infecto porão de um navio*. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida *passamos* nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão *fomos amarrados* em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes de nossas matas, que se levam para recreios dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: *vimos morrer* ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É *horrível lembrar* que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos [...]. Nos dois últimos dias, não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozejar. Grande Deus! Da escotilha, *lançaram sobre nós água e breu fervendo*, que esaldou-nos e veio a dar a morte aos cabeças do motim (REIS, 2004, p. 117).

O trecho é sintomático de uma proposta contradiscursiva elaborada pela autora, a qual questiona a versão histórica de que os negros trazidos para o Brasil já eram escravizados em África. Muitos de fato já o eram, mas esta não é a única versão, como denuncia o relato da personagem. A razão negra no trecho é estabelecida por um discurso interno, testemunhal do trânsito. A força discursiva deste ponto de vista coloca em suspeição os discursos sobre o fato histórico. Mesmo se tratando de ilação, o relato de Mãe Susana procura complementar os arquivos da história. Os verbos de ação presentes no trecho, por sua vez, denunciam e revelam os sentidos de identidade e de memória pessoal e coletiva da narradora-personagem em relação às



cenar vivenciadas no trânsito pelo Atlântico. O interior do navio transforma-se em lugar de resistência à dominação. E, finalmente, o texto registra tentativas de resistência negra, os motivos, barbaramente silenciados pelos escravocratas.

Adiante, Susana demonstra consciência do momento histórico vivido sem seu território. Mesmo em uma África varrida por conflitos de inúmeras ordens, ela declara possuir felicidade em sua terra de origem, pois ali estava em liberdade e felicidade na companhia de seu esposo e filha. Mais uma vez, o romance, com toda sutileza, recusa fabulações acerca da África. Este continente é vasto e diverso, povoado por comunidades organizadas por meio de lógicas próprias. Mesmo que o romance por vezes idealize o território africano, chegando até a ignorar a prática da escravidão em tal espaço, o que nos fica é o comportamento enunciativo de Susana e a experiência por ela vivida na viagem transatlântica e no cativeiro, singulares no âmbito da narrativa romântica brasileira.

Em pleno período de colheita em sua terra natal, Susana estava a campear quando foi surpreendida por dois homens, que a amarraram e a levaram como prisioneira. Em vão a pobre suplicou por liberdade: “os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-se sem compaixão” (REIS, 2004, p. 116), afirma em seu relato. Vale destacar a escolha pelo signo “bárbaro” no discurso de Susana. Se, numa perspectiva eurocêntrica, os afrodescendentes foram tratados como bárbaros, o contradiscurso da personagem questiona a versão hegemônica ao relativizar a autoria dos atos de barbárie. Até porque a fala da preta velha destaca a natureza da sociedade deixada por ela. Havia plantações, organização política e, portanto, pensamento lógico e técnico no sentido mais científico possível. Desconstrói-se, portanto, a noção de uma África bárbara, homogênea, incivilizada e amorfa, como ainda insiste em figurar no discurso ocidentalizado. No texto de Firmina, a barbárie é associada ao europeu, ao passo que o africano é o civilizado.

Hayden White (1994) chama-nos a atenção para o caráter literário do discurso historiográfico. À antípoda, o relato de Mãe Susana ilumina a “pertinência histórica” do discurso literário ao valer-se da verossimilhança como estratégias narrativa e argumentativa, ou seja, os mesmos estratagemas apontados por White. Indubitavelmente, trata-se também de uma estratégia condoreira às avessas, a de “comover para convencer” (OLIVEIRA, 2007, p. 33) o público leitor em relação aos argumentos elencados pelo texto de Firmina no que diz respeito à captura, transporte e condições de vida oferecida aos transplantados. A natureza do relato ajuda a compor ainda a comoção e identificação com o sofrimento do oprimido, ao passo que vai paulatinamente desconstruindo simpatias com os “civilizadores”, ou seja, estabelecendo outras bases para a razão negra. Devemos lembrar que o romance romântico ajuda a construir as consciências nacionais latinoamericanas e *Úrsula* aponta para a necessidade de rasura dos arquivos literários do período.

Maria Firmina denuncia a destruição causada pela condição escrava, a fonte batismal da modernidade, como defende Achille Mbembe. Para isso, coloca em cena a personagem Antero. Decrépito, com autoestima abalada e dado ao alcoolismo, a personagem opera como metonímia da condição senil negra na sociedade escravocrata. Corpo reduzido à máquina da engrenagem produtiva, “Antero era um escravo velho, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoolizadas” (REIS, 2004, p. 205). Entendido como tal, o cativo em idade avançada era destinado a tarefas sem importância ou abandonado nas cidades, pois já não estava em plenas condições de uso. Antero trabalhava como carcereiro, atividade considerada “menor” na economia da sociedade da época, até mesmo entre os cativos. Herdeiro da lógica produtiva das plantações, Antero “se sociabiliza no ódio dos outros, sobretudo dos outros negros” (MBEMBE, 2014, p. 41).

No jogo entre oposições, as quais rasuram as bases do romantismo nacional, Antero cumpre no livro lugar diametralmente oposta à feição elevada de Túlio. As duas faces - degeneração e caráter - fazem parte da conformação do país, não havendo aqui possibilidade de interpretação entre branco bom em oposição ao negro mau. Antero é bom e mau. Vítima e algoz. Objeto e sujeito da escravização. Símbolo de um enorme coletivo que vive às margens do sistema que ajuda a construir.

Na minha leitura, Antero fecha o conjunto de personagens negras responsáveis pelo desvio da atenção do leitor em relação ao plano principal da narrativa. O triângulo amoroso formado por personagens brancos, Tancredo, Úrsula e Fernando P, paulatinamente cede lugar a outro triângulo, menos frívolo e de base social. Embora Firmina deixe claro o propósito romântico de seu texto, a autora demonstra igualmente a proposta de reescritura da razão negra interna, subjetiva. Se o amor é o elemento motriz do romantismo nacional, este sentimento solicita do leitor certo senso de solidariedade para avaliar as atitudes entre os menos favorecidos.

Esta solidariedade é demonstrada pelas relações estabelecidas entre as personagens negras, ao contrário da dicotomia amor e ódio que move a tríade branca. Capturado e preso pelo Comendador Fernando P., Túlio fica sob a responsabilidade de Antero. Aquele, percebendo neste o vício, deu dinheiro para que pudesse comprar cachaça e satisfizesse seu vício de embriaguez, pautado na saudade que possuía do vinho de palmeira africano. Túlio retira-lhe as chaves, foge e, curiosamente, arma cenário para que Antero pudesse se esquivar da ira do comendador:

[Antero] não pode mais falar, e caiu em profundo sono, entrecortado só por uma respiração forte e estrepitosa. Então Túlio arrastou-o pelas pernas, e o foi levando até um tronco, que se unia à parede, e lá depois de o ter bem seguro, tirou-lhe da algibeira a chave da prisão e saiu (REIS, 2004, p. 210).

Reiterando sua nobreza de caráter, Túlio previra a provável explosão de cólera do comendador, quando de volta de sua tentativa de emboscar Tancredo. Ao encontrar Antero embriagado e preso no tronco, a prisão aberta e a ausência do prisioneiro, o Comendador provavelmente acreditaria que se dera uma luta entre ele e o fugitivo, e que “aquele, velho e sem forças, fora subjugado e preso, e que assim foi tolhido sem socorro algum”, de modo que apenas “vira-lhe a fuga sem poder sequer opor-lhe a menor resistência” (REIS, 2004, p. 201).

### **Considerações finais**

*Úrsula* não é apenas o provável primeiro romance afro-brasileiro de que se tem notícia, fato que, inclusive, é admitido por poucos historiadores da literatura. É também o provável primeiro romance comprometido com a tematização do negro a partir de uma perspectiva interna de alteração da razão negra. O livro utiliza-se de procedimentos literários típicos do romantismo ocidentalizado e faz questão de subvertê-los. Temas quase obrigatórios nesta linguagem literária, o trauma da escravidão, suas consequências e a subjetividade do ser negro conduzem em grande medida as tramas de outros romances afro-brasileiros, como *Vencidos e degenerados*, de Nascimento Moraes; *Becos da memória*, de Conceição Evaristo; e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. O romance de Firmina inaugura, pois, uma série de narrativas de autoria negra comprometidas com a retomada do tema da escravização.

### **Referências bibliográficas**

- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London: Verso, 1983.
- IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, n. 28. São Paulo: USP, 1988, p. 91.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. *Poéticas negras*. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira: de objeto a sujeito. In: *Estudos Avançados*. n. 50. vol. 18. 2004. p. 161-193.
- REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. São Luis: Tip. de B. de Mattos, 1866.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 4 ed. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

## **Descobrimo-se negro/a no Brasil: a Literatura Feminina Negra e seu impacto na sala de aula de Literatura Afro-Brasileira e extra-muros universitários**

Maria Aparecida Andrade Salgueiro - UERJ / FAPERJ / CNPq<sup>39</sup>

### **Desenvolvimento do tema proposto**

Dando sequência orgânica a minha participação neste “Simpósio Internacional de Literatura Negra Ibero-Americana” pelo segundo ano consecutivo, gostaria de iniciar escrevendo brevemente sobre a gênese do presente texto. Ao ser convidada no ano passado por Ana Beatriz Gonçalves e Rodrigo Vasconcelos Machado para fazer a Palestra de Abertura, que tinha como grande tema *O Ensaio Negro Ibero-americano*, iniciei reflexão embrionária, concordando sempre com Eduardo de Assis Duarte de que, no campo da Literatura Negra, feitas todas as ressalvas, e tidos todos os cuidados semânticos, seguimos trabalhando com conceitos em construção, em terreno para o qual, exatamente pelos pontos que aponto neste texto, vamos, aos poucos, mas, em ritmo comparativamente cada vez mais célere, ganhando mais e mais pesquisadore/as, em nossa já agora longa jornada como formadores de gerações de intelectuais negro/as, a partir de trabalho pioneiro desde o final da década de (19)80 – e, claro, só tornado visível realmente após as políticas públicas implementadas pelos governos Lula (2003 – 2010) e Dilma (2011 – 2016), apesar de ainda carecermos de um maior número de nomes no campo.

Em tal cenário, nas salas de aula de Literatura Afro-Brasileira, impossível não citar, de saída, o impacto e o papel inovador, desbravador e de ‘descobrimos’ e assertividades de auto-estima e reconhecimento identitário, com suas naturais consequências extra-muros universitários, desempenhado pela obra *Literatura e Afro-descendência no Brasil: Antologia Crítica*, organizada por Eduardo de Assis Duarte (DUARTE: 2011), em especial, no que se refere à Literatura Feminina Negra.

Retomando, a partir da pausa para a escrita daquela Palestra de Abertura, muito me ocorreu, visto que, talvez pelo próprio fato de o ensaio ser por si só forma de reflexão, exposição de ideias, argumentação e proposição, tal levou a formulações que naquela intervenção, tratamos com foco especial no ensaio feminino na historiografia literária afro-brasileira – mesmo com suas esparsas manifestações, porém sempre pontuais e incisivas - e

---

<sup>39</sup> Maria Aparecida Andrade Salgueiro é Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-Doutora pela Universidade de Londres (UCL), Inglaterra (2008), foi *Visiting Professor*, durante os invernos setentrionais, no *Dartmouth College*, nos Estados Unidos de 2010 a 2015, ministrando cursos de Cultura e Literatura Afro-brasileiras. É Cientista do Nosso Estado-FAPERJ, Procientista UERJ/FAPERJ e Pesquisadora do CNPq. Na UERJ é Coordenadora Geral do Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César / Instituto de Letras, Professora e Orientadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Presidente da Casa de Leitura Dirce Cortes Riedel. É autora de artigos, capítulos de livros, co-autora de obras, entre elas *Zora Neale Hurston and 'Their Eyes were watching God': The construction of an African-American Female Identity and the Translation Turn in Brazilian Portuguese* (Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2010), com Alva, R., e autora de outras, sendo a mais conhecida, *Escritoras Negras Contemporâneas - Estudo de Narrativas: Estados Unidos e Brasil* (Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004).

objetivamos começar a preencher lacunas e levantar reflexões que levassem a novas perspectivas de estudo e pesquisa.

Alguns dos textos então trabalhados, como por exemplo, os de Conceição Evaristo, Lélia Gonzalez e Alzira Rufino, – as três com projeção por seus textos de militância no exterior, em especial nos Estados Unidos – apresentam, nas palavras de Eurídice Figueiredo, “em vez de uma nação homogênea, criada pelos grandes intérpretes do Brasil, que excluía negros e indígenas ao diluí-los no amálgama chamado “Brasil mestiço”, o que vemos agora é a eclosão de vozes que narrativizam outras histórias, outras versões sobre a nação.” (FIGUEIREDO: 2013, p. 152)

E, a partir daí, diretamente para nosso tema de hoje, complemento com as palavras de nossa ensaísta negra, Nilma Lino Gomes: o que caracteriza o novo intelectual negro das ciências humanas é que ele não tem mais “um olhar distanciado e neutro sobre o fenômeno do racismo e das desigualdades raciais, mas, sim, uma análise e leitura crítica de alguém que os vivencia na sua trajetória pessoal e coletiva, inclusive nos meios acadêmicos”. (GOMES: 2010, p. 496) Ou, como sempre aponta Conceição Evaristo, desde Carolina Maria de Jesus que houve essa mudança definitiva de paradigma. E, assim, escritoras / artistas de hoje, digo Literatura / Arte + Academia / Nova Universidade com cotas, levam a “novos” cientistas sociais, “novos” ensaístas, com visões de mundo em diálogo permanente com mundo que nos cerca.

Nesse cenário, a memória – em especial, a memória social - tem papel destacado como também apontam as três escritoras citadas. Mais do que nunca, os Estudos de Memória Social, um dos mais interessantes campos de pesquisa interdisciplinar contemporâneos, onde os ensaios acabam tendo papel de destaque, possuem papel preponderante, como aponta Astrid Erll, uma das maiores especialistas na área: da narrativa, vem a análise e daí o argumento (ERLL: 2011, pp. 146-147).

No ano passado falamos sobre o impacto desses textos sobre a conscientização das mulheres em relação à violência por elas enfrentada em diferentes campos. Neste ano, expandimos para o papel que a Literatura vem tendo sobre vários/as do/as pesquisadore/as das áreas das Humanidades. Ao caminhar na pesquisa do ensaio, sempre preocupada com a PERMANÊNCIA dos estudantes cotistas em nossas Universidades e, agora, já passados doze anos da implantação da política de cotas nas primeiras universidades em nosso país, em meio a todo o contexto que, de uma hora para outra, ia tornando nítido o cenário mutante e que prenunciava uma mudança de agenda que logo se impôs ao país e cujas repercussões apenas começamos a sentir após o golpe recente, preocupava-me ali o caminhar de nossos estudantes após a Graduação. Quais os seus rumos? Quantos partiam para uma Especialização? Para o Mestrado? E – ainda mais uma pergunta... – para o Doutorado? Caso ainda me permitam – e aqui falo especificamente do Rio de Janeiro, aonde foi possível me concentrar nesse último ano

para esta investigação, como andava em nossas universidades a situação, o *locus* do/as jovens pesquisadore/as negro/as?

Nesse contexto, impossível não mencionar especialmente nesta segunda década de século XXI o papel que a FLUPP – a Festa Literária das Periferias - vem tendo no sentido de lidar com as tensões da arena cultural e, no Rio de Janeiro do morro e do asfalto, fazer trabalho constante de valorização da juventude negra, rivalizando e vencendo várias batalhas para o tráfico, para os supostos, recorrentes, dramáticos e absurdos supostos ‘autos de resistência’, trabalhando em parceria com as universidades na formação de lideranças de comunidades e de jovens autores, tais como Jessé Andarilho, Raquel de Oliveira (autora de ‘A número um’), apoio a Henrique Rodrigues e tantos outros - de líderes de saraus das periferias. É claro que se nos deslocássemos para São Paulo, teríamos os famosos e estrondosos saraus das periferias, estudados por orientandos meus – mas, reitero que aqui me concentro no Rio de Janeiro.

Na linha dos pesquisadores então já atuantes, mencionamos Djamila Ribeiro, jovem intelectual negra, figura influente, que vem constantemente falando sobre o papel da *representação* do ser negro na sociedade – em especial na sociedade brasileira - e do significado – e dos ressignificados - das mudanças que vão ocorrendo no Brasil nos últimos tempos. Nas falas de Djamila são constantes exemplos claros e objetivos, que atingem em cheio seu público alvo e transmitem sua mensagem de imediato.

Ao falar dos casos recorrentes de mulheres negras subalternizadas na mídia, na TV, nas novelas - casos que acabam transformando tais situações em algo como que ‘natural para quem assiste’, Djamila, imediatamente, analisa a situação e demonstra que, na verdade, a mulher negra nasce em uma sociedade em que é oprimida desde o berço, mas onde, sem o suporte de uma educação crítica de qualidade, nada disso é percebido, nada disso é notado por ela/ sujeito que acaba ‘naturalizando’ aquela situação de subalternidade por completo. Porém, quando surge um negro/a ocupando cargo ou posto de relevância, com formulação e ação próprias, poder de decisão e influência – como a própria Djamila, por exemplo, tal passa a ter um papel transformador e decisivo sobre os indivíduos mencionados, por exemplo.

E, cabe assinalar que, em seu caso específico, dá importância às ‘vozes *mulheres literárias*’ como elemento de estabelecimento de autoestima e assertividade fundamentais em sua formação. Cabe a nós, da Literatura / das Humanidades / ressaltar sempre tal fato, todas as vezes em que ele se fizer presente. Como precisamos disso nos tempos de hoje... cada vez mais! Uma de suas frases conhecidas aponta: “O racismo no Brasil é uma espécie de crime perfeito: promove desigualdades, mas sua existência não é reconhecida”. No momento anda muito visibilizada pela Apresentação que fez do livro de Angela Davis (de 1981!!!), recém-lançado no Brasil, onde se coloca o pensar de um novo modelo de sociedade inspirado por nossas Autoras: mais justo, fraterno e solidário – sem espaço para o racismo.

Seguindo, reafirmamos que tratar do presente tema, enquanto reflexão sobre nosso país hoje, não é simples. Extremamente complexo e mutante, na medida em que o próprio Brasil se re-examina e se repensa em suas raízes e sua formação. Em meu Laboratório de pesquisa na UERJ - o Centro de Estudos Interculturais, do escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César - financiado em sua maior parte pela FAPERJ, e onde estudo e pesquiso junto com estudantes negro/as, ou, se descobrindo negro/as agora, ou recém-descobertos, ou, ainda, para alguns, aparentemente, não negros, mas, que, a partir do estudo da Literatura e da Cultura Afro-Brasileiras, através das dinâmicas de aulas, da memória, aos poucos vão se descobrindo e descobrindo, em casa / em família / na vizinhança, histórias de antepassados negros, não tão distantes no tempo.

Nesse sentido, a História, a Cultura e a Literatura produzida por afro-descendentes, em inúmeros aspectos, se manifesta como microcosmo de um país cheio de narrativas ambíguas, mas que segue se descobrindo. Voltando a Angela Davis e Djamila Ribeiro retomamos um trecho da última sobre a primeira: “Começar o livro tratando da escravidão e de seus efeitos, da forma pela qual a mulher negra foi desumanizada, nos dá a dimensão da impossibilidade de se pensar um projeto de nação que considere a centralidade da questão racial, já que as sociedades escravocratas foram fundadas no racismo”. (DAVIS: 2016, p. 12)

E, de novo, é a Literatura que vai provocar o entendimento – ou tentar – para que se saia da terrível e trágica vivência do racismo. Nas fissuras de datas, nas leituras ‘subjetivas’ de datas festivas (13/05 x 20/11) - e que não são apenas datas, mas sim, marcas de entendimentos, de emoções - foi se construindo, pela transversalidade, muito da História do País, que ia se solidificando de forma ambígua, não muito clara, nada positiva para a população negra, que, aqui chegada através dos processos de escravidão, sendo essa pilar do capitalismo, base de todo o sistema econômico, estruturado sobre forte sistema jurídico, se sentia cada vez mais à margem e sem as chances de que era merecedora. Parte dessa história - que vem a ser a história do Brasil - ia tentando ser olvidada, desde em questões como a rapidamente aqui mencionada até a momentos realmente físicos, como o aterro / tentativa de apagamento do Cais do Valongo (1779-1811) – porta de entrada de mais de 500 mil africanos vindos do Congo e de Angola - só agora em 2011, recuperado, graças à gritaria à época para que a obra prevista fosse recalculada e o hoje sítio antropológico, recuperado.

Lançando mão de um exemplo literário, propriamente, Conceição Evaristo em seu sensível poema *Vozes Mulheres* aborda com clareza essa questão e mostra como de silenciada, calada, não dita, a questão racial no Brasil foi se desenvolvendo até os patamares dos dias de hoje, apesar de, ainda termos situações gritantes como a ocorrida na última FLIP (Feira Literária, evento já tradicionalmente realizado todo ano em Paraty/RJ), por exemplo, em edição dedicada à escrita feminina, questionou-se profundamente a total ausência de convites a escritoras negras:

## VOZES MULHERES

A voz de minha bisavó ecoou  
criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
De uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
No fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

A voz de minha filha  
recorre todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem - o hoje - o agora.  
Na voz de minha filha



se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade.

(EVARISTO, C. In: *Cadernos Negros*: vol. 13, São Paulo, 1990)

De qualquer forma, quase 130 anos depois (128), o Brasil segue sendo um país profundamente desigual. Que o digam os números dos ditos autos de resistência, das mortes de jovens negros nas periferias. Porém, não podemos deixar de mencionar todo o esforço e real avanço ocorrido após 1985 e, em especial, nos últimos anos 13 anos, em termos de políticas públicas e todo o apoio – sempre ainda insuficiente, sabemos – que veio sendo dado a ações culturais e de apoio à inovação. Entre tantas ações a mencionar aqui a ação inestimável do grande Abdias do Nascimento – artista, ator, escritor, pintor, político – Senador da República, enfim um verdadeiro *griot* na sua mais pura expressão. Entre seus feitos o TEN – o Teatro Experimental do Negro, objetivando a criação de uma nova dramaturgia, revelou toda uma classe teatral nova e inovadora, a partir de 1944.

De fato, essa situação ambígua, em um campo social em que a questão racial não era falada, mas objeto de mal estar, oculta em textos e subtextos constrangedores começou a ser abordada de forma mais aberta até ser exposta na Constituição de 1988. A partir daí o debate sobre a questão racial toma novos rumos, tornados mais nítidos, emocionais e que começam a dar novos contornos às relações dentro da sociedade brasileira com a discussão sobre a política de cotas. Pois bem, à época, muitos julgavam que delas não se devia falar, pois, dividiriam a sociedade brasileira até então aparentemente e supostamente tranquila a esse respeito. Outros achavam que primeiro deviam se acertar os ensinamentos fundamental e médio, ponto com o qual concordamos sempre – há que se fazer algo URGENTE com eles! Porém, não apenas isso... O problema é muito mais amplo.

Tendo participado, à época, enquanto Diretora do Instituto de Letras da UERJ, junto à Reitora Nilcéa Freire, de inúmeras e quase infindáveis discussões sobre o fato, era claro que, mesmo considerando os componentes políticos e partidários ali envolvidos naquele momento, era impossível não ver que havia nítida uma discussão racial colocada que não dava mais para esconder ou esquecer. Assim como em outros pontos da diáspora africana, em nosso país era chegada a hora de se discutir o Brasil, suas relações sociais e étnicas, as relações familiares nesse contexto, os afetos - o acesso à Universidade, enfim.

Ao mesmo tempo, e em consequência e junto com tudo isso, chegava forte o Movimento de Mulheres Negras e a nossa compreensão, sobre a qual discursamos inúmeras vezes no Conselho Universitário de nossa Universidade, de que “não bastava dar o acesso, era preciso garantir a permanência, e essa vinha não só por auxílios financeiros, mas por toda uma mudança de mentalidade interna, e, ainda, de currículos: uma Universidade como a UERJ, pioneira no sistema de cotas, recebendo sua primeira turma com 50% de estudantes negro/as em

TODOS os cursos e turnos, em 2003, não podia manter um currículo absolutamente eurocêntrico – era preciso alterá-lo, especialmente no campo das Humanidades, oferecendo disciplinas que falassem um pouco mais desse Brasil até então pouco estudado, dessa matriz africana, oral, passada de geração para geração nas famílias.” Com essa clareza, conseguimos aprovar no Instituto de Letras, apesar de dificuldades, um conjunto de disciplinas ELETIVAS de Literatura de matriz africana em diferentes Departamentos.

A partir daí o debate cresceu, se emocionalizou, problemas novos surgiram... A questão da permanência, sim. Essa é uma batalha diária para os estudantes cotistas e todos aqueles que os acompanham. Da UERJ e da UFBA, as primeiras, chegou-se às federais, e em 2006, houve dois Manifestos inflamados – um a favor, outro contra, com assinaturas de notáveis... E daquela época até hoje, quantas mudanças... Hoje, treze anos depois, alguns desses estudantes já até se doutoraram e discutem seu lugar na Academia enquanto intelectuais negros. Trata-se de um re-existir constante.

Nesse turbilhão de mudanças, impossível não mencionar o censo do IBGE de 2010: 51% da população brasileira pela primeira vez se auto declarou negra ou parda. Ou seja, das falas começou a sair a reflexão sobre as origens, a família, o cabelo, a própria cor... E nas aulas de Literatura quanto material de partida e... para se trabalhar.

Para exemplificar, com obras, um pouco do que até aqui foi mencionado, sobre esse movimento que se renovava, a partir de 1985, após o fim do período ditatorial de 21 anos, e, em especial, em nosso século XXI, podemos citar obras que lançam um olhar realista sobre o panorama das relações raciais em diferentes espaços.

Em 2000, Joel Zito Araújo, o cineasta, entre outros, do belíssimo *Filhas do Vento*, lança *A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira*, onde, numa análise da telenovela brasileira no período de 1963 a 1997, mostra que uma das principais características da formação nacional – a de ser multirracial e multiétnica – no corpus analisado, reduzia-se a um padrão euro-americanizado, pois dela era retirada a condição multicolor (negra, amarela, branca, mestiça) em favor do apenas, branco.

Na Literatura, impossível finalizar sem lembrar o impacto da publicação em 2011, pela Editora da UFMG, com lançamento em cinco capitais, (no Rio, noite emblemática na Biblioteca Nacional) de *Literatura e Afrodescendência no Brasil – Antologia Crítica*, organizada por Eduardo de Assis Duarte, congregando pesquisadores das principais Universidades brasileiras, publicada pela UFMG, com apresentação de 100 autores negros, e trazendo como organização de texto básica: 1- Precusores; 2- Consolidação; 3- Contemporaneidade; 4- História, Teoria, Polêmica. O grande pesquisador mineiro, afetuosa e respeitosamente chamado por mim, tantas vezes, de “o Gates brasileiro”, em uma alusão ao inovador crítico afro-americano *Henry Louis Gates Jr*, que revolucionou a visão da Literatura estadunidense no último quarto do século XX, com o aporte de nomes de Autores e Autoras afro-americano/as, até então absolutamente

‘esquecido/as’ pelo Cânone oficial, já tinha uma obra desafiadora sobre o nosso Autor máximo, e afro-descendente, porém, nem tantas vezes assim visto – MACHADO de ASSIS (DUARTE: 2007).

Perguntada, junto com outros escritores, para onde ia o Brasil em junho de 2016, Conceição Evaristo respondeu na Folha de São Paulo: “Os nossos passos vêm de longe...” A luta dos afro-brasileiros não é de agora. Conscientemente escolho a nacionalidade hifenizada, afro-brasileira, pois quero ressaltar a situação histórica dos africanos escravizados e seus descendentes na formação da nação brasileira. Um de nossos paradigmas de resistência se fundamenta nas lutas quilombolas. E que nos ensinaram as lutas quilombolas? Ensinaram-nos que o sumo da luta política é feito de insistência, de resistência, de esperanças e da certeza de que lutamos pelo que é nosso por direito. Ser quilombola não significava ter a liberdade garantida, talvez fosse muito mais viver sob a ameaça de ser recapturado e entregue aos “senhores”, mas era preciso resistir sempre.” (EVARISTO: 2016)

Na sala de aula de Cultura e Literatura Afro-Brasileiras, os textos de Escritoras como Carolina Maria de Jesus, Alzira Rufino, Cristiane Sobral, Miriam Alves, e Ana Maria Gonçalves, através das dinâmicas de trabalho dão abertura para discussões inúmeras, para a percepção do sentido da Arte, para a oposição / aproximação Ocidente / Oriente, oral / escrito e, ainda, para a demanda espontânea de Oficinas de Criação Literária: não cansa de aparecer gente querendo se expressar, escrever.

Passando por algumas descobertas específicas, dada a brevidade do tempo aqui disponível, vou me concentrar, quase nesse final de texto, em uma pontual por considerá-la original, portadora de potencial de grande formação de opinião.

Além do já tradicional COPENE, agora em sua nona edição - IX COPENE - Congresso Brasileiro de Pesquisadoras/es Negras/os – a realizar-se em Dourados / MS - UEMS, de 23 a 28 de janeiro de 2017, interessava-nos o componente LITERATURA. Ao nos defrontarmos com as novas formas de expressão literária sobre as quais dialogamos na Mesa de Abertura deste evento com o Professor Antonio Tillis, e darmos busca nas redes sociais em textos de *Facebook* e *Twitter* primordialmente, fomos especialmente atraídos pelo Grupo liderado pela Professora Dra. Giovana Xavier da Faculdade de Educação da UFRJ que, ao realizar uma série de eventos no corrente ano em que trabalha a História transgressora e aí a Literatura sempre (“Intelectuais Negras – escritas de si” / Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras – UFRJ), vem fazendo a diferença no campo de que tratamos, em especial no da formação dos Pesquisadores Negros.

Giovanna é um desses quadros que acompanha nossas escritoras, que senta conosco em rodas de leitura, que recebeu a pesquisadora afro-americana Dawn Duke por ocasião do lançamento de seu último livro no Brasil (DUKE, 2016), marcada pela Literatura. Uma de suas

frases “Revolucionários Pretos não caem do céu. Nós somos criados pelas nossas condições, formados pela nossa opressão”.

Caminho para a conclusão com um de seus posts – interferência direta na formação que está dada a uma altamente significativa camada da população hoje:

**Eu queria fazer um post para cada aula de regência de minhas e meus lindos estudantes da turma de *Prática de Ensino de História Transgressora 2016*. Ainda não consegui. Mas não quero e não posso deixar de registrar o movimento até aqui. Vamos lá porque autoria e registro importam:**

*Um dos maiores problemas com os quais me deparo na formação de futuros professores de História é a dificuldade de pôr em prática relações de ensino e aprendizagem que partam do reconhecimento de que os saberes escolares são autônomos e não uma simplificação do que a academia produz. Pois bem: como fazer para romper com esta perspectiva? A *Prática de Ensino de História Transgressora*, método o qual desenvolvemos desde 2013, tem se configurado como uma linguagem de possibilidades nessa direção. A turma de 2016 está caprichando muito no desafio que move o curso: como romper com os perigos da história única na sala de aula? Em resumo: nas aulas da moçada, estudantes puderam conhecer personagens do pós-abolição como Carolina de Jesus, Monteiro Lopes, refletir sobre o racismo com Luana Hansen e MC Sophia, conhecer mais sobre a história da eugenia no Brasil interpretando quadros como "A redenção de Cã", ouvindo e analisando "Strange fruit", revisitar a história do Brasil Império na companhia de MC Carol, discutir a resistência na ditadura militar sob o ponto de vista das comunidades lgbts e dos povos indígenas, debater os sentidos políticos do termo quilombo a partir do olhar de descendentes de escravos, construindo suas próprias narrativas jornalísticas sobre o golpe militar de 1964. É muito bonito fazer parte de uma história em que professores, licenciandos e estudantes reconhecem-se como autoras e autores de suas histórias. Ao final de cada aula (sim, vamos a todas as escolas assistir e acompanhar nossos estudantes!), ouço pedidos carinhosos dos adolescentes para que "eu dê nota 10" para as e os licenciandos. Há muito amor envolvido nessa história. E eu estou com bell hooks: a sala de aula é o lugar que nos proporciona as transformações mais radicais na educação básica e superior também. Amo ser professora e também contribuo para que minhas turmas semeiem este amor que cura e liberta. Ainda tem mais por aí... Gratidão Tchurma, que vocês sigam produzido antídotos contra a história única por onde passarem.*

#historiatransgressora

(XAVIER: 2016)

Nesse sentido, assim como Giovana, procurei, em meu texto, me centrar ao longo de toda sua extensão, essencialmente, em personagens e autores e autoras negras. Fica assim neste ano, neste evento que já vai ficando tradicional, a minha contribuição para tema do qual não devemos nos descuidar: descobrindo-se negro/a no Brasil: a Literatura Feminina Negra e seu impacto na sala de aula de Literatura Afro-Brasileira e extra-muros universitários.

## Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, J. Z. *A Negação do Brasil – O Negro na Telenovela Brasileira*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- CORTAZZO, U. Racismo y Crítica Literaria. *Cadernos de Letras*. Revista do Centro de Letras e Comunicação da UFPEL. n. 25 (2015)
- DAVIS, A. *Mulheres, Raça e Classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Eduardo de Assis. (Org) *Literatura e Afro-descendência no Brasil: Antologia Crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- (Org.) Machado de Assis Afro-descendente – escritos de caramujo [Antologia]. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.
- DUKE, D. (Org.) *A Escritora Afro-Brasileira: ativismo e arte literária*. Rio de Janeiro: Nandyala, 2016.
- ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Translated by Sara B. Young. New York: Palgrave, Macmillan, 2011.
- EVARISTO, C. Vozes Mulheres. *Cadernos Negros*. vol. 13: poemas. São Paulo: Quilombhoje, 1990.
- <http://paginacinco.blogosfera.uol.com.br/2016/06/03/para-onde-vai-o-brasil-escritores-apontam-futuro-incerto-e-sombrio/>
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao Espelho – Autobiografia, Ficção, Autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- GOMES, Nilma Lino. “Intelectuais Negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira”. In: SANTOS, Boaventura de Souza & MENEZES, Maria Paula (Orgs). *Epistemologia do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, pp. 492-516.
- XAVIER, G. Facebook, 2016. <https://www.facebook.com/giaxavier?fref=ts>

## Afinal, o que é um lar? O conceito de lar na poesia feminina afro-descendente

Ana Beatriz R. Gonçalves/UFJF<sup>40</sup>

“And this house just ain’t no home”

“My writing is my home”

A ideia desse texto surge do meu interesse nos diferentes significados de lar e como esse conceito se manifesta na escrita da diáspora afro-descendente feminina contemporânea. Começo com as epígrafes “and this house just ain’t no home”, versos de “Ain’t no Sunshine”, canção de Bill Withers lançada em 1971, eternizada na voz de Michael Jackson e “My writing is my home” (minha escrita é meu lar), palavras da poetisa afro-costa-riquenha Shirley Campbell em uma conversa via skype. Ambas epígrafes me levam a problematizar alguns aspectos do conceito de lar como o espaço por nós habitado. Pergunto-me, em primeiro lugar, o que define um lar? Daí surgem outras questões, tais como: o que faz de uma casa (concreto) um lar? A noção de lar se define só na casa? De quê necessitamos para nos sentirmos em casa? Finalmente, como se dá essa noção na escrita da diáspora africana, especialmente das mulheres?

Neste trabalho, parte de um projeto que estou desenvolvendo, ao expandir o conceito de lar, pretendo mostrar, utilizando alguns poemas da costa riquenha Shirley Campbell e da uruguaia Cristina Cabral, que lar vai muito além do espaço físico habitado por nós. Lar se define, também, na escrita.

Para melhor entendermos essa noção, algumas considerações são imprescindíveis. Valemos-nos aqui das observações da geógrafa Theano Terkenli, quem em seu artigo “Home as a Region” (1995), afirma que “lar é um termo simbólico multidimensional e profundo que não pode ser mapeado como um conceito exclusivamente espacial, mas pode ser percebido como um aspecto do território emocional humano” (1995, p.327), fato esse que permite constantes construções e desconstruções individuais, muito além do espaço físico.

Em seu livro, *The Politics of Home* (2011), Jan Duvendak traz uma discussão interessante sobre o conceito. Ele compara a noção de lar na Europa Ocidental,

---

<sup>40</sup> Possui graduação em Língua Inglesa e Língua Espanhola pela University Of Northern Iowa (1985), mestrado em Literaturas Hispânicas também pela University Of Northern Iowa (1988) e doutorado em Letras pela University of Texas, Austin (1996). Atualmente é professora associado III da Universidade Federal de Juiz de Fora. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: identidade, diáspora, cultura afro-descendente.

principalmente a Holanda, seu país de origem, com os Estados Unidos. Segundo o autor, a noção de pertencimento a uma nação, a uma terra, a um “homeland”, com suas conotações de origem, de lugar de nascimento, mudou após o 11 de setembro. Se antes os EUA eram vistos como uma nação móvel, hoje parece ser conceitualizada em termos de um ideal utópico de segurança, de privacidade, de estabilidade. Já na Europa Ocidental, historicamente um lugar de emigrantes, não de imigrantes, a noção de lar está relacionada à homogeneidade nacional. Isso significa que muitos europeus não se sentem “em casa” em seus países devido à grande diversidade étnica e cultural relativamente recente.

William Walters, para descrever o pós 11 de setembro e observando as recentes ondas migratórias e suas consequências, sobretudo no Reino Unido, desenvolve o conceito de *domopolitics*, o qual implica uma reconfiguração das relações entre cidadania, estado e território. Trata-se de uma conjunção entre lar, terra e segurança. Lar é, então definido como:

uma lareira, um refúgio ou santuário em um mundo sem coração; o lar como nosso lugar, onde pertencemos naturalmente e onde por definição, outros não...lar como um lugar que devemos proteger. Podemos ter convidados no nosso lar, mas eles vêm quando são convidados; eles não ficam definitivamente. Outros são, por definição, desconvidados. Imigrantes ilegais e refugiados deveriam retornar a seus lares. Lar é um lugar para se ter segurança... lar como um lugar seguro, de afirmação, um lugar de afinidades, unidade, confiança e familiaridade. (Walters, 2005, p. 241).<sup>41</sup>

Uma noção xenofóbica que tem, infelizmente, se espalhada pelo mundo.

Duyvendak também discute a questão da familiaridade, sempre relacionada ao conceito de lar. Ou seja, o sentir-se em casa (feel at home) é, então, fundamental quando pensamos o que é um lar. Entretanto, segundo suas pesquisas, a maioria não consegue definir o que é sentir-se em casa. Obviamente que sensações de segurança, conforto, proteção estão relacionadas a esse sentir-se em casa, mas não são suficientes.

---

<sup>41</sup> No original: “The home as a hearth, a refuge or sanctuary in a heartless world; the home as our place, where we belong naturally, and where by definition, others do not...home as a place we must protect. We may invite guests at our home, but they come at our invitation; they don’t stay indefinitely. Others are, by definition, uninvited. Illegal immigrants and bogus refugees should be returned to their homes. Home is a place to be secured because its contents are valuable and envied by others. Home as a safe, reassuring place, a place of intimacy, togetherness and even unity, trust and familiarity.” (Walters, 2004, p. 241)

Aponta que alguns se sentem em casa quando estão no trabalho (isso tem acontecido muito nos EUA), outros em distintos lugares, diferentes países, há aqueles que preferem lugares genéricos, tais como aeroportos, hotéis, ou seja, o que Marc Augé denomina de não-lugares. E há, obviamente, aqueles que o sentimento de lar está relacionado às raízes, ou seja, o lugar onde nasceu, onde cresceu, etc. Penso, também, no lar relacionado aos imigrantes que tentam recriar suas pátrias de origem, seus lares de origem, nos novo país. O *Brazil Day* em Nova York, celebrado no dia 7 de setembro de cada ano para comemorar nossa independência em outras terras e o Día de los Muertos a la mexicana comemorado em vários lugares dos Estados Unidos são alguns dos vários exemplos.

Voltando à Terkenli, lar é também uma expressão da identidade pessoal ou de um grupo demonstrando, assim uma necessidade de um ponto de referência, de identificação do EU o de um grupo com esse espaço (aqui em um sentido amplo). Por isso mesmo, as geografias do lar estão intimamente relacionadas aos modos de interação. Dessa noção (de relação e interação com o lar) surge a importância do tempo histórico, a criação de um lar coletivo na forma de um passado e uma origem comuns, recontar / visitar a História é um elemento essencial na transformação de um espaço qualquer em lar. O componente social é outro aspecto fundamental na relação que se tem com o lar. Ou seja, o lar é símbolo do EU sujeito e da cultura a qual pertence.

O conceito de lar também tem que ser problematizado quando associado a questões de gênero. Ou seja, quando visto como a figura da mãe, da esposa, do local seguro, deixamos de considerar que lar pode também simbolizar conflito. Afinal, muitas mulheres tiveram que deixar seus lares para forjar suas identidades. ‘Lar’ não é mais um só lugar. São localizações que nos que permitem experiências e nos promovem perspectivas variadas, um lugar onde se descobrem novas maneiras de ver a realidade.

Se nos voltamos para a mulher afro-descendente na América Latina, a situação é ainda mais complexa. Essas mulheres ainda são consideradas por muitos objetos de prazer, de submissão. Princípios de igualdade não fazem parte de seus cotidianos, possuem os menores salários, apesar de muitas terem nível superior. São muitas histórias de silêncio e de serem silenciadas. Podemos aqui rever o conceito de domopolitics discutido anteriormente em um sentido mais particular. São as indesejadas, aquelas que se encaixam ao modelo ainda colonial imposto em nossas sociedades e, portanto, não fazem parte. Para tentar reverter essa situação de marginalização, volto à epígrafe de Shirley Campbell, “my writing is my home” (minha



escrita é minha casa) para propor que é também na escrita que se encontram, que encontram seus lares, seus refúgios, sua segurança.

Carole Boyce-Davies (1994) nos fala de “subjetividade autobiográfica”, ou seja, numa tentativa de resistir à dominação patriarcal, sexista e racista, a mulher negra (termo usado pela autora) escreve e re-escreve seus lares, articulando a fala e redefinindo sua geografia. É um jogo de resistência à dominação que identifica de onde viemos, mas também localiza o lugar de origem em suas muitas experiências transgressivas” (1994, p.115)<sup>42</sup> Lar é local de onde viemos, onde pertencemos, mas também o local que nos isola/discrimina e que nos expulsa, de certa maneira.

Gloria Anzaldúa aponta a necessidade de construir pontes uma vez que, “lar pode ser inseguro e perigoso por que traz a intimidade e conseqüentemente fronteiras mais finas” (2015, p 3). Ficar em casa e não se aventurar para fora do nosso grupo vem das feridas e estagna o crescimento” (2015, p.3). Fazer pontes é o trabalho de abrir o portão para o estranho, dentro e fora (2015, p.3)<sup>43</sup>.

Eu proponho, como Shirley, que a escrita é em si, uma definição de lar que abrange as várias temáticas relacionadas à experiência da diáspora, com todas as suas conseqüências. E que, como Anzaldúa, é o trabalho de abrir a porta para o estranho, por que é através da escrita que se completam. Um processo de catarsis, um local de refúgio. Por isso mesmo, Shirley e Cristina, nossas poetisas em questão, revisitam em sua poesia temas comuns, construindo pontes.

Cristina Rodríguez Cabral, uruguaia, nasceu em Montevideo em 1959. Em 1998 se muda aos Estados Unidos para cursar doutorado na Universidade do Missouri. Defendeu tese sobre o afro-colombiano Manuel Zapata Olivella. Atualmente é professora na North Carolina Central University. Seu único livro de poemas, *Memoria & Resistencia*, foi publicado em 2004, na República Dominicana, pela Editora Manatí.

Shirley Campbell Barr é costarriquenha de nascimento, descendente de jamaicanos. Considerada uma das grandes vozes afro-descendentes da América Central (eu diria das Américas). Seus livros *Naciendo* (1988) e *Rotundamente Negra* (1994) refletem uma jovem negra assumindo seu lugar e sua nação. Formada em Literatura,

---

<sup>42</sup> No original: “the rewriting of home becomes a critical link in the articulation of identity. It is a play of resistance to domination which identifies where we come from, but also locates home in its many transgressive and disjunctive experiences”. (p.115)

<sup>43</sup> No original: “home can unsafe and dangerous because it bears the likelihood of intimacy and thus thinner boundaries”(3). Staying home and not venturing out from our group comes from woundness (feridas), and stagnates the growth”(3). Bridging is the work of opening the gate to the stranger, within and without”.

Drama e Criação Literária. Já foi professora visitante em várias universidades dos Estados Unidos e da América Latina.

Tanto Shirley quanto Cristina recorrem à família, sobe tudo às figuras femininas, à avó, originária da família, símbolo da sabedoria e da submissão ao mesmo tempo, à mãe, aquela que continua, símbolo da luta e, no caso de Cristina, à filha, esperança de um outro mundo:

Em Shirley lemos:

Descubrí en mi sangre  
De pronto a una abuela  
A una hembra  
Y una hilera larga de madres cantando  
Y una tierra negra sembrada por ellas  
Y entonces crecí  
Y me hice grande como las estrellas  
Me hice larga como los caminos  
Me entendí mujer  
Una mujer negra. (Descubrimiento, p. 11)

Ainda destacando e exaltando a imagem da avó, como símbolo de resistência, de ancestralidade, de sabedoria, por um lado e, por outro, de resignação, Shirley escreve cartas a uma avó que não conheceu. Em “Segunda carta” lemos: “Sé también que debió ser una mujer / de palabras firmes / y paso seguro. Una mujer de ideas grandes y con esa certeza / que sólo tienen / las que saben / que no tienen toda la vida por delante”. (p. 54-55)

Cristina retrata a trajetória de sua família através da figura feminina em “Candombe de Resistencia”:

“Mi abuela fue lavandera / .../  
mi madre no heredó esa loca pasión por los libros  
así como tampoco vaciló  
en curvar su espalda  
lavando pisos  
para poder pagarme la mejor educación posible

mi hija es también otra guerrera  
bebe a diário del bagaje cultural  
ancestral y genealógico  
de intentar ser cada día mejor” (p. 17-19).

Se a diáspora subverte a ideia de Estado Moderno homogêneo, então desafia, também, a noção de lar, já que lar não é, pelo menos não deveria ser, o lugar que te marginaliza. Assim, tanto Shirley quanto Cristina buscam o lar no passado, na história, na herança africana em uma tentativa de encontrar seus lugares, seus lares.

Cristina, em “Nossa Herança” nos afirma:

Porque apesar de ser  
Hijos de esclavos  
Somos también  
Nietos de hombres libres,  
Guerreiros, cimarrones,  
Hechiceros;  
Por lo que seguimos  
Palpitando en nuestras manos  
La llama viva de la libertad,  
Por lo que seguimos  
Conservando en nuestra memoria  
Las voces altas  
De pretos velhos y orixás. (p. 71)

Do mesmo modo, Shirley em “Nuestra historia” subverte a noção de história, ressaltando a manipulação dos fatos para acomodar o projeto nacional:

La nuestra no nos llegó en capítulos  
Ni de menor a mayor  
Como suele suceder  
No nos llegó desde el principio  
Desde la cuna  
Desde los primeiros días de escuela  
No nos apareció en los libros  
O en las sorpresas de los cereales o

Esas cosas  
Se nos portó cruel y egoísta  
Se nos mantuvo oculta como una ladrona  
Como quien se resiste a dar luz... y compartir  
Ella nos llegó en lenguajes desconocidos  
Fragmentada  
Nos llegó interpretada por los enemigos  
Con sus rostros y sus verdades  
Se nos entregó sucia... vacía  
Hecha pedazos  
Nos llegó en harapos  
Descalza  
Acribillada  
La recogimos humillada.  
Fue necesario que saliéramos  
Como valientes guerreras a recuperarla  
Limpiarle las lágrimas  
Las manos  
Vestirla de nuevo  
Llenarla de orgullo  
Lavar sus rodillas  
Y cuando estuvo lista  
La sacamos al sol  
Y nuestra historia entonces luce hermosa  
Replandeciente  
Fuerte  
Y camina desde entonces  
Con el pecho erguido  
Y la frente alta. (pp. 66-67)

A busca de um lugar ideal, um lar, onde se tenha liberdade, reconhecimento, autonomia é evidente na poesia de ambas.

No caso de Cristina, o Brasil, especialmente a Bahia, se torna o lugar com o qual o eu-lírico se relaciona. Tal relação pode ser observada no poema “Saudades do jeito da minha gente”, escrito em português:

Eu sei que minha volta é certa.  
Sei também que tudo está voltando  
outra vez. Minha intuição,  
essa paixão pela vida,  
a confiança que tem quem  
sabe e pode (*sic*)faze-lo novamente  
felizmente,  
está falando pra mim.  
Mas porra, que difícil é ficar fora de você,  
é viver longe de você,  
é amar e tentar sorrir  
sem você.  
Salve Rainha, salve Nossa Senhora,  
salve a Bahia sempre tão dentro de mim,  
agora ainda mais forte. (p. 169/170)

Já Shirley continua sua busca pela “La tierra prometida”, um lugar utópico que simboliza esperança:

Juro no detenerme  
Hasta encontrar  
Nuestra tierra prometida  
Debe estar en algún lugar  
Escondida  
Juro no mermar esfuerzo  
Ni caminos  
Ni batallas  
Juro entregarla  
En las manos  
Y en los ojos  
Y en los sueños  
De los niños. (p. 14)

Concluindo, propomos com Wendy Walters (2005) que os escritores diaspóricos se valem de suas narrativas para construir nações alternativas. É nesse espaço, o espaço diaspórico que se definem, se desejam e se configuram seus lares. Contudo, lar não é mais um lugar específico, mas lugares, regiões, sensações, sem fronteiras específicas. E

é por meio do texto poético que Cristina e Shirley vivem essas sensações. É nesse sentido que a escrita, mais que um meio de reinventar o mundo, se transforma em lar.

### **Referências bibliográficas**

ANZALDÚA, Gloria & MORAGA, Cherríe. Editoras. **This Bridge Called my Back.** Writings by Radical Women of Color. 4 ed. New York: SUNY Press, 2015.

BOYCE DAVIES, Carole. **Black Women, Writing and Identity.** Migrations of the subject. London & New York: Routledge, 1994.

CABRAL, Cristina. **Memoria & Resistencia.** Antología. Santo Domingo: Editorial Manatí, 2004.

CAMPBELL BARR, Shirley. **Rotundamente Negra y otros poemas.** Madrid: Ediciones Torremozas, 2013.

DUYVENDAK, Jan Willem. **The Politics of Home.** Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States. London & New York: Palgrave Macmillan, 2011.

TERKENLI, Theano. "Home as a region". *Geographical Review*. Vol. 85, No. 3 (Jul., 1995), pp. 324-334.

WALTERS, Wendy. **At Home in Diaspora.** Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2005.

## Língua de negro e outras minorias no teatro português

Odete Pereira da Silva Menon<sup>44</sup>-UFPR/CNPq

Tendo chegado à “língua de negro” em razão de minhas leituras para dar conta do processo de gramaticalização **vossa mercê** > **você** > **ocê** > **cê**, fui constatando o pouco conhecimento que temos das manifestações linguísticas dos negros em textos escritos (por exemplo, a primeira atestação da forma reduzida **ocê**, no português do Brasil, foi no romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro, grafado **ussê** e usado por um preto velho!). Ao compulsar textos antigos, de diferentes épocas, encontrei personagens negras, sobretudo em peças teatrais, tanto do teatro “maior”, mais clássico, quanto do chamado teatro “menor”, caracterizado, sobretudo pelos entremeses<sup>45</sup>. Somando esses achados aos autos vicentinos e posteriores, além das manifestações em verso do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (publicado em 1516), pude verificar que há muito ainda o que fazer nessa área. Há duas obras importantes, dedicadas a estudar o negro na literatura brasileira, de Sayers (1958) e de Rabassa (1965); porém o enfoque de ambas recai majoritariamente sobre a ocorrência/importância de personagens negras na nossa literatura. Apesar de não darem relevo aos aspectos linguísticos, constituem ótima fonte para quem se dedicar ao tema, pois estudam uma grande quantidade de textos, entre os quais muitos desconhecidos do público e mesmo dos estudantes de Letras (inclusive, alguns não existem em nossas bibliotecas!). É necessário ressaltar que no teatro, foco principal deste trabalho, nem sempre **se dá voz aos negros**, pois em muitas peças as personagens negras não falam; noutras, falam tão “corretamente” como as demais (situação análoga ao índio de José de Alencar, que fala tão castiçamente como Dom Antônio Mariz!). Também é necessário analisar bem em que medida a linguagem atribuída aos negros, “retratada pelo autor” não corresponderia simplesmente à língua falada pelas camadas da população com situação social e escolaridades similares, com somente algumas ocorrências que se possa atribuir a interferências de línguas africanas.

---

<sup>44</sup> Professora Titular Sênior, Bolsista PQ2/CNPq; Doutora em Linguística pela Université Paris 7; Coordenadora Geral do Projeto Varsul; tem publicações na área de variação e mudança em português e de fenômenos de gramaticalização.

<sup>45</sup> Trata-se de peças curtas, com libreto de oito a doze páginas, em média, apresentados inicialmente nos intervalos das representações das peças teatrais — daí o nome **entremeses** — que, fazendo muito sucesso, passaram a constituir apresentações de *per se*, como nos informa Veiga (*ca.* 1605) na sua *Fastigimia*.

## 1. Pão e circo

Os romanos, como povo essencialmente pragmático, aproveitou, do teatro grego, a ideia de catarse, mas modificou-a, no sentido de que entendeu que o entretenimento podia servir para desviar a atenção do povo dos problemas que o cercavam. O conceito do *panis et circensis* foi aplicado eficientemente pelos imperadores pois, enquanto o povo estava se divertindo no circo, esquecia inclusive que havia falta de pão. Se na tragédia grega os episódios sangrentos eram ocultados e meramente narrados, conduzindo o espectador para a catarse (=transformação), no circo romano eles passaram a ser o espetáculo. Quer com os combates entre gladiadores e feras; quer o lançar dos cristãos às feras, que os devoravam à vista dos espectadores, o espetáculo não era exatamente uma manifestação elevada; porém, surtia o efeito desejado: **divertia** o público (considere-se aí o sentido etimológico de divertir, isto é, “desviar a atenção ou o rumo das coisas, dos fatos”). E a fórmula continua a fazer sucesso: que o digam os *reality shows*, que exploram justamente a exposição das mazelas, das brigas e confusões de gente confinada às arenas modernas, tudo transmitido ao vivo pela televisão, para deleite das massas, que adoram ver o sofrimento alheio...

Mas havia também o teatro de texto, com autores produzindo peças clássicas e outros, mais “populares”, com comédias para divertir (=fazer rir) as pessoas. E é essa faceta do teatro que norteia boa parte da produção medieval e quinhentista, em Portugal ou na Espanha; outra parcela da “produção” teatral esta destinada às encenações religiosas em determinadas festas, de que é testemunha na Espanha o *Auto dos Reis Magos*, da segunda metade do século XII. Porém, em algumas ocasiões se introduzia nas representações religiosas uma ponta de comicidade, retratando de forma caricaturada o clero e os costumes (muitas vezes, ambos depravados): prova disso são decretos reais ou da Igreja, censurando ou proibindo as representações. Rebello (1984, p. 21) mencionando que já em 314 o Concílio de Arles estabeleceu proscricções e anátemas contra jograis, saltimbancos e actores; registra o fato de que, em 1207, o Papa Inocêncio III proibiu que se fizesse, no interior dos templos, “manifestações que não se revestissem de um carácter estritamente litúrgico”. A isso se seguiu uma das leis das Sete Partidas, de Afonso X (que reinou de 1252 a 1284), dirigidas aos clérigos, aos quais vedava fazerem ou assistirem jogos de escárnio, ou consentirem na cessão das igrejas para tal propósito. Mas, ao mesmo tempo, a lei autorizava representações como as do nascimento de Jesus, com os episódios dos anjos, pastores e reis magos, assim como o da sua ressurreição.



No que toca a Portugal, Rebello (1984, p. 25) assinala que já em 1193, em uma carta conservada na Torre do Tombo, registrou-se uma confirmação de doação de umas terras na freguesia de Poiães do Douro por D. Sancho I ao jogral Bonamis e ao seu irmão Acompaniado, em paga de um **arremedilho** representado por eles em sua corte. Diz Rebello (*Idem, ibidem*) que arremedilho é definido por Viterbo como um “entremez, farsa, comédia ou representação jocosa”. Complementa o autor que os jograis e segréis, prolongando a tradição dos antigos mimos e histriões, “os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, o que os obrigava a serem, antes de mais nada, *actores*”. Cita Menéndez Pidal: “O jogral conta as suas histórias pensando sempre no auditório que tem na sua frente, ao qual muitas vezes se dirige expressamente” (REBELLO, 1984, p. 26). O autor ressalta que, por isso, *autor* e *actor* nele se confundem e, para tornar mais convincentes as histórias e fábulas que narra, recitando e cantando, lança mão também da pantomima, da dança e do diálogo. Seguramente ele tentaria imitar também as características da fala de cada personagem, interpretando-a, como se pode ver pela denominação **remedadores**, como chamavam a esses jograis especializados na arte de imitar, no reinado de Afonso X (que, numa das *Cantigas de Santa Maria*, narra o caso do jogral que quis remedar a imagem “de Santa Maria e torceu-se-lhe a boca e o braço” (REBELLO, 1984, p. 27). Segundo o autor, nos *Cancioneiros* dos séculos XIII (*Ajuda*) e XIV (*Vaticana e Biblioteca Nacional*), abundam as composições poéticas de esquema dialógico ou *tenções*, em que um poeta se dirige a outro(s), que lhe responde(m) (REBELLO, 1984, p. 28). Tal estrutura subsiste no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, publicado em 1516, no extenso *Cuidar e suspirar* ou no *Processo de Vasco Abul* ou no *Lamento do Clérigo*. Neste último vemos aparecer uma personagem negra, criada/manceba do Clérigo, que tem sua linguagem própria, diferente da dos demais (Clérigo, Vigário, Juiz dos Órfãos, Almoxarife). Pelas suas características, deve ter sido introduzida para produzir um efeito maior de comicidade ao lamento do clérigo que se vê privado do vinho da pipa entornada. É um dos primeiros exemplos do que veio a ser chamado de **língua de negro** (conforme, p. ex., os estudos de Raymundo, 1933 e Teyssier, 2005 [1959], que não cita Raymundo). Para o século anterior, Rebello (1984, p. 30) menciona uma carta de perdão do rei D. João II, de 1482, a um escolar em artes, morador em Setúbal, “que pregava como italiano e remedava judeus em maneira de capelão e rabi, e dizia: *dá-lhe, dá-lhe* e que respondia o juiz e tabeliães e alcaide em som de missa [...] paixão de um frade e de uma freira [...] tudo cantado por som de missa.”

## 2. Teatro quinhentista

Então, assim como já tinha havido anteriormente “língua” de mouros, de judeus, há no teatro português do século XVI falas de negros — e é interessante destacar que, se no teatro português, os negros produziam lambdacismo (*pleto*<*preto*), no teatro espanhol muitos negros produziam rotacismo, que era uma das maneiras de os espanhóis ridicularizarem os portugueses —; mas há também falas de **parvos**, **ratinhos**<sup>46</sup>, **galegos**, todos eles personagens mais ou menos ridicularizados. Como pertenciam todos a estratos sociais sem privilégios, eram objeto de chacota; porém, a sua linguagem, da mesma forma que nos dias de hoje, não deveria diferir daquela da população em geral. **Questiona-se o fato de existir uma língua de negro, isto é, uma variedade que seria de uso exclusivo de negros:** aquilo que se chama fala de negros pode se configurar somente como atributos da língua pertencentes a camadas sociais diferenciadas, além de uns poucos traços provavelmente devidos à interlíngua português-línguas africanas (como *turo*<*tudo*). Além disso, mesmo esses traços nem sempre eram consistentes: ora podiam aparecer e na fala seguinte aparecer a forma “normal” portuguesa, conforme se pode verificar no Negro do *Auto de Dom Fernando*, abaixo, que, no verso 1611, produz **orelha** e no verso 1617, **oio** (olho), com **ieísmo** (transformação da consoante palatal lateral em semivogal palatal).

A poesia dialogada de Anrique da Mota, *Lamento do Clérigo (Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, 1516, CCLII, apud REBELLO, 1984, p. 110-111)*, foi considerada por Leite de Vasconcelos (e outros autores, depois da sua edição em separado, num formato de representação teatral, com designação das falas em separado), como um prenúncio do que deveria vir a ser o teatro em Portugal, depois, com Gil Vicente. A presença da negra, apontada como a responsável pela perda do vinho do clérigo pelo rompimento da pipa, é chamada pelo vocativo **perra**, sempre presente nas peças em que há personagens negras (note-se que *perro* é de origem espanhola; às vezes aparece a palavra cão, em referência ao negro, mas não como vocativo; ver adiante, no *Auto de Vicente Anes Joeira*). “Uma posta de toucinho / te hei-de gastar nesse lombo!” é revelação do castigo mais comum aplicado na época: pingar gordura fervente na pele

---

<sup>46</sup> Conforme nota de Berardinelli (1963, p. 39, retomando Serafim da Silva Neto, *HLP*, pp. 453-454): “Os *ratinhos* – provincianos especialmente beirões, que vinham para Lisboa e que, por sua linguagem, trajo e maneiras, eram ironizados pelos cidadãos – entram com frequência no teatro de Gil Vicente e da escola vicentina como elemento cômico”. Mas ressalta que “D. Carolina Michaëlis (*NV*, IV, p. 447) explica o apôdo pela côr parda do burel que usavam (*mausegrau*).”

dos negros. Em (01) amostra da sua linguagem que é, pretensamente, aquilo que se poderia chamar de língua de negro: uso de infinitivos, **mim** como sujeito (isso não lembra a tal “língua de índio” a que se referem os professores de português quando um aluno usa “pra mim fazer?”); alternância de gênero: **pipo** por pipa; uso de **em** por **de**: **no** fora, **no** toucinho. **Crelição** é aumentativo de clérigo, com metátese comum na língua da época: *creligo* e, mesmo, *crerigo* ou *crergo*; *sacrivão* está por *escrivão*. **Água**, que deve ser lida **auga**, era a forma normal de água na língua, por metátese; a alternância entre [b] e [v], antiga, perdura até hoje, em muitas regiões de Portugal: *bos* por *vós* (igualmente *bosso*, no *Auto de Dom Fernando*, abaixo). Além disso, há inúmeras ocorrências em documentos oficiais, como no de D. João I, de 12.01.1413 (*apud* Basto, s/d, p. 75-76): **enbia’des**, **bisto**, **dabalya** do pam, **abendo**, **abiamos**, **bijr**, **biam** bem (=enviades, visto, da valia do pão, havendo, havíamos, vir, viam bem).

(01)

**Clérigo:** Ó perra de Manicongo,<sup>47</sup> tu entornaste este vinho! / Uma posta de toucinho / te hei-de gastar nesse lombo!

**Negra:** – A mim nunca, nunca mim entornar, : mim andar água jardim, / a mim nunca ser ruim, / porque bradar?

**Clérigo:** – Se não fosse por alguém, / perra, eu te certifico / bradar com almexerico / Álvaro Lopo também.

**Negra:** – Vós (bos) logo todos chamar, / vós beber, / vós pipo nunca tapar, / vós a mim quero pingar: / mim morrer!

**Clérigo:** – Ora, perra, cal’-te já, / senão matarte-ei agora!

**Negra:** – Aqui estar juiz no fora, / a mim logo vai ‘té lá./ Mim também falar mourinho / *sacrivão*! / Mim não medo no toucinho! / Guardar, não ser mais que vinho, / *crelição*!

Passemos a (02), da *Farsa Penada*, de anônimo, do século XVI, para evidenciar duas características linguísticas bastante exploradas pelos autores para caracterizar variedades da língua: o arcaísmo e a linguagem que alguns consideram obscena:

(02)

[...] e diz o Parvo: Aqueste homem sé finado / ou samicas é morrido. / Bofelhas qu’estou cagado / e o meu pelote pardo / estará todo enchido. / Quero ver / e nego escafeder / pera casa d’enha tia. / Oulá vós quereis morder? / Bofelhas que

<sup>47</sup> Quando o texto do teatro é em versos, usa-se a barra para indicar o fim do verso.

bom seria. // 223//<sup>48</sup> Vós bolis / porque samicas mentis / porque eu digo verdade / que eu sou filho do abade / que me dá sempre ceitis. / E entam / ele vai-se no serão / a casa de minha mãe / a meter-lhe o passarão / e nego no furacão / porque diz que é meu pai. / Entam dar / sacudir, escoucinar / samicas passam a noite / e Joane a chorar / e por me nego calar / dão-me infindo açoute. (*Farsa Penada*, apud Camões, 2010, p. 222-223, v. 378-404)

Observe-se que a linguagem do Parvo (Joane) está eivada de termos arcaicos (**sé**=está; **samicas**=talvez; **Bofelhas**, variante de Bofé, interjeição “à boa fé”; **escafeder**=esgueirar-se; **enha**=minha<sup>49</sup>; **bolis**=mexeis; **ceitis**=moedas cunhadas depois do cerco de Ceuta (Cepta); **nego**=certamente; **serão**=ao anoitecer, noite) característica da fala mais rústica ou rural, que demora mais a absorver os modismos linguísticos, dada a falta de contato com o linguajar das cidades, da corte. Percebe-se uma das facetas da época, aquela dos religiosos que tinham filhos: a segunda parte da fala descreve cruamente (**passarão**=órgão sexual; **furacão**=aumentativo de *furaco*, variante de buraco) uma das visitas noturnas do abade à mãe do Parvo que, se chorar, vai apanhar (*infindo açoute*), para ficar calado e não atrapalhar ....

O arcaísmo também é usado para produzir riso no *Auto de Vicente Anes Joeira* (BERARDINELLI, 1963, p. 45), quando o vilão (=habitante de uma vila), marido da Regateira, levanta da cama e vai saudar Inês de Sá, a Comadre, usando uma expressão arcaica já, na época, e a Mãe (Regateira) o repreende:

(03)

VILÃO. Comadre, muito mantenha!

MÃE. Benga Deus a Sam Tomé! / Dize, Afonso D' Azenha, / tu falas por mantenha, / como negro de Guiné?

Nessa passagem, é extremamente importante, para a análise da língua de meados dos quinhentos, o testemunho de época, que **assinala à linguagem dos negros um caráter arcaizante, já que a mulher diz que tal expressão é usada pelos negros da Guiné**. Isso explicaria uma porção de lexias/alterações linguísticas que comumente são atribuídas à tal **língua de negro**; ver a noção de comunidade (grupal) de Rabella, mais adiante. Há a questão da transmissão linguística: os negros, guinéus, começaram a ser

<sup>48</sup> Duas barras inclinadas indicam mudança de página.

<sup>49</sup> Berardinelli (1963, p. 17), enumerando as diferenças entre as duas edições do *Auto de Vicente Anes Joeira* (uma, **A**, anterior a 1550; outra, **B**, de 1574), diz que a segunda edição substituiu uma forma rústica, **inha**, de **A**, por **minha** (v. 389).

capturados na costa africana, então chamada Guiné, e levados a Portugal na segunda metade do século XV. A língua portuguesa desse século é considerada como fazendo parte, ainda, do período arcaico; logo, os primeiros negros escravos terão aprendido ainda a variedade mais arcaica da língua, o que poderia explicar a presença de palavras e formas antigas nas suas manifestações linguísticas. Se pensarmos que os negros se agrupavam, de alguma forma, em Lisboa (não disponho, ainda, de documentação que mencione a existência de confrarias, nessa época), podemos pensar na possibilidade de que tais características perduraram, por causa da falta de contato com outras variedades da língua, já eles que constituíam, provavelmente, uma comunidade com contatos sociais bastante reduzidos.

Berardinelli (1963, p. 45), em nota, diz que “a mulher critica ao marido a saudação vulgar, comparando-lhe a fala à dos negros da Guiné, utilizada no teatro popular como elemento de comicidade”. Já Camões (2010b, p.253) classifica **mantenha** como “marca linguística arcaica sobrevivente em personagem rústica.” E documenta:

Jorge Ferreira de Vasconcelos comenta-a na *Comédia Eufrosina* (Prólogo): “De guisa que vindo ao meu intento, é certo que cuidastes, vendo-me assi da têmpera velha, que vos entrasse com ‘mantenha-vos Deos’, vot’ a Mares. A concrusão boa era. Nam faz, porém, a meu caso, que me queria abonar convosco pera per minha autoridade admitirdes ãa cousa nova, ca procuro entroncar-vos e segundo os portugueses sois de má boca, nam me fora aqui má a cervo de Sertório, **ca o tempo de ‘mantenha-vos Deos’, ‘vades embora’ é transido**, inda que per via d’antigo não me estivera mal...” (negrito acrescentado).

Esse é um argumento a mais a ser levado em consideração quando se fizer um rastreamento mais completo das falas de negro e um refinamento dos fenômenos que seriam, realmente, decalques das línguas africanas na interlíngua que se formou entre os escravos ao aprenderem o português.

O Porteiro, do *Auto dos Sátiros*, (p. 237-314, 2240 versos), pergunta a Melibeo a nacionalidade do “hidalgo extranjero”: “É **frumengo** ou **‘taliano’**?” (=flamengo ou italiano: vemos **rotacismo** (flamengo > framengo > frumengo) e **aférese** (italiano > taliano), fenômenos registrados abundantemente no linguajar da época, mesmo em documentos oficiais. Do mesmo auto, vejamos a linguagem dum diálogo entre o

Pomareiro e Gil: POMAREIRO **Qués** vir cá? GIL Estou **almoçando**. (Auto dos Sátiros, p. 253, v. 386). Depois, nos versos 1290-91, p. 281, o Pomareiro diz: “A tam roim **ratinhaço** / hei de vir a dar-lhe um tombo.” Veja-se que o Pomareiro utiliza **quês**, forma verbal idêntica à usada pela personagem nobre Dom Fernando, no auto homônimo, abaixo. A forma **almoçar** também aparece em outros textos coetâneos. Ressalte-se o fato de que a perífrase de gerúndio (**estou almoçando**) fazia parte da língua portuguesa culta do século XVI e, nesse sentido, o português do Brasil é conservador, se comparado ao português europeu, que substituiu, a partir de fins do século XVIII, a construção de gerúndio pela de infinitivo preposicionado: estou fazendo > **estou a fazer** (cf. MENON, 2008).

No *Auto das Capelas*, Anônimo, séc. XVI (Camões, José, ed. 2010, Lx: INCM), aparece a palavra *boçais*, que era aplicada aos negros africanos que não falavam português (*ladino*, de *latino*, era o termo empregado aos negros escravizados que aprendiam a falar português<sup>50</sup>; portanto eram mais “espertos”; significado que passou posteriormente à palavra no português), aqui (04) empregada para os ratinhos<sup>51</sup>, em cuja boca aparecem termos a eles atribuídos, em geral: **decho** (=diabo), o vocativo **tio**. As outras palavras negritadas, embora façam parte do vocabulário do ratinho, são, na realidade, da linguagem normal da época: o vocativo **Jesu**, a contração **estoutra**, **somana** por semana:

(04)

LOPO DE AZEVEDO **Ratinhos** são extremados / não tem mais que ser **boçais**  
/ mas são **escravos comprados**. (V.494-496)

RATINHO Dou **ao decho** as escaleiras. / **Tio**, eu torno por detrás / **Jesu**, dai-me cá a mão. (v. 525-528) [...] **Estoutra somana** passada. (v. 542)

No *Auto de Dom Fernando*, anônimo do séc. XVI, um negro tem uma participação bastante longa (do verso 1576 ao 1680, p. 154-157) e nos oferece uma

---

<sup>50</sup> Veja-se a consideração metalinguística da personagem Gonçalo, da *Comédia da Pastora Alfea*, de Simão Machado (séc. XVI), dirigida a Benito, que fala espanhol: “Já qu’estar vós Pertigal / palrar como pertiguês / que **essa lingragem é boçal**.” (*apud* CAMÕES, 2007, p.13). (negritos acrescentados). Também em espanhol, em obra de Benaventes, do século seguinte, encontramos atestação de bozal, usado como adjetivo: Soldado para Galán: Oh! qué **bozal** que viene! (*Entremés famoso: El Borracho*, número 244 de COTARELO, 2000 [1911], p. 563).

<sup>51</sup> Compare-se com a analogia feita por Ribeiro Sanches (2010, p. 56), na primeira metade do séc. XVIII, relativa aos métodos empregados pela Inquisição para doutrinar os cristãos novos penitenciados saídos do julgamento: “ficam detidos nas Escollas dellas, para ser instruídos na doutrina Christã, **como se fossem negros buçães convertidos, e baptizados à poucos dias**: he somente o que faltava para augmentar o numero dos X. N. e Cegueira judaica.” (negrito acrescentado).

visão do que, na época, o autor considerava que fosse uma língua de negro. No entanto, a personagem é apresentada como **Negro** (05); o seu nome próprio, *Bastião*, só aparece no vocativo, na fala de Isabel (v. 1591), de Dom Fernando (v. 1608) e de Pacheco (v. 1646) e depois, em autorreferência, na fala do próprio Negro, *Basião* (v. 1616). Como isso é comum em vários autos, parece que nomear as personagens por suas características (negro, regateira, comadre, vilão, ratinho,) constituía um chamariz para o público, uma espécie de publicidade para vender o texto ou garantir audiência para a representação (“Venha ver, diversão garantida”):

- (05) Aqui entra um Negro que vem buscar a moça e diz:
- Maria, proque não bai  
bosso que samá siora                      NEGRO Bosso sá mutó roim  
bosso sá aqui parrai                              vós namoraro também.  
Falai, má muiere, falai                      1605
- MOÇO Andar di pera ladrão                      D.FERNANDO Não se pode  
vede vós nam vades brasa.                      mais pintar  
1585    na mofina toda junta ...
- NEGRO Andar vós cagar a cais                      Bastião qués-te calar?  
merdinho farrapadinho.                              E eu te quero forrar.
- SEQUEIRA Sus perro, nam faleis                      NEGRO Para trás, vós forar  
mais.    nunca
- NEGRO Bem, bosso mercê                              forrase vós do **orelha**  
mandais    cortada na pelourinho.
- a mi nunca sá negrinho.                      D.FERN. Nam, mas só por amor  
de la
- ISABEL Bastião, dize que faz                      o farei sem mais cautela.
- NEGRO Joana já chegou, já                      NEGRO A mim nunca beve  
vosso ficá lá detrás                              vinho 1615
- que ficam fazendo lá? 1595                      Basião nunca ganar  
ISABEL Estava lá tanta gente                      sempre abre **oio** turo  
que me nam leixaram encher                      vosso risze que forar
- NEGRO A mim tender, mim saber                      entam ele nam falar.  
que vosso sá más contente                      Depois vai frocá no muro  
falar homem, a mim nam ver.                      a mim nunca negro novo
- ISABEL Dize, tu viste-me a mi                      vosso nunca conhecê  
hoje falar com ninguém?                      mi saber más coma qu’ê

Jesu me livre de ti.

esse moça fruta obo  
entam ele vai vendê.

1625

Depois (06), entra a Velha, mãe da moça, e repreende o Negro (v. 1696-1715), dando-lhe, jocosa e ironicamente, o título de **dom** (título reservado somente para os nobres e fidalgos) seguido de **perro**, denominação usual para chamar / se referir aos negros, conforme Pacheco, verso 1631 (“Vós, **perro**, pele no cu/ quereis ser hoje pingado?”):

(06) VELHA:

Dize, negro, quanto há	NEGRO	A mim já samá
que vieste em busca	par'ele	
desta		turo dia, nam querer.
desfaçada que aqui	Por que dar-me sem	
está?	proquê	
Sus pera casa, que lá	eu sá dentro na seu	
tu mo pagarás por esta.	pele?	
E vós, <b>dom perro</b> ,	Esse nam raza bofé.	
sereis 1700	1710	
oje mui bem açoutado	VELHA	qu'estiveste lá
pois que sois tam bem	fazendo	
mandado	dize, rapariga má?	
que nunca jamais	ISABEL	Jesu, que m'eu
quereis	encomendo	
tornar logo c'o recado.	que havia eu de fazer	
	lá?	

No *Auto de Vicente Anes Joieira* (BERARDINELLI, 1963, p.80), num diálogo entre o ratinho Gonçalo e o seu amo negro Mestre Tomé (07), o moço, exasperado por não entender o que fala o médico negro, usa **dum perro**:

(07)

GONÇALO. Dizei-me qual ingoento!

NEGRO. Não me entender a mi: / Caixa que tem ali fero!

GONÇALO. Ora falai, **dum perro**!

NEGRO. Que dizer boso a mi?/ Dizer boso que nam quero!



A editora do auto, em nota, cita Leite de Vasconcelos (1961, p. 309): “Os nossos antigos chamavam com frequência *perros*, como injúria, a Judeus, Mouros, Pretos, escravos, etc.”. Na nota a respeito de **dum perro**, acrescenta: “*Dum* (ou *dom*, fem. *duna* ou *dona*) era usado para reforçar epítetos ofensivos [...]. Esta forma é mais rara que *dom*; encontramos-la em Gil Vicente: CO (JB), fº CCXXIIIV [sic]: “*Dum* filho da aranha morta!” e em A. Prestes, ASA, p. 58, v. 737: “dum miolo de cabaça”.” (BERARDINELLI, 1963, p. 80).

Na *Cena Policiano*, de Anrique Lopez (1587), aparece, numa única cena, um personagem chamado Solis, designado como *mulato*, que **fala normalmente, como as demais personagens**. Vemos, em (08), como as pessoas de cor eram consideradas bons músicos e cantores: suas melhores qualidades, e inatas: **d’erdá** (de herança); por conseguinte, imagem estereotipada, usada por Theodosio, um dos moços da peça. Solis reage, dizendo que a menção somente à sua cor (e aos seus dons musicais) foi equivocada, pois ele também sabe fazer bem outras coisas (ele fia delgado):

(08)

**Theodosio:** cõ tudo, señor, / cante porq’o faz muy bẽ

**Solis:** zõba **Theod.:** não zõbo. **Solis:** porem **Theod.:** Os omẽs **da vossa cor / ser músicos d’erdá o tẽ.**

**Solis:** Ia vos sinto que estays tredo **Theod.:** Marchetas de confiado / são isso.

**Solis:** estays enganado / **tocasteme na cor cedo,** / & eu tãbẽ fio delgado

**Theod.:** Eu não tiro onde voais **Solis:** Quero que sintais que sinto

**Theod.** Não sou falso no que pinto / louvovos como cantays / & não erro, pois não minto.

Na sequência, a rubrica nos informa que ambos esfregam a gualdrapa, pois o senhor mandou selar a mula e cantam enquanto trabalham (outra imagem estereotipada: **cantar é estar feliz, “quem canta seus males espanta”**). Chega o outro moço, Inofre, e cantam os três. Logo o senhor Licardo chama o mulato e este se vai. O diálogo seguinte, entre Theodosio e Inofre (09), constitui novo comentário sobre a cor do mulato e os seus dotes:

(09)

**Inofre:** Vedes como canta **o perro.** / **Theodosio:** He **bonito** como **hũ ouro.**

**Inofre:** Val **o mulato** hũ tezouro / não saber o canto he erro / **Theodosio:**

Relevalh’o **a cor do couro**

**Inofre: Mulatos** são sabedores / de gentis abelidades, / nos pensamentos  
senhores,/**que não desfeão as cores** / quando abonão as calidades

Entretanto, nem todos os mulatos ou negros eram escravos no Portugal do século XVI. Houve mesmo um autor teatral, Afonso Álvares, que escreveu ao menos quatro autos de tema religioso. Vejamos o registro que faz dele o *Dicionário de Autores Portugueses* (LISBOA, 1985, p. 308):

Dramaturgo da impropriamente chamada “escola vicentina”, nasceu em data indeterminada dos começos do século XVI, ignorando-se também a data e local do seu falecimento; sabe-se apenas que era mulato, filho de uma nativa da Guiné, e que exerceu em Lisboa a profissão de mestre-escola. A sua obra teatral compreende quatro autos de tema religioso, que, mau grado os cortes impostos pela censura inquisitorial, chegaram até nós em edições do último decênio do século XVI, todos eles baseados em vidas de santos, dramatizadas no estilo ingênuo dos retábulos medievais. Obras principais: *Autos de Santo António, S. Vicente, Santa Bárbara e Sant’Iago*.

Mas ainda era época de pouquíssima mobilidade social, mesmo para brancos: prova disso é a violenta polêmica entre Afonso Álvares e António Ribeiro Chiado, com troca de farpas e insultos sobre as origens pouco nobres de ambos. Aos versos do primeiro, revelando as origens modestas do segundo: “Nasceste de regateira: e teu pae lançava solas [...] Assi que do sapateiro/ não pode vir cavalleiro:/ nem de regateira pobre/ pode nascer filho nobre” (*apud* BERARDINELLI & MENEGAZ, 1968, p. 6), este replica, “chamando-lhe *filho de padeira* e fazendo alusões à sua côr de mulato” (*Idem*, nota 4, p. 5). Além disso, Berardinelli & Menegaz (1968, p. 7) chamam a atenção para o fato de que, na sequência da disputa, Álvares o classifica como “mau frade, bom comedor e bebedor, ainda mais: luxurioso, hipócrita, desonesto, vicioso e até sodomita: para frade mal te amanhas/ porque com tuas más manhas/ deyxaste mil fanchonos”.

Nem todas as personagens negras representavam escravos: no Auto de Vicente Anes Joeira, ratinho que dá nome à peça, o Negro, mestre Tomé (chamado por Vicente de mestre Guiné, v. 759) é o médico chamado para tratar da mulher de Vicente, o ratinho. Mestre Tomé tem um moço, ratinho, Gonçalo, que quer ser ensinado nas artes médicas (Fazei-me vós mestre Gonçalo/ e eu sararei os doentes/), ao que retruca o médico dizendo “Como curar boso gentes/ se boso nam sabe ‘screber?’” Boa parte da consulta e medicação da doente decorre da exploração de mal entendidos linguísticos, com confusões geradas entre Vicente e o médico, que anuncia ao ratinho que a mulher

está grávida: “Mossara cá, sacutai:/ sabe boso, homem honrrado,/ êsse muer sá prenhado.” E, na sequência, vai ordenando que Vicente providencie remédios: manda que ele dê de beber à mulher “água no erba biola” (=violeta) (v.775, p. 75); Vicente retorna, dizendo que, como não encontrou **viola** (insttumento musical), usou “rabil” (=rabeça) que mandou ferver e dar a água à mulher que, é óbvio, não melhorou. Depois, manda “Bai logo dar beber/ um poco no água borage/ e entom tornar mim ber.” (v.810-812, p. 77) O ratinho interpreta **borragem** com **borracha** (odre de couro bojudo, com bocal, para conter líquidos) e manda fervê-la, para dar à doente, que não melhora. Finalmente, a obra-prima da confusão: o médico manda Vicente dar uma **purga** (=purgante): “Home, abre oio tu! / Dá-lhe pruga muita fina.”. E, como era de se esperar, Vicente entende **pulga** – e retorna, dizendo ao médico que, como não encontrou pulga, “lhe dei/ um muito grande piolho” (v.862-864, p. 80). Ora, na linguagem da época, era bastante comum a metátese em sílabas com [r]; como também havia rotacismo, seguramente **pulga** daria **purga**, homônimo da **purga/pruga** medicinal (“Eu dizer pruga botica”, na fala do médico).

Nesse auto, vemos como o ratinho Vicente, irritado com o mestre Guiné, desabafa, depois que o médico o despede: “Oh! dou ò decho aquê/ **canzarão** de má ventura!/ Não sabe mais que ãa burra/ e quer-se chamar mestre,/ e diz que sabe de cura.” (v.871-875, p. 81). Berardinelli (1963, p. 33-34), depois de afirmar: “É curiosa a idéia de fazer de um negro mestre de medicina, e “mestre chapado”, como diz Vicente Anes”, faz uma ressalva: “A ciência, entretanto, não evita o desdém dos outros pela sua côr; Vicente pergunta a Gonçalo: Onde sê Mestre Guiné? e Gonçalo, embora reaja quando o primo se refere ao médico como “aquele negrão”, num momento de impaciência chamara-lhe: “dum perro”. São os contrastes sociais explorados pelo autor, dando indícios das mazelas sociais daqueles que, apesar de negros ou mulatos, conseguiam alcançar um *status* razoável e respeitável naquela sociedade; frise-se, de passagem, serem os judeus os que frequentemente se dedicavam, então, à medicina.

Como os traços apresentados como pertencentes à realização linguística de negros podem nos auxiliar na percepção do que teria sido a língua “vulgar” (=comum) daqueles tempos? Vejamos como isso acontece em relação a outras línguas românicas: Rabella (2012, p. 75-77), falando da importância dos documentos medievais para pesquisar o que teria sido uso do catalão na Idade Média, afirma que a língua catalã já

era de uso geral e praticamente a única, entre os habitantes do país, precisamente num momento de grande mobilidade da população. Assim, [os

documentos] comprovam continuamente que é falada não só pelos indivíduos autóctones (cristãos e judeus, que eram muito numerosos, aparecendo frequentemente na documentação), mas também pelas pessoas provenientes de outros países, e, ainda, pelos escravos [...] de procedência bem diversificada, entre os quais os mais numerosos os tártaros e os muçulmanos. E essa documentação permite comprovar que **a língua** de que se servem essas pessoas de origem étnica tão diversificada **é a catalã, não somente no caso dos judeus, autóctones, mas também no caso dos recém-chegados, sejam aqueles de forma voluntária, como os ocitânicos ou os genoveses, como aqueles que estavam ali por força: os escravos.** [...] Por fim, no caso dos escravos muçulmanos [que falavam catalão], que faziam contraste com os mouriscos do sul do domínio, que tinham constância: praticamente até o final do momento da sua expulsão em 1609 vão continuar falando árabe, e na maioria dos casos, somente árabe; **nesta questão devia haver um contraste importante entre os muçulmanos que, como escravos, viviam nas cidades e os mouriscos que viviam nas zonas rurais geralmente debaixo de um regime feudal e agrupados, e isolados, em comunidades pouco numerosas.** (tradução minha; negritos acrescentados).

Assim, imitações feitas no teatro da fala de mouros, negros e outras personagens podem lançar luz sobre os fatos fonéticos, morfológicos ou sintáticos em uso por grande parte da população. Como não se punha na boca de gente séria palavras *desonestas* (como então se dizia), ou pronúncias que expusessem as pessoas ao ridículo, mostrando que elas não dominavam o latim, no início da formação dos romances, ou não eram letradas, na Idade Média em geral, as formas românicas ou populares eram postas na boca de quem não podia se defender e era objeto de derrisão: as pessoas contra as quais recaía todo e qualquer tipo de preconceito: negros, judeus, mouros, ciganos, vilãos, ratinhos.

E é essa representação que pode nos auxiliar a reconstituir fatos linguísticos da história da língua, se meditarmos que, justamente, essas pessoas aprendiam a língua com o povo, não com os aristocratas e, ainda que fosse com os fidalgos, nem todos os nobres tinham “letras”. Como pertenciam todos a estratos sociais sem privilégios, eram objeto de chacota; porém, a sua linguagem, da mesma forma que nos dias de hoje, não deveria diferir daquela da população em geral.

### 3. A língua não é preconceituosa

**Uma língua não é, na essência, portadora de preconceitos;** é o uso que se faz dela, e quando se faz, e como se faz, que pode tornar elogioso ou depreciativo o significado de alguma expressão ou frase. Sirva como exemplo um conto do nosso Malba Tahan, *Cão Três Vezes*. Malba Tahan é pseudônimo de Júlio César de Melo e Sousa (1895-1974), um matemático, professor, que tentou tornar o ensino de Matemática mais prazeroso, com livros como *O Homem que Sabia Calcular*. Baseado na cultura árabe escreveu muitas histórias. Aquela que vamos explorar versa, justamente, sobre o caráter da língua e os contextos em que uma expressão é usada. Ela demonstra como a mesma palavra, **cão**, usada em distintas situações, passa a ter significados até radicalmente opostos. A narrativa (MALBA TAHAN, 1961, p.131<sup>52</sup>) dá conta como Almalik vai a juízo, se queixar do companheiro Uazil, que o teria chamado de cão, injuriando-o. Uazil passa a explicar que chamou Almalik de cão por três vezes. Ante o espanto do velho cádi, o juiz, Uazil dá conta das três situações em que a palavra foi empregada. O juiz pede a confirmação de Almalik, que responde, deixando o juiz estupefato:

Uazil Adari chamou-me de cão três vezes. Uma vez para elogiar-me; outra vez para proferir um inesperado gracejo que me salvou a vida; a terceira vez, ainda há pouco, para ofender a minha dignidade pessoal. – Por Allah! – exclamou o juiz surpreendido. – Não posso admitir que a mesma palavra “cão”, atirada à face de um homem, contenha significações tão diversas. Hoje, um elogio que honra; amanhã, um gracejo que salva; e mais tarde, uma injúria que magoa.

Na sequência, Almalik, o cambista, enumera e descreve as três situações: na primeira, numa roda de amigos, falava-se sobre fidelidade, censurando aqueles que esquecem as obrigações contraídas, as promessas e as dívidas. Uazil teria então declarado com firmeza: “Em matéria de fidelidade, ó Almalik, és um cão”. Na segunda, os dois companheiros, tendo sido aprisionados na Nova Caledônia, por uma tribo de canibais, e conduzidos ao local do suplício, Uazil teria gritado para os bárbaros: “O meu companheiro Almalik é um cão”. Ora, como o cão era um animal sagrado para a tribo, Almalik foi desatado pelos selvagens que se prostravam de joelhos frente à divindade, e eles depois puderam fugir. A terceira situação era a seguinte: “Hoje, entretanto, quando

---

<sup>52</sup> Disponível em: [nereupeplow.blogspot.com.br/2009/10/cao-tres-vezes-o-velho-cadi-irritado/html](http://nereupeplow.blogspot.com.br/2009/10/cao-tres-vezes-o-velho-cadi-irritado/html) .

deixávamos o bazar, Uazil, julgando-se prejudicado numa transação que havíamos feito, gritou, colérico: – Não passas de um cão, miserável! Só um desbriado, Sr. Juiz, ouviria impassível ...” O resumo da história é que o velho juiz sorriu e ordenou que os dois litigantes fossem postos em liberdade, lavrando uma “sentença em trinta e tantos versos que foi escrita na mesquita mais rica de Bagdá.”

O exemplo acima nos demonstra como as palavras podem mudar de significado; o seu significado intrínseco é neutro: cão é o nome do animal domesticado mais antigo do homem. Segundo diferentes contextos, pode significar fidelidade; pode ser elevado, por isso, talvez, à categoria de divindade; entretanto, por outras características que determinados cães têm, pode vir a constituir xingamento, como traição. Vimos, também, acima, que podia ser tratamento injurioso para os negros, seja sob a forma “perro”, seja sob a forma canzarrão; seja como cão (danado), epíteto dado pelos cristãos ao diabo e constituindo grave injúria aos judeus. Assim, os significados (que vão se avolumando nos dicionários) vão sendo construídos diversamente, porque as culturas são igualmente diversas; vão se acumulando em distintas épocas: alguns se tornam arcaicos e outros constituem novidades que, por sua vez, podem se desgastar e ser substituídos por outros ou por novas palavras, mais carregadas de significado contemporâneo, porque associadas a fatos ainda presentes na vida das pessoas.

Mas, se as palavras podem mudar de significado, isoladamente, existe outra característica estrutural da língua que intervém no processo de construção dos significados. Trata-se do fato de que operamos a língua em dois eixos (conforme JAKOBSON, 1977): o **paradigmático**, ou da seleção de itens no acervo linguístico, e o **sintagmático**, ou da combinação desses elementos, dentro das possibilidades permitidas pela língua. Por exemplo, em português, podemos selecionar **menino** no estoque de palavras (entre outras possibilidades: guri, piá, moleque, garoto, pirralho, fedelho...) e querer defini-lo com o artigo **o** para formar uma frase qualquer sobre o assunto; a estrutura do sintagma nominal em português nos obriga a organizar essas duas unidades segundo a ordem [artigo + nome] (ou [determinante + núcleo]): **o menino**. Da mesma forma, temos regras de combinação entre sujeito e verbo (este tem que concordar com o sujeito em pessoa e número; no caso, deveria ser de 3.<sup>a</sup> pessoa do singular) e assim por diante. Para ficarmos no âmbito do sintagma nominal, cujo núcleo é um nome (substantivo), existem inúmeras possibilidades e algumas restrições devidas à ordem de aparecimento dos componentes (tanto dos sintagmas como dos sintagmas dentro da frase), como vimos, ou de como somente alguns adjetivos poderem ser antepostos ao

núcleo; não podemos ter concomitantemente artigos e demonstrativos: eles se excluem, por serem determinantes do mesmo tipo. Mas as combinações de núcleo com adjetivos qualificativos são em princípio, abertas, embora o sentido possa impedir algumas delas.

Para entender como funcionam as possibilidades de combinação/arranjo de palavras, vejamos uma de Machado de Assis (aliás, uma das genialidades desse autor reside justamente nas combinações inusitadas: ele sabe “brincar” com a língua). Machado, para caracterizar a personagem Capitu, diz em determinado momento que ela tem “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Aprendemos nos cursos de Letras que Machado não faz descrições físicas, mas, sobretudo psicológicas; porém nem sempre nos explicam bem como é que isso funciona. Nessa passagem, ao invés de dizer que os olhos ou são verdes, ou bonitos, ou esgazeados, ele usa uma comparação, nas raias da metáfora: **de cigana**, remetendo a um saber cultural, em geral negativo, que a sociedade tinha sobre os ciganos (um povo nômade, trapaceador, ladrão, exímio na arte de enganar). Mas que cigana? A que quer ler as mãos de todo mundo? Não; é a imagem da cigana perturbadora, sensual, que cativa e não retribui... **Oblíqua**, aprendemos todos em matemática, quando nos apresentam as linhas: elas podem ser retas, oblíquas, perpendiculares, paralelas... E qual a definição que nos dão? Oblíqua é aquela que não é reta; é inclinada. Reto também é sinônimo de direito, correto... Logo, Capitu acumularia mais esse traço negativo. **Dissimulada** é fingida, fingidora, que esconde seus objetivos ou intenções. Some-se esse volume de significados negativos para se fazer uma projeção da imagem (=personalidade) da mulher que seria Capitu. Machado foi especialmente eficaz, e perspicaz, ao unir essas palavras que, isoladamente, significam coisas independentes, inclusive fazendo parte de “mundos” diferentes, como a matemática, para construir um significado altamente denso de (des) qualificação da heroína e que, certamente, entraria naquela listinha – na parte negativa – que se faz para “calcular” se Capitu foi ou não adúltera ... Vejam o peso das palavras (incluindo aquela que não seria considerada literária) que, em semelhante combinação, veio a produzir a visão negativa que se possa formar sobre a personagem. Não são só as palavras, isoladamente, que contêm significados: é preciso combiná-las adequadamente e colocá-las nas situações/contextos cuja intenção seja enaltecer ou desmerecer e injuriar.

Os contextos sócio-político-religiosos são igualmente responsáveis por situações de constrangimento e preconceito. Se se diz que os negros sempre foram discriminados, o que dizer dos judeus no período da Inquisição em Portugal e Espanha? Nesse contexto, qualquer denúncia, ainda que infundada, podia levar à morte um *cristão*

*novo*<sup>53</sup> (como eram designados os judeus convertidos ao catolicismo, por oposição aos *crístãos velhos*, de quatro costados, como se dizia, por terem todos os avós crístãos). Até mesmo um escravo negro (o mais baixo escalão social) podia denunciar ou insultar um crístão novo ou judaizante, conforme testemunha Ribeiro Sanches (2010, p. 35-36, a partir de cópia datada de 08.11.1748, de texto escrito *circa* 1735):

Entra este Rapaz [Menino Christão novo] no Commercio do mundo, e a cada passo observa que os //36// Christãos velhos por trinta módos o insultão e desprezam: *quanto mais vil he o nascimento e o officio do Christão velho, tanto mais fortemente insulta ao Christão novo; porque como he honra ser Christão velho, quem insulta e despreza a hum da Nasção, honra-se, e destingue-se; por isso o Carniceiro, o Marióla, o Tambor, e o mesmo Algoz, o Negro escravo são os primeiros que insultam, e que dão a conhecer com infamia hum Christão novo: os que tem melhor educação, lá dão seus sinais de destinação, mas com mayor decencia: hum quando falla com elle lhe diz hua meya palavra de Cão, outro por giria lhe chama Judeo: outro põem a mão no nariz; outro antes que falle dá hua Cutilada de dedos pelos bigodes; a mayor parte faz acenos que tem rabo. Este he o trato que tem hum Christão novo com os seus compatriotas; esta he a satisfação com que vive na sua Patria; e como o ser desprezado incita à vingança, não vive mais que roido do odio, e do fingimento.*<sup>54</sup> (itálicos acrescentados).

Temos, nesse trecho, uma descrição crua e realista da situação dos judeus no período da inquisição; como eram insultados, quem insultava, quais os insultos e palavras pejorativas, além dos sinais físicos, mimetizando traços ou ações a eles atribuídas. Vemos também a menção ao emprego da palavra **cão** que, em sentido crístão, se referia ao **cão danado**, o diabo. Nesse contexto, como releva o autor, quanto mais baixa a condição social do crístão velho, maior era a satisfação de denunciar e injuriar o crístão novo, numa espécie de revanche social contra os judeus (*da Nasção*), muitos dos quais eram sabidamente abastados. Ainda em relação os crístãos novos, é de observar que eles também se referiam com desprezo aos crístãos velhos, referindo-se a

---

<sup>53</sup> “**Crístão-novo**. Em oposição a *crístão velho*, nativo, genuíno, autêntico, o “que novamente fora convertido”, segundo a definição do rei D. João III, em carta de 1525 ao Papa Clemente VII. [...] Na linguagem da época, “novamente” significava: *pela primeira vez*, e referia-se ao baptismo forçado de todos os judeus de Portugal em 1497.” (LIPINER, 1999, p. 80).

<sup>54</sup> Como em todas as citações, é rigorosamente observada aqui a grafia do texto consultado.



esses, entre outros termos, como *gentios*, conforme atesta Lipiner (1999, p. 120), ou ainda como *mestiços*:

**Mestiço.** Assim chamavam os cristãos-novos pejorativamente aos meio cristão-velhos ou inteiramente cristãos. Na sessão de 1 de julho de 1598, foi perguntado à meia cristã-nova Francisca Gonçalves “*se diziam os cristãos-novos uns dos [aos?] outros que dessem nos<sup>55</sup> mestiços, entendendo pelos meios cristãos velhos ou cristãos-velhos*”. (LIPINER, 1999, p. 173)

Constatamos, assim, que atos discriminatórios ou preconceituosos são constituídos não só pelo uso de determinadas palavras, mas que elas, em contextos específicos, passam a ter uma carga negativa.

Em nome do tal “politicamente correto” há um bocado de gente, por aí, querendo expurgar determinadas palavras dos dicionários. Ora, nem isso é lógico, pois as palavras são repositório da história das gentes e, por consequência, das línguas, uma vez que essas são o reflexo da sociedade que as usam; e muito menos sensato: que critérios podem ser invocados para catalogar uma palavra como positiva ou negativa? A arbitrariedade seria tão grande quanto os critérios e as pessoas que dessa tarefa insana se ocupassem. Tal como um *Index* de livros proibidos pela Igreja, as decisões seriam “cada cabeça, uma sentença”: basta ler os pareceres dos componentes da Mesa Censora de Portugal para ver que, num mesmo livro, cada censor enxergava coisas distintas e até contraditórias. E, como era comum, o conhecimento de cada censor ditaria a sua arbitrariedade; com isso jogavam os autores, tal como na nossa história recente, compositores de música e dramaturgos inseriam, propositadamente, palavras e frases que seriam imediatamente cortadas por censores que, no entanto, deixariam passar metáforas que não entendiam...

Podemos xingar alguém ou elogiar algo, usando a mesma palavra **crioulo**: o significado de crioulo é proveniente do verbo criar, isto é, criado ou nativo do lugar. A palavra começou a ser empregada quando começaram a nascerem escravos negros em terras fora da África, para onde tinham sido conduzidos os pais, para diferenciar os dois tipos. No entanto, os dicionários, tanto brasileiros como lusitanos, dão como primeira acepção do verbete **crioulo**, a de “indivíduo de raça branca nascido nas colônias européias de além-mar, particularmente da América.” (FERREIRA, 1975, p. 401); “indivíduo descendente de europeu nascido nas antigas colônias, especialmente na

---

<sup>55</sup> “Dar em” é denunciar. (LIPINER, 1999, p. 84)

América.” (*Dicionário da Academia de Ciências*, 2001, p. 1026), com a diferença de classificação morfológica: para o Aurélio, com entrada única, é adjetivo; para o da Academia **crioulo**<sup>1</sup> é substantivo e **crioulo**<sup>2</sup> é adjetivo ... vá entender ... Porém, decorrente seja do primeiro, seja do segundo modo de ver as coisas, prevaleceu um significado derivado da noção de “cria”: passou a designar tudo quanto era nativo do local, humano ou não, com valor altamente positivo: cavalo crioulo; galinha crioula, queijo crioulo... Veja-se uma abonação do uso da palavra crioulo (variante crioulo), referente ao século XVII, dada por Kremer (2013, p. 217, nota 143), a propósito das formas referentes à Flandres, framengo(a); flamengo(a). “do rio de Gambia, onde há o maior comercio, averá couza de vinte portuguezes, os mais delles framengos, criouilos, que são mulatos” (a. 1635)”. Observa-se aí que não se fazia, aparentemente, distinção entre crioulo e mulato ou que se afirmava que os criouilos eram mulatos; nesse segundo caso, miscigenados. Quando repassamos as acepções dadas a essa palavra nos dois dicionários acima, vemos que os significados arrolados variam, no tempo e no espaço, e nem sempre são coincidentes. O significado do dicionário é referencial, não exaustivo; caso contrário, os dicionários seriam imensos. Por exemplo, não encontrei menção ao uso do aumentativo, criouloão, tão comum no Brasil para elogiar alguém muito robusto; o que não elimina a possibilidade de ser usado como xingamento na língua falada, com entonação e força que um dicionário não tem como reproduzir.

Se a origem da palavra **mulato** é decorrente da noção de mestiço, isto é, misturado, usada para designar o cruzamento de duas raças, equina e asinina, cavalo e mula ou égua e burro/mulo, não é de desprezar a hipótese de que a cor da **creança** (criança, cria), como se dizia antigamente (10), possa ser invocada: conforme o Aurélio (FERREIRA, 1975, p.220), no verbete borracho, cuja etimologia seria “do latim *burru* ‘ruço avermelhado’ mais sufixo –acho”, para designar um tipo de pombo. Entretanto, no verbete **burro** não aparece à menção à cor, nem à expressão “cor de burro quando foge”, para designar uma cor mais ou menos indefinida, semelhante ao marrom. Veja-se que, em português, não temos nomes de cores para as diferentes tonalidades de marrom (servimo-nos de substantivos adjetivados: café, pinhão, havana (=charuto havana); de adjetivos: claro, escuro, avermelhado, castanho); usamos **ruço** para designar um tecido um azul marinho que já apanhou muito sol e, por isso, ficou meio avermelhado/amarronzado; daí **mula ruça**, tão presente nas descrições dos frades que as utilizavam antigamente. Lembremo-nos também que nem todos os negros eram bem pretos; havia muita variação entre o marrom e o preto. Talvez por isso mesmo é que os

portugueses designavam tanto os mouros como os povos da Índia como pretos ou negros ou, ainda, baços (eram todos escuros; **pretos** também eram chamados os reais — moedas — de liga de cobre, que escureciam, por oposição aos reais **brancos**, mais valiosos porque de ligas mais nobres). Vejamos uma atestação muito antiga das duas palavras (creança e mulato) e, excepcionalmente, porque raríssima, tanto do masculino **mulato** como do feminino **mulata**, num documento que translada uma postura sobre as dízimas (impostos) a pagar sobre os animais, em (10) e outra, de um século mais tarde (11), para mulato (animal):

(10)

(...) Trallado de como se devem de pagar as conheçenças segundo a ordenaçom feita per o Cardeall segundo a mim Lope Anes he em memoria e pelo trallado que me quedou [...] De como se devem pagar as dizimas das **creanças** // Item do **mulato ou mulata** \_\_\_\_ XV reais Item do poldro ou poldra \_\_\_\_ X reais [...] (livroMist.II DFern, p. 117, doc. 23, 24.05.1441)

(11) “My buscá **mulato** bay, / Ficara bora, ratinho” (Negro do *Clérigo da Beira* (ca.1527-1530), *apud* Teyssier, 2005, p. 290).

Por extensão, provavelmente, passou a designar os negros miscigenados, que tinham cor semelhante à do animal (“relevalh’o a cor do couro”, isto é, da pele: terá sido intencional o uso de **couro** = pele de animal, curtida, que resulta amarronzada? E também a comparação com ouro...), como observamos anteriormente, pelo diálogo dos dois moços e o comentário final de Inofre, que diz que “a cor não desfeia quando há qualidade” (comentário que já revela uma ressalva: **apesar de mulato**, é bom cantor...). Vimos anteriormente que nenhuma das três personagens, de condição inferior, apresenta qualquer característica peculiar de linguagem.

Mas como as coisas mudam, também mudam as opiniões e as causas dos preconceitos podem se tornar virtudes: se, nos tempos medievais ou na era moderna havia preconceito nas sociedades lusitana e brasileira contra mulatos e negros, no século XX aparece uma inusitada reivindicação positiva de “paternidade”: “**A língua portuguesa e as beldades mulatas são, se calhar, as definitivas vitórias da colonização lusitana.**” (SOUSA, 2007, p. 295; negritos acrescentados). A internacionalização das mulatas do Brasil ocorreu principalmente após as excursões à Europa, a partir dos anos setenta, das mulatas do Sargentelli (um empresário brasileiro que levava mulatas esculturais para se apresentar em casas noturnas). Não deixou de

contribuir para essa imagem positiva de beleza a versatilidade das passistas das escolas de samba do Rio de Janeiro, sobretudo após o advento da televisão e das transmissões em direto dos desfiles no Sambódromo...

#### 4. Existe língua de negro?

Conforme dito mais acima, parece não haver justificativas para considerar os exemplos veiculados pela literatura do século XVI, nem a posterior, como capaz de apresentar provas contundentes de ter havido uma língua de negro, enquanto sistema estruturado, com regras de funcionamento sempre presentes. Não confundir aqui língua de negro com línguas crioulas, que constituem sistemas estruturados, resultado de um *pidgin* (língua franca de comunicação, com base, em geral, numa língua europeia) que se tornou língua materna de uma comunidade (crioulo de Cabo Verde, de Curaçao). Estou realizando levantamento linguístico das amostras de falas de negro, de diferentes períodos, até o século XIX, da literatura portuguesa e da brasileira, para tentar separar o que seria manifestação de interlíngua (isto é, interferência de línguas africanas na aprendizagem do português) e o que seria amostra da língua comum, usada por outras pessoas de classes sociais próximas daquela dos escravos. Ou, ainda, o que seria uma imitação das realizações linguísticas dos negros. Imitar a língua do outro é generalizar determinados traços e acentuá-los, como, por exemplo, em 1994, uma novela da Globo, *Renascer*, fez com um traço linguístico de parte da Bahia, a palatalização em palavras como **muito** [‘muj.tʃv] e **doido** [‘doj.dʒv]. Um cabra contratado pelo poderoso fazendeiro do cacau tinha, na sua pronúncia, essa característica. No entanto, como quem, na emissora, não tinha conhecimentos linguísticos suficientes para perceber que, para ocorrer a palatalização, tem que estar presente o iode, ou seja, o ditongo [uj] ou [oj], o cabra palatalizava todas as palavras terminadas em –to e –do ... Quem escutar o áudio da novela daqui a alguns anos vai pensar que todo mundo, na Bahia, falava todas as palavras terminadas em –to e –do daquela maneira! *Mutatis mutandi*, é o que acontece quando nos deparamos com um texto antigo, para o qual não há mais testemunhos vivos, nem registros escritos o suficiente para esclarecer as condições reais de produção da fala.

Para uma demonstração de realizações mais próximas de nós, a fim de poder avaliar como a língua comum pode ser atribuída aos negros, vejamos o caso de uma obra literária americana, mais conhecida pela adaptação ao cinema: *E o vento levou...*

PÁDUA (1942: 40) mencionava tradução brasileira de *E o vento levou*, de 1940, em que os negros falavam de maneira diferente da das outras personagens:

Note-se, ainda, um fator que para muitas pessoas pode passar despercebido, mas que a mim não escapou: os tradutores dos dois grandes livros: “... E o vento levou” e “As vinhas da ira”, seguindo de perto os originais nos quais o “slang” americano domina, **adotaram linguagem de feição nitidamente brasileira, inclusive o linguajar do negro no primeiro dos livros em apreço e a linguagem popular riograndense do sul no segundo.** (negrito acrescentado).

Observe-se, no entanto, que Pádua incluiu duas manifestações linguísticas distintas, o inglês dos negros (*E o vento levou...*) e o dialeto dos okies, de Oklahoma (*Vinhas da Ira*), sob um único rótulo: “*slang* americano”. Chama também de linguagem de “feição nitidamente brasileira” o português das traduções, em que incluiu um “linguajar do negro” numa, e a “linguagem popular riograndense do sul” na outra. Vamos aos exemplos, para analisar como foi feita a leitura e percepção dos traços que constituiriam, na visão da tradutora, o dialeto dos negros (MARSH, 1940):

- (12) *Babá*: **Os fidalgo** já foi? Pruquê você não **fez eles ficá** p’ra ceia, Sinhá Scarlett? Já mandei Poke botá mais **dois taié** na mesa **p’ra eles**. Que maneiras é essa?
- (13) *Jeems*: **Nós não vai** achá p’ra comê, sinão **cueio** e verdura.
- (14) *Pork*: Tou tão contente de **tê vortado!** [...] Nhã Scarlett, **esses nêgo ordinário** fugiu. Uns foi **cum** os Yankee [...] Ficou eu, Sinhazinha, e Babá. Ela trata das Sinhazinha o dia todo. E Dilcy, qui é que fica di noite, cum elas. Nós três só [...] Eles **carregáro** tudo. [...] **Os cavalos deles** pisou tudinho. [...] Nhã Scarlett, eu **inté** esqueci das batatas doce. **Tarvez** que inda esteje lá. Os Yankee não **conhece elas** e pensa que é raiz à toa... [...] As galinhas que eles não **pôde** comê aqui, eles **carregou** nos arção **dos cavalos deles**. [...] Eu tenho umas maçã qui Babá **enterrou** nos fundo. **A gente teve comendo elas**, todo o dia. [...] Nhã Scarlett, a adegá foi o **lugá** que eles **foi** primêro. (p.346).
- (15) *Dilcei, mulher de Pork*: Então havia de partir com aqueles negros ordinários, depois do Pai de **vosmecê** comprar **eu** e a minha pequena Prissy, e sua Mãe **sê** tão boa?
- (16) *O velho Pedro*: **Ocês devia tê vregonha de pô** Sinhá Pitty nesse estado.
- (17) *Prissy*: Acho **qui** ela **tá cum as teta** muito cheia e **percisa tirá** o leite dela. [...] –**Pru amô di** Deus, Nhã Scarlett! **Nós tem** de achá um **dotô**. Eu... eu... Nhã Scarlett, eu nunca **qui sôbe di** nada **di** criança **nacê**... Mamãe nunca **qui** me deixou

**andá** perto **di gente condo tava tendo os fio**. [...] Eu tava dizendo mentira, Nhã Scarlett! Nem sei **cumo** foi que preguei essa mentira! Eu só vi as criança depois de nacida **p'ru** que Mamãe mandava saí p'ra eu num vê. (p.311)

(18) *Big Sam*: [matei] Um **sordado Yankee**, **i** eles **tão prucurando eu**.

Nessa pequena amostra, vemos como uma das personagens, Dilcey, mais nova e com pretensões sociais mais elevadas (inconformada com a sua situação de escrava), tenta se aproximar/se apropriar da linguagem dos patrões, se diferenciando da linguagem das demais, embora realizando algumas formas que denotam a sua origem. No entanto, se observarmos as ocorrências mais de perto, veremos que os fenômenos supostamente do linguajar negro nada mais são do que aqueles que ocorreriam comumente, na boca de pessoas menos letradas. Sobressai a questão da concordância nominal (**os fidalgo; esses nêgo ordinário; cum as teta; os fio**) e da verbal (esses nêgo ordinário **fugiu; uns foi** cum os Yankee; eles **carregáro** tudo; Ocês **devia** tê vregonha; nós **tem**), que são verdadeiros marcadores sociais no Brasil, independentemente da cor da pele. Quando uma pessoa abre a boca, revela, pela linguagem que usa, de onde vem, qual a sua escolaridade, qual a sua idade... Ora, a concordância é um dos principais marcadores da escolaridade, visto que a escola tem especial cuidado de extirpar esse traço da criança, não só em fase de alfabetização. E essa característica do português do Brasil já foi registrada no século passado, por José Veríssimo (1883), quando apontava traços da linguagem do norte do Brasil e julgava que isso podia ser influência das línguas indígenas. No início do século XX, Amadeu Amaral (1920) descreve o dialeto caipira, no qual igualmente se destaca a questão da concordância nominal e verbal. Outros autores vão assinalando idêntica ocorrência em outras regiões. E não se pode atribuir, a cada vez, influências locais, pois essa parece ser uma regra inerente ao português do Brasil. Outros fenômenos gerais são o uso do pronome sujeito na função de objeto (comendo **elas; prucurando eu**). Porém, a tradutora escorregou às vezes, pois pôs na boca de Prissy, uma menina, uma pérola de correção: **p'ra eu num vê**, ao invés de **pra mim num vê**... que seria o esperado! Também a falta de concordância não é constante, pois aparece duas vezes a forma canônica, na fala de Pork: **(d)os cavalos deles**, com todas as marcas de plural, apesar de, depois, por o verbo na forma não marcada, igual ao singular: **pisou**. Algumas expressões, como **pru mô di Deus**, são antiquíssimas; apagamentos dos erres dos infinitivos aparecem na fala dos próprios universitários; portanto, é característica comum. Se peneirmos bem, sobra pouco ouro nessa bateia...

E as realizações do século XXI? Como se apresenta a língua de negro em obras recentíssimas? Quais são os traços identificadores? Vejamos um exemplo de fala de negro e de fala de pessoa de classe social baixa. Embora a tradutora deva ter nascido ainda na segunda metade do séc. XX, a obra *O chamado do Cuco* é de 2013 (mesmo ano da publicação inglesa) e apresenta falas de duas personagens, uma negra e uma branca, além de trechos de músicas, que tentam reproduzir uma fala “real” de pessoas de baixa condição social (embora os músicos possam até ter ficado ricos, do ponto de vista financeiro). As amostras de fala, que serão reproduzidas abaixo, não diferem muito das características daquelas outras amostras antigas que, se presume, constituíam fala de negro. E, como aquelas, refletem não uma língua exclusiva de negros, mas características da linguagem de classes sociais mais baixas sejam elas brancas ou negras.

As personagens que “produzem” essas falas são duas: Rochelle, uma sem-teto, negra, doente, “adotada” como amiga por uma modelo famosa e rica, Lula Landry, criança mulata adotada por uma família branca inglesa abastada; outra, branca, Marlene, a mãe biológica dessa modelo, fruto de um relacionamento com um estudante africano. O que se vai observar nesses excertos é que somente alguns fenômenos linguísticos vão ser reproduzidos e, nem sempre, consistentemente. Pode-se, posteriormente, verificar que/se são aqueles traços linguísticos que “marcam”, no sentido laboviano, o desvio em relação à norma culta, mas do ponto de vista da segregação social.

- (19) –Rochelle? Rochelle Onifade? Oi. Meu nome é Cormoran Strike. Podemos conversar?  
– Você não é jornalista **mermo**? – perguntou ela, com sua voz grave e rouca. [...] // 228//  
– E **tu quéfaláoquê** [*sic*] comigo?  
–Não há por que se preocupar...  
–Mas por que **tuquéfalá** [*sic*] comigo? [...].  
–E então, o quê que é... o irmão dela **tá** tentando saber que ela não se **matô**? **Tipo** que ela foi empurrada pela janela? [...]  
–Não tenho que te falá nada. **Tu num** é da polícia. [...]  
–Ela era **deprê**. É, ela era uma coisa assim. **Que nem** eu. Às vezes isso acaba com a gente. É uma má função – disse ela, embora fizesse as palavras soarem como “é uma maldição”.

Uma colega gaúcha, professora de linguística, a quem mostrei esses excertos (**tuquéfalá; tu num é**) da fala da negra Rochele, reagiu: “mas qualquer gaúcho fala assim!”

A outra personagem, Marlene, mãe biológica de Cuco, apresenta características de fala de pessoa com pouca escolaridade, ressaltando sobretudo a concordância verbal que, no Brasil, como indicado acima, é um marcador social negativo: **Eles conseguio; os rico fica rico; eles não liga**; concordância nominal de número: **as pessoa, as coisa; os filhodaputa**; rotacismo: mesmo > **mermo**; uso de **pra/pro; num, tipo**:

“**Eles conseguio** o que queria, aquela família de merda. Eu não levei nada. Nada. Não era isso que a Lula ia querer, com certeza. Ela ia querer que eu ficasse com alguma coisa. Não –disse Marlene com uma presunção de dignidade – que **eu ligava pro** dinheiro. Não era o dinheiro **pra** mim. Nada ia substituir minha filha, nem dez, nem **vinte milhão**. “Olha só, ela ia ficar roxa se soubesse que não fiquei com nada”, continuou ela. “Todo aquele dinheiro; **as pessoa** nem **acredita** quando eu falo que //296// não fiquei com nada. Eu aqui na luta **pra** pagar o aluguel, e minha filha deixa milhões. Mas é isso **mermo**. É assim que **os rico fica rico**, né? **Eles não precisa**, mas **eles não liga** de ter mais. Não sei como aquele Landry dorme toda noite, mas **as coisa** são assim.”[...] – Ah, foi, ela disse que ia cuidar de mim, é, sim. É, ela falou que ia me deixar bem. Acha que eu devia contar isso **pra** alguém? **Tipo** mencionar? [...] –**Eles deve** ter destruído, os **filhodaputa[sic]**. Vai ver, **fizeram** isso. **Eles é** desse **tipo** de gente. Aquele tio **num** vale o chão que ele pisa.

Convenhamos que não há grande diferença entre a fala das duas personagens: no conjunto total das ocorrências no livro, inclusive é a personagem branca, Marlene, que produz mais formas não canônicas. E, em ambos os casos, o que é retratado é a língua que ouvimos todo dia, em muitos ambientes, por diferentes camadas da população, pois alguns dos fenômenos já fazem parte do idioleto de pessoas de diferentes regiões do Brasil. Existe uma concepção comum, de atribuir ao outro aquilo que eu não uso; eu ouço no outro aquilo que eu juro não produzir...

Para concluir provisoriamente essas reflexões sobre existir ou não um sistema estruturado, semelhante ao das línguas crioulas, que poderia ser classificado como **língua de negro, variedade do português** (nos Estados Unidos, o *Black English*, hoje *Afro-American Vernacular*, na esteira do politicamente correto, é variedade estruturada



do inglês), vamos refletir ainda sobre os **estereótipos**, pois eles andam por toda parte: há alguns anos, a Polícia Militar do Paraná veiculou, pela televisão, uma campanha para alertar as pessoas sobre os golpes praticados, por telefone, de anúncio de sequestros de pessoas da família. A peça apresentava uma simulação de contato telefônico do “sequestrador” com uma senhora. No início ele a trata por **senhora**, mas, na hora de fazer a ameaça, exigindo dinheiro para não matar o filho, se sai com um “E tu não avisa a polícia, hein!” Estranhando esse emprego de **tu**, num estado, Paraná, em que praticamente não ocorre esse pronome pessoal para se dirigir ao interlocutor (usamos você e, mais formalmente, o/a senhor/a), pedi a uma aluna, da área de comunicação social, que entrasse em contato com a assessoria de comunicação daquela entidade e solicitasse um esclarecimento sobre esse emprego do tu. A responsável pelo setor respondeu: – **Mas bandido fala assim mesmo!!**

#### **Referências bibliográficas**

AMARAL, Amadeu. 1920. *O dialecto caipira*. Gramática. Vocabulário. São Paulo: Casa Editora “O Livro”.

BASTO, A. DE MAGALHÃES. *Alguns documentos do Arquivo Municipal do Porto que fornecem subsídios para a história da cidade de Lisboa*. Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto. (extrato do vol. I de *Duas Cidades ao Serviço de Portugal*). s/data.

BERARDINELLI, Cleonice. (ed.). *Auto de Vicente Anes Joeira*. 3. ed. Rio de Janeiro: INL/MEC. 1963 [1550]

BERARDINELLI, Cleonice; MENEGAZ, Ronaldo. (eds.). *Autos de Antônio Ribeiro Chiado*. Vol. I. Rio de Janeiro: INL/MEC. 1968.

CAMÕES, José. (ed.). *Teatro português do século XVI, I: Teatro profano*, Tomo I (*Auto do Caseiro de Alvalade, Auto dos Escrivães do Pelourinho, Auto do Escudeiro Surdo, Auto de Florisbel, Auto de Guiomar do Porto*). Introd. e ed. de José Camões. Lisboa: INCM. 2007.

\_\_\_\_\_. *Teatro português do século XVI, I: Teatro profano*, Tomo II (*Auto das Capelas, Auto de Dom Fernando, Auto dos Enanos, Farsa Penada, Auto dos Sátiros*). Introd. e ed. de José Camões. Lisboa: INCM. 2010a.

\_\_\_\_\_. *Teatro português do século XVI, I: Teatro profano*, Tomo III (*Auto de Dom André, Auto de Dom Luís e dos Turcos, Auto do Duque de Florença, Auto das Padeiras, Auto de Vicente Anes Joeira*). Introd. e ed. de José Camões. Lisboa: INCM. 2010b.

COTARELO, Emílio. *Colección de entremeses, Loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*. Vol. II. 2. ed. [facsimilada da de 1911, Madrid: Casa

- Editorial Bailly// Bailliére]. Est. preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Editorial Universidad de Granada. 2000.
- Dicionário cronológico de autores portugueses*. Vol. I. Org. pelo Instituto Português do Livro; coord. de Eugénio Lisboa. Mem Martins: Publicações Europa-América. 1985.
- Dicionário da língua portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo. 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. 11.reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1975.
- KREMER, Dieter. Aproximação ao léxico histórico do português (I). In: ÁLVAREZ BLANCO, R.; MARTINS, Ana M.; MONTEAGUDO ROMERO, H.; RAMOS, Ana M. (eds.). *Ao sabor do texto: estudos dedicados a Ivo Castro*. Santiago de Compostela: USC/Instituto da Língua Galega. 2013. p. 195-224.
- JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. 9. ed. São Paulo: Cultrix. p. 34-62. 1977.
- LIPINER, Elias. *Terror e linguagem. Um dicionário da Santa Inquisição*. Lisboa: Contexto. 1999.
- Livro I de Místicos. Livro II del Rei Dom Fernando*. Documentos para a história da cidade de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal. 1949. (LivIIDF)
- LOPEZ, Anrique. *Cena Policiana*. Reimpressa e anotada por João Ribeiro. *Revista de Língua Portuguesa, I, n. 2*: 33-73. 1919 [1587].
- MALBA TAHAN. *Cão três vezes*. In: \_\_\_\_\_. *Maktub! (estava escrito) O livro do destino*. s/l: Conquista Editora. 1961. Disponível em: [nereupelow.blogspot.com.br/2009/10/cao-tres-vezes-ovelho-cadi-irritado/html](http://nereupelow.blogspot.com.br/2009/10/cao-tres-vezes-ovelho-cadi-irritado/html). Acesso em 02.09.2016.
- MARSH, Margaret Mitchell. *E o vento levou*. Trad. brasileira de Francisca de Basto Cordeiro. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editora. 1940.
- MENON, Odete P. S. Perífrases de gerúndio: o que mudou? In: CAGLIARI, Luiz Carlos (org.). *O tempo e a linguagem*. São Paulo: Cultura Acadêmica. p. 41-95. 2008.
- \_\_\_\_\_. *Dialeto dos negros na tradução brasileira de "Gone with the wind"*. Comunicação apresentada no 6.º Encontro da ABECS – Associação Brasileira de Estudos Crioulos e Similares. Salvador, UFBA, 24 a 26 de março. 2010.
- PÁDUA, Ciro T. de. *O dialeto brasileiro*. Curitiba: Edit. Guaíra. 1942.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. [trad. de Ana Maria Martins]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1965 [1954].
- RABELLA, Joan Anton. Oralitat i escriptura: la llengua catalana a l'edat mitjana. In: SÁNCHEZ MÉNDEZ, Juan Pedro. (ed.). *Oralidad y escritura en la Edad Media hispánica*. Valencia: Tirant Humanidades/ Université de Neuchâtel. p. 53-85. 2012.
- RAIMUNDO, Jacques. *O elemento afro-negro na língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Renascença. 1933.

- REBELO, Luís de Sousa. As crónicas portuguesas do século XVI (excerto). In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de. (ed.). *História e antologia da literatura portuguesa. Século XVI, volume II, tomo I*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. p. 317-323. 2007 [2000].
- REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. 2. ed. Lisboa: Ministério da Educação. 1984 [1977].
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. 20. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1946 [1888].
- RIBEIRO SANCHES, A. N. *Chistãos novos e christãos velhos em Portugal* [origem da denominação]. 3. ed. Transcrição paleográfica [do ms.de 1748] e prefácio de Raul Rêgo. Lisboa: Sá da Costa. 2010 [1956].
- SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. [trad. e nota de Antônio Houaiss]. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro. 1958 [1956].
- SILVA NETO, Serafim da. *História da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: s/ed. 1952. (HLP).
- SOUSA, Armindo de. 1325-1480: condicionamentos básicos: a ordem (excerto). In: MAGALHÃES, Isabel Allegro. (ed.). *História e antologia da literatura portuguesa. Séculos XIII-XV. Volume I*. 2. ed. p. 295-300. 2007 [1998].
- TEYSSIER, Paul. *A língua de Gil Vicente*. [trad. Telmo Verdelho et alii]. Lisboa: INCM. 2005 [1959].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas Vicentinas*. Preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente, ed. da revista Ocidente. Lisboa: s/ed. 1949 (NV)
- VASCONCELOS, J. Leite de. *Estudos de filologia portuguesa*. Seleção e organização de Serafim da Silva Neto. Glossário do Prof. José Pedro Machado. Rio de Janeiro: s/ed. 1961.
- VEIGA, Thomé Pinheiro da. (TURPIN). *Fastigimia*. Reprod. fac-simil. da ed. de 1911, da Bibliot. Mun. do Porto, Ms. 503-504, ca. 1605. [pref. Maria de Lurdes Belchior]. Lisboa: INCM, 1988.
- VERÍSSIMO, José. A linguagem popular amazônica. *Revista Amazônica*, I, 2, Belém: 48-57. 1883

## Letras e vozes negras: autorias periféricas e decoloniais

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy<sup>56</sup>/UFRGS

O pensamento dos brancos é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. (Davi Kopenawa Yanomami)

Ira é o primeiro passo para o embate reativo, mas também é o princípio ativo da reconstrução. (Nelson Maca)

Numa época em que se discutem volatilidade e padrões globais, ao mesmo tempo em que se recusam universalismos e verdades absolutas, leis e políticas de governo no Brasil reforçam a necessidade de se pesquisar heranças e saberes submetidos a um esquecimento programático. Por sua vez, o contato com campos do saber dos povos originários, negros e periféricos tem demandado um olhar que transite entre fronteiras, condição fundamental a fim de dar conta de objetos de estudo complexos que implicam metodologias e práticas interdisciplinares e interculturais. Uma dessas práticas envolve o processo de territorialização desses grupos que fazem uso da voz e da memória experimentada corporalmente em contextos próprios.

A produção de perspectivas como essas permite reescrever a história e renomear o mundo a partir desses espaços e linguagens não reconhecidos pela episteme ocidental, identificada com a civilização europeia, mais precisamente com os pilares do

---

<sup>56</sup> Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1988), Mestrado em Letras - Área Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993) e Doutorado em Letras - Área Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência em ensino e pesquisa em Literatura Brasileira e Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, com ênfase nos seguintes temas: narrativa oral, interculturalidade, pós-colonialismo, poéticas da voz, ensino. Coordena desde 2005 o Projeto de Extensão Quem conta um conto - contadores de histórias, atividade relacionada às pesquisas que realiza. Foi coordenadora do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (Biênio 2012-2014). Foi editora da Revista Nau Literária. É editora da Revista Boitatá (biênio 2014-2016). Coordena o Projeto de Pesquisa "A Vida Reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais".

cartesianismo e do individualismo moderno. Na área de Letras repercutem tais urgências com o esforço de pensar novos suportes e mecanismos de produção e circulação para a Literatura, ou ainda o imbricamento de formas e gêneros tomados não mais como excludentes, mas em relação de complementaridade e diálogo. Considerando, ainda, que é comum que tais grupos e sujeitos pensem a si mesmos e ao universo pela observação e pela via do mito, ou enquanto se deixam afetar pelos ritmos, cantos e danças nas performances e rituais, é preciso abordar processos de representação e criação desde as práticas vocais e performáticas até a incorporação da escrita e de outros suportes de registro e de memória enquanto mecanismos de resistência coletiva.

Para dar conta de alguns aspectos dessa problemática, serão discutidos dois conceitos dos campos da filosofia e das ciências sociais e dos estudos culturais e seus desdobramentos críticos. O primeiro procede do enfrentamento proposto pelo filósofo camaronês Achille Mbembe em sua obra *Crítica da razão negra*. O segundo de intelectuais latino-americanos vinculados aos grupos que formularam o conceito de descolonialidade. Não por acaso, trata-se de formulações que procedem de lugares não pertencentes à centralidade ocidental, representada pelos paradigmas europeu e norte-americano. A seguir, serão expostos vínculos entre tais proposições e correntes ou movimentos literários e culturais que, não obstante intenções e procedimentos distintos entre si convergem para uma situação periférica em relação aos cânones da história literária ou mesmo dos consensos a respeito da definição do campo estético-literário. Serão aproximados autores e obras ligados ao movimento da literatura periférica e da literatura negra no Brasil.

### **O devir-negro do mundo**

Achille Mbembe é reconhecido por estudos que discutem os efeitos epistemológicos e políticos da colonização sobre os povos e culturas africanos, inferiorizados por interpretações reduzidas a fundamentos raciais, nativistas (tradicionais) e nacionalistas das possibilidades intelectuais e morais reservadas ao universalismo europeu, que se impôs junto ao imperialismo. Enfatizando a forma crítica com que Mbembe se apropriou de noções e conceitos foucaultianos como biopolítica e biopoder, José Rivair de Macedo entende que:

Para Mbembe, a gênese da “modernidade global” e das formas de poder que lhe dão sustentação ao distinguir, hierarquizar e enquadrar os indivíduos em categorias valorativamente distintas é bem anterior ao Iluminismo, e deve ser

buscada nos “laboratórios” que foram a *plantation* escravista e o tráfico internacional de escravos na América. Aí teriam sido lançadas as bases dos paradigmas sociais racistas desenvolvidos posteriormente na África, no bojo do colonialismo, e na própria Europa pelo nazismo – a forma mais bem acabada e destrutiva de um estado alicerçado em princípios discriminatórios de fundo racial (Mbembe, 2013b). (MACEDO, 2016, p.329)

Assim, surge o “poder da morte” de uma política que sobreviveu na forma de violência intrínseca nas sociedades submetidas ao colonialismo mesmo na pós-colônia e que Mbembe analisa fazendo uso de

metáforas que expressam a promiscuidade e obscenidade pelas quais aqueles poderes se manifestam e se imaginam, com imagens fálicas, escatológicas, fetichistas, antropofágicas. [...] imagens que evocam uma “zona escura”, “princípios noturnos” dominados pela irracionalidade, pela desrazão, pela loucura. (MACEDO, 2016, p.330)

Como explica ainda Macedo, tais subversões conceituais procedem da experiência do colonizado, de onde sua diferença em relação a Foucault e sua proximidade com as categorias de Frantz Fanon, “aquele que melhor e mais profundamente desvendou a extensão dos sofrimentos psíquicos causados pelo racismo e a presença viva da loucura no sistema colonial”. (MACEDO, 2016, p.330).

É assim que vemos em *Crítica da razão negra*, lançado na França em 2013, os modos como Mbembe discorre sobre o risco do devir-negro do mundo fundado na “autoficção” do europeu que aborda “a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo”, mas de identificação do Negro e da raça através de “designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas, símbolos de intensidade crua e de repulsa” (MBEMBE, 2014, p.10) no que veio a ser o delírio de seu projeto moderno. A racialização dos homens-objeto, homens-mercadoria e homens-coisa do tráfico atlântico (século XV ao XIX) é ampliada no século XXI com a fusão inédita de capitalismo e animismo: práticas imperiais recentes herdam as lógicas escravagistas e de predação e as coloniais e de exploração numa nova atomização do espaço a partir de entidades internacionais, com a transformação dos seres humanos em coisas animadas, dados digitais e códigos. O novo homem é o sujeito do mercado e do consumo aprisionado no seu desejo, submetido à animalidade do homem-coisa, homem-máquina, o que favorece o caráter descartável e solúvel institucionalizado enquanto padrão de vida do devir-negro do mundo.

Em face da generalização de tais relações de predação e subalternidades pautadas em subsídios raciais de que o capitalismo sempre necessitou, o autor se pergunta sobre as possibilidades de transformação e regeneração da Humanidade, seja pela partilha do mundo com outros seres vivos num “sistema de trocas, de reciprocidade e de mutualidade” (MBEMBE, 2014, p.302), seja pela restituição “àqueles e àqueles que passaram por processos de abstracção e de coisificação na história, a parte de humanidade que lhes foi roubada. [...] a reparação de laços que foram quebrados, reinstaurando o jogo da reciprocidade” (MBEMBE, 2014, p.304). Entre o desejo de proteção, o desejo de diferença e ao mesmo tempo de busca do que pode ser comum, o cientista político projeta “um mundo antes de nós, no qual o destino é universal, um mundo livre do peso da raça e do ressentimento e do desejo de vingança que qualquer situação de racismo convoca” (MBEMBE, 2014, p.306). Assim como Mbembe enxerga possibilidades de reparação frente à continuidade do poder autoritário do neoliberalismo globalizado, a partir da América Latina emergem grupos de intelectuais e práticas sociais, políticas e culturais que reivindicam outro olhar para as condições de enfrentamento dos tempos pós-coloniais. Vamos a elas.

### **Pensamento decolonial – a mirada a partir da América latina**

Como explicam Eduardo Restrepo e Axel Rojas (2010), a partir de meados de 1990 surgem encontros de intelectuais das áreas de ciências sociais que propõem refundar as interpretações sobre a América Latina, articulando o aspecto político e econômico às leituras estéticas e literárias preconizadas pelos estudos culturais, com o acréscimo dos estudos da subalternidade. A chave dessa virada interpretativa está no conceito de colonialidade, entendida como lastro não superado da modernidade que vem desde o colonialismo e segue vigente na forma da subalternização de grupos humanos (indígenas, negros, populares) e de seus conhecimentos e formas de vida. O recorte decolonial surge, assim, como crítica epistêmica e como outra ordem discursiva para dar conta de problemas e realidades locais e para se dirigir a esses públicos e contextos. Mas também surge como necessidade de reagir às formas de dominação do sistema mundializado de poder sobre “o Outro” que somos nós.

Se as teorias pós-coloniais remetem à colonização de Ásia e África por Alemanha, França e Inglaterra, processos concluídos apenas no século XX, as decoloniais remetem à colonização da América Latina e do Caribe pelos ibéricos do século XVI ao XIX, com os decorrentes efeitos na contemporaneidade. Os esquemas

interpretativos indicam a base geopolítica do conhecimento, organizado mediante centros de poder e regiões subordinadas de modo que os centros do capital econômico também são os centros do capital intelectual. Dessas articulações surgem os desdobramentos da colonialidade nas dimensões do poder e do saber, uma vez que as diferenças não se revelam apenas nas hierarquias raciais e nas identidades sociais, mas nas epistemologias, ou seja, nas formas de conhecer e de registrar ou expressar saberes (aqui se manifesta, por exemplo, a desvalorização das formas orais, rituais e corporais em detrimento da sobrevalorização da escrita). Em tais contextos, descolonizar o saber implica reconhecer que ele tem gênero, cor, valor e lugar de origem.

Nesse grupo destacamos a proposição de Catherine Walsh (2004) acerca da interculturalidade epistêmica como prática política e como contrarresposta à hegemonia geopolítica do conhecimento. Como uma forma “outra” de pensamento desde a diferença colonial, é distinta do conhecimento intercultural que propõe apenas um diálogo ou encontro de conhecimentos ocidentais, orientais e indígenas. Indo mais além, põe em questão os pressupostos que posicionam os saberes de maneira sempre desigual e sugere marcos epistemológicos que desafiam a noção de um pensamento e conhecimento totalitário, único e universal desde uma postura política e ética, abrindo a possibilidade de distintos modos de pensar. Nestes termos, a interculturalidade representa uma lógica de pensar e uma prática que trabalha nos limites dos conhecimentos indígenas e negros, traduzindo os conhecimentos ocidentais às perspectivas indígenas e negras do saber, a suas necessidades políticas e concepções éticas. Para Walsh, a interculturalidade não provém da academia, mas do movimento indígena: sua política epistêmica é um real desafio à colonialidade do poder, às geopolíticas do conhecimento e ao sistema mundo. Podemos identificar convergência nas leituras de Mbembe e de Walsh que interessam para o argumento deste texto. Para ambos, as situações experimentadas pelos povos não ocidentais durante o colonialismo e o imperialismo europeus, desdobrados nas formas contemporâneas do capitalismo e da globalização, repercutem em seus corpos, em suas representações, em suma, nas suas possibilidades humanas de afirmação identitária. Para o primeiro, urge livrar o europeu do delírio de seu projeto moderno, que não só violou o corpo do Negro como esvaziou ontologicamente sua personalidade à custa da coerção e do poder de produzi-lo, categorizar. Urge também restituir ao Negro a imagem, a humanidade, à capacidade de nomear-se e de existir dissociado da raça e da exterioridade selvagem. Para a segunda, urge reconhecer as práticas e políticas epistêmicas, sobretudo dos indígenas na América



Latina, que tem sido efetivos na interculturalidade que desafia a geopolítica do poder, dada a permanência da ferida colonial e dos mecanismos sistemáticos de violência ainda atuantes. Posto isso, na seção seguinte elencaremos movimentos literários, autores e eventos que tem revelado estratégias comuns de enfrentamento simbólico e político do “poder de efabulação”, como definiu Mbembe, que insiste em degradar física e ontologicamente as humanidades não europeias – e com elas seu repertório narrativo, mítico, imaginário e espiritual.

### **Literaturas orais, negras e periféricas: em torno de polissistemas, performance e relação**

A teoria de polissistemas de Itamar Evan-Zohar (2013) introduz na discussão do campo literário elementos de complexidade provenientes de áreas como a comunicação, a produção cultural, a semiótica. Amplia o debate com a indicação de que os elementos dos sistemas operam em rede, com maior liberdade nos vários níveis de articulação entre si e entre suas funções. O autor atenta para a recusa dos critérios de valor tendo em vista que o eixo sincrónico dos sistemas é dinâmico, movendo-se elementos do centro para as periferias e destas por vezes para o centro, de modo que, no passar do tempo (diacronia), mudam-se os papéis e as posições no sistema e entre sistemas e são tensionados os textos e modelos canonizados pelos não canonizados. Observa, ainda, a relação da literatura com outros sistemas como a língua, a sociedade, as ideologias, e a interferência de agentes das esferas da cultura e do mercado.

Outro campo produtivo para nossa abordagem está nos chamados Estudos de Performance, que, conforme Dwight Conquergood (2004), englobam diferentes campos de atuação, entre eles a literatura, a lingüística, a antropologia, a sociologia e as teorias pós-coloniais e de gênero. Com a intenção de uma epistemologia experimental, os distintos atores implicados – todos os sujeitos do conhecimento produzem enquanto copresença ativa e engajada. O conhecimento é local, concreto e presente, pautado pela superação da oposição simplificadora entre teoria e prática relativamente comum no ambiente acadêmico e, muito importante, pelas conexões entre realizações artísticas, análise e articulação com a comunidade e pelos vínculos entre os conhecimentos práticos (saber como), os conhecimentos preposicionais (saber que) e os conhecimentos políticos (saber quem, quando e onde).

Sob esses critérios, pensar a literatura traz maior amplitude, não só por situar as criações na contemporaneidade, com todos os desafios que isso implica, mas também

por necessariamente requerer a aproximação com outros campos do conhecimento e outras esferas da vida social e cultural. Um aspecto que pode ser destacado como comum a variadas manifestações diz respeito ao que podemos resumir no termo “periferia”. Num sentido literal, remete aos movimentos iniciados através de saraus e eventos situados nas zonas mais distantes dos centros urbanos, como na cidade de São Paulo, no fim da década de 90 do século XX. O estudo de campo realizado pela antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (2009) explora as definições e problematizações que surgem dos próprios participantes do movimento, entre as quais destacamos a identificação dos grupos com a rubrica “literatura marginal”. Diferente daquela dos anos 70, associada ao contexto da ditadura militar e a experimentalismo formal e crítica comportamental de poetas de camadas média e alta, essa geração, para além dos temas realistas, da linguagem coloquial e de um conjunto simbólico específico em torno da cultura de periferia ou popular, tem se caracterizado por uma intensa e militante atuação literário-cultural e pela circulação alternativa no campo literário (nas margens dos cânones, do centro geográfico das cidades e dos mercados editoriais, e no lugar das ditas minorias sociológicas). Também estudioso do assunto, Alejandro Reys evita essencializar o movimento em categorias que o restrinjam, tendo em vista ser “um fenômeno movediço, ambíguo, com fronteiras mutáveis e permeáveis, cuja riqueza reside, justamente, nessa organicidade” (2013, p.43). Contudente, aproxima os embates de questões como desigualdade e violência no Brasil ao espectro mais amplo da globalização e dos limites para a fala dos subalternos – no caso, dos representantes da literatura periférica/marginal que, se não padecem do privilégio teórico dos mediadores tradicionais de classe média ou dos teóricos da subalternidade, enfrentam o limite da sua “capacidade de resistir a internalização das categorias e da escala de valores das ideologias dominantes” (REYS, 2013, p.159). Com isso destaca, portanto, as dificuldades em transitar por diferentes espaços e realidades que coexistem e conflitam, sem perder “a capacidade de desafiar os discursos dominantes e propor alternativas liberadoras” (REYS, 2013, p.40).

Acreditamos que a resistência epistêmica encontra-se, assim, disseminada nas práticas e criações desses grupos, marcadamente performáticas, bem como nas produções de autoria negra, indígena e populares ou tradicionais, conjugadas nas estratégias de resistência à brutalidade material e simbólica que de longa data investe em seu silenciamento ou mesmo em sua aniquilação. Posto isso, importa destacarmos alguns registros dessa inconformidade subversiva. No trecho abaixo, extraído da crônica

“Literatura das ruas”, Sérgio Vaz, fundador dos saraus da Cooperifa realizados na Zona Sul de São Paulo, temos uma sintética definição dessa prática literária. Interessante constatar seu diálogo irônico com a tradição erudita (nas alusões a Mário Quintana, Machado de Assis, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Ivan Junqueira), em evidente tensão com o perfil popular do sarau, definido explicitamente como “nosso quilombo”, ou seja, como espaço em que a comunidade se identifica e forja o grito e a cidadania. Não parece ser à toa que a trajetória do negro no país seja aqui aludida:

Nasceu da mesma Emergência de Mário Quintana e antes que todos fossem embora pra Passárgada, transformamos o boteco do Zé Batidão num grande centro cultural. Agora, todas as quartas-feiras, guerreiros e guerreiras de todos os lados e de todas as quebradas vem comungar o pão da sabedoria que é repartido em partes iguais, entre velhos e novos poetas **sob a benção da comunidade**.

Professores, metalúrgicos, donas de casa, taxistas, vigilantes, bancários, desempregados, aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas, advogados, entre outros, exercem a sua cidadania através da poesia.

Muita gente que nunca havia lido um livro, nunca tinha assistido uma peça de teatro, ou que nunca tinha feito um poema, começou, a partir desse instante, a se interessar por arte e cultura.

**O sarau da cooperifa é nosso quilombo cultural.**

A bússola que guia a nossa nau pela selva escura da mediocridade.  
Somos o grito de um povo que se recusa a andar de cabeça baixa e se prostrar de joelhos.

Somos O poema sujo de Ferreira Gullar.

Somos o Rastilho da pólvora.

Somos Um punhado de ossos, de Ivan Junqueira Tecendo a manhã de João Cabral de Melo Neto.

Neste instante, **neste país cheio de Machados se achando serra elétrica, nós somos a poesia**. Essa árvore de raízes profundas regada com a água que o povo lava o rosto depois do trabalho. (VAZ, 2011, p.35-36, grifos meus)

Também conhecido nas “quebradas” de São Paulo, Allan da Rosa agrega a origem de escritor da periferia negro e identificado com a ancestralidade africana com a formação acadêmica (atualmente é doutorando na disputada Universidade de São Paulo). Os vínculos com a capoeira trazem a potência do lúdico e a performance para

suas atividades como educador, palestrante e intelectual. Esse imbricamento heterogêneo reflete na sua “encruzilhada” entre a oralidade e a escrita, desafio manifesto tanto na linguagem singular, entremeada de ritmo, sintaxe e léxico particulares, como na defesa de uma literatura que possa ser também “casa de Axé”, sem deixar de reivindicar a superação do “*apartheid*” editorial e o direito à leitura de forma mais universal na sociedade como escape das “ditaduras mentais”:

É uma bença poder trabalhar junto com músicos e atrizes. Ou versar numa roda. Mas ao mesmo tempo não contempla toda a sanha que busco criando prosas. Hoje, escrevo pra compreender melhor a encruzilhada que é o ser humano. Apaixonado, enojado e encantado pelas pessoas, pelas estradas que abrimos e pelos bueiros em que nos atolamos. A intenção e necessidade é também caçar diálogo, pensar junto com minha gente sobre nossa época, porque precisamos superar o *apartheid* editorial brasileiro que nem sequer resvala na nossa grandeza. E a leitura ainda é um momento especial de intimidade e de concentração plena, que pode abrir horizontes e caminhos pra escapar das ditaduras mentais, pra questionar com fundamento as lógicas mais entranhadas. Eu creio que a literatura também pode ser uma Casa de Axé, um terreiro que germina, pela luz que emana e pela fortaleza e bailado de suas histórias. (ROSA, 2016)

Outro desdobramento potente desse movimento que desloca a literatura para espaços sociais não institucionalizados está na proliferação dos saraus. Se na origem no Brasil tais acontecimentos ocorriam nos palacetes aristocratas do século XIX, ambientados nas frivolidades à francesa e no som de piano, os saraus contemporâneos parecem bem mais barulhentos e corrosivos. Em geral ocorrem em espaços públicos e contam com a participação de gentes variadas, embora haja a predominância das camadas menos privilegiadas, que se manifestam com leituras em voz alta, récitas ou improvisos compartilhados coletivamente. Observemos, por exemplo, a verve “irada” de Nelson Maca, um dos fundadores do sarau Bem Black, da cidade de Salvador. No poema seguinte, “Instinto de negridade”, há a intertextualidade provocativa com o conhecido texto de Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”. O renomado escritor fluminense, que tem sua condição de negro pouco abordada na sua fortuna crítica, manifesta preocupação sobre como a literatura pode ser autêntica manifestação de “um sentimento íntimo” de nacionalidade que o tornasse um homem de seu tempo e do seu país mesmo que tratasse de assuntos remotos - isso em face do contexto de imitação das

elites sociais e intelectuais brasileiras oitocentistas, sobretudo cariocas, à época encantadas com os modelos europeus. Maca contrapõe a preocupação nacionalista, que se sabe historicamente fundada em anular diferenças e inventar uma tradição amena e unívoca para o país, com “certo sentimento íntimo que me faz ciente do conflito que trago na cor da pele/ O que me torna um antipatriota convicto em conflito com o teu país e a tua cor”. Não há como ignorar o recorte étnico-racial dessa crítica, a voz negra do sujeito escravizado dirigida a um “tu” da casa-grande a fim de manifestar o seu “levante”. Nisso vemos sua recusa aos efeitos do esvaziamento do negro pelo viés da dominação racial, que, como explicou Achille Mbembe, se mantém graças a exclusão, embrutecimento e degradação dos corpos e pensamentos dos negros.

Não há dúvida que a revolta de um povo massacrado  
Sobretudo um povo sacrificado na sala de espetáculos da casa grande  
Entre móveis de jacarandá, castiçais de prata e cortinas de seda  
Deve alimentar-se primeiramente das estocadas que ainda lhe ferem a calma  
Do desespero de espaço em que lhe emparedaram a alma  
Não há dúvida que o meu verso é também o meu quilombo ardente  
Atento às doutrinas absolutas que me querem escarpelar o pixaim  
Queimar na fogueira do esquecimento meus sentimentos íntimos  
Alisar minha língua no ferro do feitor que mantém acesa a fogueira  
Conformar meu silêncio na pasta quente para endireitar meus gestos  
O que devo exigir de mim mesmo e do meu estilo antes de tudo  
É certo sentimento íntimo que me faz ciente do conflito que trago na cor da pele  
O que me torna um antipatriota convicto em conflito com o teu país e a tua cor  
É ser um aliciador dos corações curtidos no limão e no alho que lhes tempera  
Porque meu verso é levante ainda quando distante no tempo no espaço na  
composição do sangue (MACA, 2015, p.152-153)

Mais um desdobramento da violência que se projeta sobre os sujeitos racializados aparece numa voz /subjetividade duplamente silenciada, a da mulher negra. Participante dos saraus do Sopapo Poético, que recupera ações e vozes dos negros na cidade de Porto Alegre, Pâmela Amaro funde sua competência como cantora e musicista na criação poética de uma bem-humorada, mas ainda assim contundente releitura do viés patriarcal de certa tradição do samba. A voz de mulher contesta a submissão desejada pelo parceiro e o incita a repensar sua postura, fazendo alusão a situações de violência lendárias e reais (o famoso episódio local da mulher morta pelo

marido enciumado – a “Maria Degolada” e a conhecida Maria da Penha, cuja agressão inspirou a criação da Lei que protege mulheres de seus algozes).

Nega, me traz o café!  
Ele gosta de dizer  
Botei no café meu veneno  
E dei pro santo benzer  
Preparei um cafezinho  
Com carinho ao meu amor  
No primeiro gole, acorda  
No segundo, já tombou  
Que que eu dou? Que que eu dou?  
Que que eu dou pra esse rapaz?  
Já lhe dei um par de chifres  
Um par só não satisfaz  
O segundo e o terceiro  
Par de chifres que lhe der  
Vou traí-lo com um homem  
E depois com uma mulher  
Eu sou Maria da Penha,  
Não Maria Degolada,  
Sou a tua companheira  
Não a tua empregada  
Esse tal de Seu machismo  
Está com nada, meu irmão!  
Mude a letra do teu samba  
Que eu encerro minha canção. (SOPAPO POÉTICO, 2016, p.160)

Tais exemplos dão a conhecer as insurgências críticas de que fala Catherine Walsh, resultantes de permanências da colonialidade do saber e do poder. Se as agressões históricas são violentas, também as respostas o são, usando a linguagem da poesia para veicular necessidades políticas e concepções éticas. Particularmente quanto a este último exemplo, tivemos a oportunidade de acompanhar alguns dos sarais sopapeiros e viemos a escrever um texto publicado em coautoria com Pâmela<sup>57</sup>. Tal experiência efetivou o que explicamos anteriormente através de Conquergood sobre a

---

<sup>57</sup> FONTOURA, Pâmela Amaro, SALOM, Julio Souto, TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Sopapo poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil. Listado nas referências.

epistemologia experimental dada as conexões entre a prática artística, a reflexão crítica e a relação com a comunidade. Nossa leitura enfatizou a dimensão ritualística dos eventos, em que poetas, músicos e público compartilham da criação no espaço circular da roda. O corpo e a voz territorializam a ancestralidade africana evocada pelo (a) mestre de cerimônias e pelo soar dos instrumentos numa celebração festiva e poética de pertencimento étnico. Outra manifestação próxima a essas dos saraus tem sido o rap, um estilo que aproxima a poesia da dança e da música no contexto da cultura hip hop urbana. Nascido nos guetos negros dos Estados Unidos em fins do século XX, o gênero se espalhou globalmente, sintetizado no contexto brasileiro pela expressão “poesia revoltada”, que existe como “arte em estado vivo” (SALLES, 2007, p.43). Nessa poesia que usualmente ocupa os espaços da rua, o povo produz suas formas de representação e reelaboração simbólica de relações sociais sob um nítido viés racial: da igualdade entre artistas e público, todos negros, todos pobres, tem-se uma frátria, a dos manos que usam como arma a contranarrativa da história oficial pela palavra cantada, entoada em parcerias e sob-bases sampleadas. O discurso se ergue, assim, na direção do que Mbembe entende ser a proclamação da diferença a fim de restituir ao negro a humanidade que lhe foi recusada pelo racismo e, quem sabe, chegar ao patamar da reciprocidade e da coexistência (evitando o “devir-negro do mundo”).

Sob o evidente risco de que a continuidade das formas de alienação e descivilização tornem as maiorias contemporâneas as novas vítimas da maquinaria da barbárie, insistimos na arte e nas práticas culturais como mecanismos de enfrentamento das feridas e dos traumas resultantes do colonialismo. Buscar espaços de encontro, de partilha de sentidos e saberes, tem sido um caminho comum tanto em alguns espaços acadêmicos como em inúmeros lugares das cidades e comunidades, confinadas à segregação e ao embrutecimento individualista. Em concordância com o que expõe Nicolas Bourriaud sobre as formas processuais e relacionais das artes contemporâneas, pensamos que

A forma só adquire consistência e existência quando coloca em jogo interações humanas. Invenção de relações entre sujeitos; cada obra é proposta de habitar um mundo em comum. A obra assume a condição de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador. (BOURRIAUD, 2009, p.34).

Esse é um convite à participação, ao deslocamento dos significados políticos e estéticos estabelecidos, à quebra da sociedade do espetáculo e do confinamento que rejeita a vida social e pública. As formas performáticas, coletivas, parecem ser alternativas ao que já foi o projeto moderno de emancipar os subalternos com o acesso aos bens da cultura (leia-se da “alta cultura”). Se reconhecermos que as fronteiras se movem e que as culturas são também elas invenções, talvez possamos educar tanto quanto ser educados pelos que não participam dos nossos espaços nem comungam de nossas formas de perceber o mundo.

### **Referências bibliográficas**

- BOURRIAUD, Nicolas. *Arte relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- CONQUERGOOD, Dwight. Performance Studies: Interventions and Radical Research. In: BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.
- EVAN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. Trad. Luiz Fernando Marozo, Carlos Rizzon, Yanna Karlla Cunha. **Revista Translatio**. Porto Alegre, n.5. 2013.p.1-21.
- FONTOURA, Pâmela Amaro, SALOM, Julio Souto, TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília. n.49, 2016. p.153-181.
- SOPAPO POÉTICO. *Pretextência*. Porto Alegre: Associação Negra de Cultura: Libretos, 2016.
- MACA, Nelson. *A gramática da ira*. Salvador: Blackitude, 2015.
- MACEDO, José Rivair. Intelectuais africanos e estudos pós-coloniais: as contribuições de Paulin Houtondji, Valentim Mudimbe e Achille Mbembe. In: \_\_\_\_\_. *O pensamento africano no século XX*. Porto Alegre: Outras Expressões, 2016. pp.313-337.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Colibri, 2014.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- ROSA, Allan da. Entrevista: Escritor Allan da Rosa lança livro sobre personagens que lutam para serem reconhecidos como gente. Disponível em: <http://noticias.r7.com/sao-paulo/escritor-allan-da-rosa-lanca-livro-sobre-personagens-que-lutam-para-serem-reconhecidos-como-gente-16102016>. Acesso em 30.out.2016.
- RESTREPO, Eduardo, ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial universidade del cauca, 2010.
- REYS, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/ marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SALLES, Écio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011.
- WALSH, Catherine. Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización. **Boletín ICCI-ARY Rimay**, Quito, Año 6, No. 60, Marzo del 2004.



### 3. *COMUNICAÇÕES*

## Literatura contemporânea e sabedoria ancestral: notas do caroço de dendê

Felipe Fanuel Xavier Rodrigues<sup>58</sup>/ UERJ-FAPERJ

Como afrografias, nos voltejos vocais, nas gargantas das pautas ou nas espirais do corpo, essa literatura traduz-se em lumes e saberes. Fina lâmina da palavra ou delicado gesto é palavra possante, inventariante, livre. *Litera e litura*. Gravuras da letra e da voz.

Leda Martins

### Introdução

Este artigo constitui um estudo de caso de uma das autoras cujas obras compõem o *corpus* literário de minha atual pesquisa, a qual versa sobre as literaturas contemporâneas de escritoras negras nas Américas. Algumas das questões críticas e teóricas suscitadas pelas investigações amplas em curso estão elencadas de modo específico em análises da literatura de Mãe Beata de Yemonjá, uma ialorixá escritora contemporânea que narra suas experiências coletivas e pessoais conjugadas com sua releitura criativa da herança africana no Brasil.

A seleção da autora é expressiva por seu nome e obra constarem em estudos antológicos da Literatura Afro-Brasileira que a reconhecem como parte do grupo de autores que consolidaram o gênero. (DUARTE, 2011, 2014) Nessas antologias críticas, a escrita de Mãe Beata é aclamada por “inaugura [r] assim uma autoria de mulher nos textos de tradição oral dos terreiros”, (EVARISTO, 2011, p. 32) bem como por ser “mantenedora da tradição das contadoras africanas que, na sociedade colonial, andavam pelas casas-grandes e senzalas narrando suas histórias.” (PINHEIRO, 2014, p. 108) Por certo, em textos que traduzem a linguagem falada, a autora exprime uma sabedoria ancestral de origem africana, apreendida no decorrer de sua vivência como mulher negra e sacerdotisa do candomblé. Dessa religião afrodiáspórica, ela herda uma parte significativa de sua formação cultural. Do uso de termos da língua iorubá à

---

<sup>58</sup> Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atua como Pesquisador Pós-Doutorando da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

representação literária de divindades, símbolos e tradições, a autora evoca a força artística dos iorubás fundamentada em crença na ascendência divina.

Em sua principal produção literária, a coletânea de contos intitulada *Caroço de dendê*, a autora tematiza sua própria formação cultural, o que se nota no subtítulo: “a sabedoria dos terreiros: como ialorixá passam conhecimento a seus filhos”. Sendo alguém que “fala e escreve como participante de seu contexto, reverberando saberes ancestrais herdados,” (RODRIGUES, 2016, p. 321) Mãe Beata documenta narrativas orais colhidas ao longo de sua história de vida, cujos anos iniciais transcorreram ao pé de sua bisavó de origem nigeriana, em um engenho do Recôncavo Baiano. As histórias também materializam parte do patrimônio africano de sua família, “muito ligada aos preceitos do candomblé”, (*apud* COSTA, 2010, p. 49) bem como manifestam o vigor de sua experiência como filha e mãe de santo em terreiros de candomblé da tradição nagô ou iorubá na Bahia e no Rio de Janeiro.

### **1. O terreiro e seus termos**

Segundo a antropóloga Juana Elbein dos Santos (2016), o terreiro abarca tanto o espaço urbano, com suas construções para uso público e privado, como o espaço virgem das árvores e fonte, conhecido como “mato”, equivalente à floresta africana. No terreiro, o espaço sob o controle humano convive junto com o espaço selvagem dos espíritos e orixás. A relação entre o urbano e o mato ocorre através de um mecanismo de intercâmbio entre divindades e humanos caracterizado pela realização de oferendas. Ao conter todos os elementos deste mundo, isto é, o *àiyé*, e também os altares para invocação das forças divinas que dominam a natureza e os espíritos ancestrais, ambos seres do *òrun* – ou o além-mundo –, o terreiro, com seus assentos e cultos, estabelece “a relação harmoniosa *àiyé-òrun*.” (SANTOS, 2016, p. 35) O que possibilita essa relação entre as formas de vida deste mundo e os habitantes do outro mundo é a energia vital denominada *àse*. Para Santos, *àse* equivale à “força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir”, sem a qual “a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização.” (SANTOS, 2016, p. 40) Na tradição iorubá, *àse* corresponde a “um comando espiritual, o poder-de-fazer-coisas-acontecerem, a luz capacitadora do próprio Deus tornada acessível a homens e mulheres.” (THOMPSON, 1984, p. 5) Quem propulsiona o *àse* é o guardião do terreiro chamado Exu, ser divino a quem foi entregue o poder supremo “de conceder uma vontade, um desejo, uma oração, destino e fê.” (FALOLA, 2013, p. 6) Portanto, aquele

que é mensageiro dos deuses e senhor das encruzilhadas entre os mundos divinos e humanos possui um poder sem igual, representado na cabaça dentro da qual ele guarda o *àse*.

Filha de Exu e também de Yemanjá, Mãe Beata ocupa a posição de sacerdotisa do terreiro, ou *iyálôrisà*, que significa literalmente “mãe que tem conhecimento de orixá”. (BENISTE, 2011, p. 413) Como autoridade suprema do terreiro, a ialorixá guarda um legado de tradições apreendidas ao longo de sua vivência, o qual manifesta a continuidade de uma sabedoria ancestral de origem africana preservada por meio de conhecimentos e experiências relativos às práticas religiosas que são transmitidas aos iniciados. Assim, a *iyálôrisà* se faz *iyálàse*, isto é, “‘mãe’ do *àse* do ‘terreiro’”, recebendo, herdando e irradiando “toda a força material e espiritual que possui o ‘terreiro’ desde a sua fundação.” (SANTOS, 2016, p. 44-45) Seu zelo pelo sagrado inclui a administração de todos os elementos ritualísticos e cerimoniais bem como a preservação do *àse*, que constitui a energia que vitaliza o terreiro.

Em sua obra seminal acerca de uma tradição negra de uso da linguagem e interpretação, *The Signifying Monkey*, o crítico estadunidense Henry Louis Gates, Jr. diferencia *àse* de uma palavra comum: “*Àse* é [um termo] mais sério, assertivo e repleto de ação em comparação com a palavra comum. É a palavra com irrevogabilidade, reforçada com dupla asserção e autenticidade intrépida.” (GATES, 1989, p. 7) Encontra-se aqui um tropo retórico negro cuja principal referência enunciativa é Exu, o qual, como afirma Gates, “é a figura iorubá do metanível de uso da linguagem formal, do *status* ontológico e epistemológico da linguagem figurativa e sua interpretação.” (GATES, 1989, p. 6) Ao comparar Exu com o mensageiro e intérprete das divindades gregas Hermes, de cujo epíteto deriva a palavra “hermenêutica”, Gates propõe a associação do nome do orixá aos “princípios metodológicos da interpretação de textos negros”, fazendo referência a uma expressão iorubá de autoria do escritor nigeriano Wole Soyinka para descrever os prolegômenos de uma teoria literária afrodescendente: “*Esu-’tufunaalo*, literalmente ‘aquele que desvenda os nós de Exu.’” (GATES, 1989, p. 9) A figura de Exu, a metáfora afrodiaspórica da crítica literária, tradução e interpretação, aponta a encruzilhada como princípio hermenêutico a partir do qual as literaturas de afrodescendentes podem ser lidas em toda a sua complexidade cultural.

## 2. Encruzilhadas enunciativas

A literatura de contos de Mãe Beata provém de uma linguagem oral e contada que, em determinado momento, foi traduzida para a linguagem escrita com a publicação de *Caroço de dendê* (2008 [1996]) e *Histórias que a minha avó contava* (2004). Como já notou Conceição Evaristo, essa “‘tradução’ de uma linguagem falada” na obra de Mãe Beata “implica a modificação do próprio ato de ‘contar’”, pois altera a narração e remove a narrativa de seu contexto religioso e ritual. (EVARISTO, 2011, p. 32) Portanto, nas pesquisas acerca de sua obra, a crítica deve se situar na encruzilhada entre a fala e a escrita, desatando os possíveis nós interpretativos decorrentes da transposição de um texto performático, grafado na memória e no corpo de uma ialorixá, para um texto escrito, dedicado a registrar os ensinamentos da cultura afro-brasileira para a posteridade.

Quando entrevistei Mãe Beata, em 25 de setembro de 2015, ela autografou o meu exemplar de *Caroço de dendê*, com o desenho de um peixe nas águas feito com traços que se cruzam, desejando-me axé, carinho e bênção. Durante a entrevista, uma pessoa da região precisou se dirigir a ela e a tratou como “Dona Beatriz”, diferentemente de mim que utilizei o pseudônimo “Mãe Beata” em toda a conversa, sem deixar de notar um leve grau de estranheza em minha interlocutora. Em sua dedicatória, ela assinou de modo duplo: “Beatriz Moreira Costa”/ “Mãe Beata de Yemonjá”. Além disso, ela abriu o livro no conto “O caroço de dendê” e escreveu as seguintes palavras: “Mãe Beatriz tudo diz/ porém Deus é quem sabe/ Seja feliz...” Nessa singela fala, confluem a voz de Mãe Beata, que “tudo diz”, e o saber da divindade suprema, ou Olorum, que tudo “sabe”.

Essa experiência revela a importância da duplicidade discursiva na leitura dos textos de Mãe Beata, ressoando uma tradição negra que Gates identificou como “duplamente expressa” (*double-voiced*). (GATES, 1989, p. xxv) A partir da fala da autora, infere-se que o dizer humano e o saber divino estão entrecruzados em histórias que manifestam o princípio estético do “meio”, onde se localiza a beleza na tradição iorubá. “A beleza”, como afirma um historiador de arte africana, “é vista no meio (*iwontúnwonsi*) – em algo nem tão alto ou baixo, nem tão bonito [...] ou feio.” (THOMPSON, 1984, p. 5)

Apreciadores do frescor e da improvisação, os iorubás, considerados uma das mais urbanas civilizações africanas tradicionais, geraram “uma força artística” que floresceria entre os séculos X e XII, produzindo arte que provocaria o espanto dos

ocidentais. (THOMPSON, 1984, p. 3-5) Esse urbanismo artístico legaria uma sólida visão de mundo estética aos seus descendentes, muitos dos quais, embora submetidos à condição de escravos no Novo Mundo durante o colonialismo europeu, jamais abandonariam a crença em sua ascendência divina e em seu lugar de origem sagrado, a cidade de Ilé Ifè. Ao sacralizarem aquilo que podiam em situações adversas como pessoas escravizadas, esses filhos de deuses e deusas traduziriam sua africanidade em várias formas, fundindo, de modo criativo, suas tradições com novos elementos.

### **3. Sabedoria ancestral: notas do caroço de dendê**

A sabedoria dos terreiros de candomblé, evocada por Mãe Beata, constitui uma das mais expressivas correntes filosóficas desse mundo afrodiaspórico. Ao articular uma linguagem própria, que consubstancia oralidade, palavras e conceitos africanos (iorubás, mas também bantos) bem como língua portuguesa em sua versão (afro-)brasileira, Mãe Beata produz contos carregados de uma episteme que diz respeito à vivência cultural de sujeitos ligados à religião dos orixás. Entretanto, a moral da história, quando vocalizada, oferece reflexões para além dos limites religiosos, universalizando seus ensinamentos.

Divinos, humanos, animais, vegetais, vivos ou mortos, os personagens das narrativas são localizados em seus próprios mundos, cumprindo ou descumprindo suas obrigações; falando o que não deveriam; sentindo-se tristes, assustados, desconfiados, envergonhados, ou felizes; duvidando e acreditando; respeitando e faltando com respeito; enganando, traindo, teimando. Desse modo, universos são criados e transformados por meio das ações de deuses e deusas; ancestrais; homens e mulheres; bichos; vegetais; sementes – todos incorporando a força vital (*àse*), que equivale ao “poder de dar e tirar, matar e dar vida, conforme o propósito e a natureza de seu portador”. (THOMPSON, 1984, p. 5-6) Essa espécie de lei da vida empodera verdadeiros artistas de seus mundos, cuja performance irrompe em meio à platitude de comportamentos divino-humanos. Quer boa, quer má, sua conduta desencadeia a instauração de cenários que explicam, interpretam e atribuem sentido à realidade.

Os 43 contos reunidos em *Caroço de dendê* abrangem uma temática que vai da relação dialética da humanidade com as divindades africanas, os ancestrais, os sacerdotes, a natureza, os elementos sagrados e consigo mesma à maneira como os seres do panteão iorubá interferem na dinâmica de mundos, pessoas, animais e vegetais, mantendo-os no mesmo plano metafísico.

No prefácio a *Caroço de dendê*, Zeca Ligiéro avisa que a divisão analítica dos contos de Mãe Beata não “é suficientemente abrangente para organizá-los adequadamente”, (LIGIÉRO, 2008, p. 20) ventilando a insuficiência do agrupamento das histórias por assunto ou da separação delas em categorias, porquanto “[o]s contos de Mãe Beata são como formas aparentes ou visíveis de um todo quase indivisível”.

Ainda assim, no que tange ao gênero dos protagonistas das narrativas, um dado importante a se destacar é que a maioria deles é composta por mulheres. Elas são representadas como dionisíaca (“O samba na casa de Exu”), prenhe de um orixá (“O menino do caroço”), ancestral (“O cachimbo da Tia Cilu”), vítima de um homem (“O balaio de água”), devota (“A saia de taco”), mãe (“Iyá Mi, a mãe ancestral”), embelecida (“A pena do ekodidé”), orgulhosa (“A rainha mãe e o príncipe lagarto”), pretensiosa (“A mulher que sabia demais”), megera (“A filha que ficou muda porque fez a mãe passar vergonha”), justificada (“Tomazia”), burlada (“O mealheiro”), atraente (“Ayná”), acusadora (“Oyá Seju”), faladora (“Iyá Inâ”), ex-estéril (“Oxé, o ajudante das mulheres que queriam parir”) e grávida da própria autora (“Conto dedicado à minha mãe, do Carmo”). O equilíbrio entre as características positivas e negativas das protagonistas transparece na dialética moral em que Mãe Beata embasa seus escritos, a saber: “em tudo existe o mal e o bem. Um tem cumplicidade com o outro e, às vezes, o bem vence o mal.” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 41)

Observa-se a aplicação do mesmo princípio quando se atenta para os homens que protagonizam seus contos nesse volume. Eles são retratados como cruel (“As patacas malditas”), devoto (“O homem que se casou e queria ter filhos”), incrédulo (“O menino que tinha muito saber”), enganador (“O homem que queria enganar a morte”), desrespeitoso (“O colhedor de folhas”), teimoso (“O pescador teimoso”), humilde (“A fortuna que veio do mar”), e assassino (“O bem-te-vi falador”). No entanto, por causa das consequências de suas ações, alguns deles se redimem ao final: o cruel termina a história generoso, o desrespeitoso se torna reverente e o teimoso passa a ser obediente.

Entre as divindades africanas, o nome que mais aparece é Exu. É a esse orixá que a obra abre pedindo licença, por assim dizer. Em “O samba na casa de Exu”, quem diz “Agô? Licença?” é a mulher que gosta de sambar, não cuida da família e bebe cachaça. Após ter a licença concedida para entrar na casa, ela desafia o “rapazola de chapéu panamá, roupa de linho bem engomada, que a espiava muito”, convidando-o para sambar. Na roda desse samba, no entanto, estava para entrar um dos mais poderosos orixás do panteão iorubá. Ao afirmar que a casa não era do misterioso

observador, a mulher faz uma intimidação que não ficaria sem resposta. Além disso, ela está tão disposta a sambar que sai de casa dizendo que sambaria até com Exu. Dele, porém, ouviu o seguinte: – E quem lhe disse que a casa não é minha? Você não disse que hoje você sambava nem que fosse com Exu? (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 27) A dança dessa divindade evoca seu próprio poder divino, que pode se revelar perigoso, como se lê nas últimas palavras do conto:

Ele começou a sambar e deu um estouro bem no meio do samba e sumiu. A mulher caiu ali mesmo, desmaiada. De manhã o marido não achou a mulher na cama e saiu à sua procura. Ele achou a mulher caída numa encruzilhada, falando bobagens. Ela nunca ficou perfeita nem pôde mais sambar. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 28)

Assim, o conto descreve Exu como um jovem bem vestido e espiador de quem nada escapa. Com seu chapéu panamá e roupa de linho bem engomada, o personagem se aproxima visualmente da figura de Zé Pelintra, alcunha através da qual uma variante da imagem afro-ameríndia de Exu ganhou reputação no Brasil associada à malandragem. (LIGIÉRO, 2011, p. 321-338) Como mestre da comunicação, o orixá reage à sua interlocutora com perguntas cortantes, reveladoras de quem ele próprio é. Se no jogo da dança há o risco de se ganhar ou perder, essa figura divina não busca nada menos do que sua vitória quando alguém a desafia. Apesar de sambar, sua dança é seguida de um estouro, signo de sua condição divina, provocando mudanças na mulher, que cai desmaiada e vai parar na encruzilhada, incapaz de se comunicar ou de sambar, dado que se colidiu com o mais temível dos deuses. Afinal, como já indagou um historiador nigeriano, “[s]e as divindades têm medo de Èsù, o que os humanos podem fazer?” (FALOLA, 2013, p. 5)

A cena de uma mulher invocando e provocando Exu também consta em “O menino do caroço”, protagonizado por uma gestante que não desejava dar à luz, chegando a ponto de bater na barriga e praguejar diariamente. Sua resposta à pergunta sobre o pai da criança é inusitada: – É Exu. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 30) Embora repreendida pelas pessoas que veem o perigo de tal afirmação, a mulher sustenta que a paternidade de seu filho é de Exu, o orixá cuja iniciação nos terreiros é evitada por se tratar de uma “força incomensurável” que não seria assentada na cabeça de alguém sem lhe causar danos. (SILVA, 2015, p. 36) Ao nascer, a “criança muito



bonita” é dotada de um caroço no meio de sua cabeça, que pode se referir à característica cabeça pontuda da divindade (em forma de faca) que a impede de carregar qualquer fardo ou obrigação. Destaca-se a predileção do menino por azeite de dendê (*epo*) e cachaça (*otí*), dois dos principais elementos do *padê* (de *ìpàdè*: reunião, encontro) a Exu, rito por meio do qual se roga a essa divindade “que reúna ou propicie o encontro das partes que se acham separadas ou distantes: o leste do oeste, o norte do sul, a terra visível (*aiê*) da invisível (*orum*), os homens dos orixás, os vivos dos mortos.” (SILVA, 2015, p. 136) O desrespeito do garoto pela mãe, a quem não atende, e pelos outros, nos quais atira pedra, corresponde com a personalidade controversa de Exu, o qual, a contrapelo das boas maneiras, tende a quebrar quaisquer convenções divinas ou humanas. Quando fica doente, sua mãe é aconselhada a fazer uma oferenda (*ebó*) em seu auxílio, pois seu comportamento seria “arte de Exu”. Enquanto prepara o trabalho, ela é surpreendida pelo filho, que ao chutar e comer aquilo que seria oferecido ao orixá, revela-se como a própria divindade, razão pela qual jamais havia reconhecido a mulher como mãe. Susto, grito e loucura se sucedem. Por último, o desaparecimento do menino, deixando “um cheiro de pólvora no ar”, é um estouro que indica a gravidade da aparição e incorporação de Exu. Mais uma vez, entre o sagrado e o profano, irrompe a encruzilhada.

De acordo com o historiador das religiões romeno Mircea Eliade, o que define o sagrado é a sua oposição ao profano, pois o ser humano “toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano.” (ELIADE, 1992, p. 13) Para descrever a manifestação do sagrado, Eliade propõe o termo “hierofania”, significando que “algo de sagrado se nos revela” ou “manifestações das realidades sagradas”. Onde quer que se identifique a hierofania, isto é, onde quer que o sagrado se manifeste, a hierofania é sempre definida como aquilo “que expressa de certo modo alguma modalidade do sagrado e algum momento na sua história”. (*apud* CAPPS, 1995, p. 143) Assim, a hierofania pode revelar algo sobre o sagrado e também servir como forma da atitude religiosa humana, pois se trata da “manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’.” (ELIADE, 1992, p. 13) Por isso, um objeto sagrado, por exemplo, uma pedra sagrada, não é venerada como pedra, mas, sim, porque é hierofania, ou seja, revela algo que não é pedra, mas o sagrado, o totalmente outro.

No conto “A pena do ekodidé”, Mãe Beata revela que a hierofania, ou manifestação de um orixá nem sempre resulta em tragédia. A autora conta a história de “uma mocinha” descrita como “muito pobre e feia”. (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 43) A protagonista vive em uma aldeia na qual há uma sociedade só de mulheres virgens, que eram compradas por homens de posse para se casarem com reis e príncipes. Sua formação se dá através dos ensinamentos das anciãs. A sorte da menina há de ser mudada, apesar de seu pai ser pessimista quanto ao seu futuro.

A mocinha, “muito triste” em razão de sua aparência, habita um mundo em que a beleza define o fado das mulheres, mas sua sina é transformada por uma mulher “muito bonita”, que lhe auxilia no momento de tristeza por sua condição. Em sono, a moça vê a mulher com uma cuia descrever um cenário futuro com um príncipe, do qual a mocinha fará parte ao seguir o ritual que receberia. A ela, são entregues o pó vermelho (*ossun*), o anil (*waji*), os quais deveriam ser passados no corpo; bem como a noz de cola (*obi*), para ser comida; e a pena do ekodidé, que serviria de adorno a ser utilizado na testa. Ao seguir todas as orientações, a moça provoca encanto no príncipe, que lhe escolhe como noiva. Sua resplandecente beleza desperta a admiração em todos. Após o casamento, sonha novamente com a mulher que lhe acudiu, que se revela como a divindade Oxum, fazendo jus à sua reputação de “deusa do amor”. (THOMPSON, 1984, p. 80) No conto, quem define os preceitos relativos ao seu culto é o próprio orixá. A deidade conhecida por sua elegância e graciosidade prescreve os passos a serem seguidos e os segredos que devem ser guardados. Ao final, Oxum não revela apenas a sua identidade divina, mas também a da moça, que se descobre filha da divindade que contém o poder de gerar vida, pois “controla a fecundidade”. (VERGER, 2002, p. 174) No desfecho, a mocinha “tornou-se uma princesa” por ser casada com um príncipe, mas, especialmente, por ser filha da “Rainha das Águas Doces”, (LIGIÉRO, 2006, p. 93) título deífico daquela que no conto se manifesta como uma bela mulher.

A hierofânica pena do ekodidé, que dá título ao conto, não apenas faz referência a uma ave africana de penas vermelhas (*ikóóde* ou *odíde*), mas também possui forte relação com Exu. Em uma narrativa iorubá, conta-se que todas as divindades foram ao céu com a intenção de descobrirem quem seria mais importante, cada uma com uma rica oferenda na cabeça, exceto Exu. Antes, sabiamente, o orixá havia consultado o deus da adivinhação, de quem ouvira que ele deveria levar uma única pena do ekodidé, a ser posta na sua testa, para, dessa forma, afirmar que ele não carregava fardos na cabeça. O orixá assim o fez. Em resposta ao poderoso sinal na frente da divindade, o Ser Supremo,

então, outorgou a Exu a força de fazer todas as coisas acontecerem e se multiplicarem (*àse*). Após receber esse poder, Exu ofereceu um banquete para celebrar seu mais novo prestígio, agradecer pela dádiva recebida e ameaçar quem não reconhecesse sua nova posição. (THOMPSON, 1984, p. 18) O vermelho da pena que faz de Exu o decano dos orixás simboliza o próprio *àse*, isto é, o sangue vital que circula e gera vida. No texto fundador dessa narrativa iorubá, observa-se que a pena do ekodidé passa a emblemar o *àse* entre os outros orixás, manifestando o poder criativo e mimético representado na figura de Exu: “Por essa razão, todos os *Òrìsà*/ começaram a imitar seu costume/ colocando a pena *ekódide*/ como emblema de *àse* durante seus ritos de celebração anual/ ou como emblema de sacrifício propiciatório cada vez que eram realizados.” (SANTOS, 2016, p. 203-204)

Na testa da personagem do conto de Mãe Beata, a pena do ekodidé é “enfeite”, ou seja, *motif* que desencadeia a ação criadora, o poder de fazer algo novo acontecer: “Atou a pena na testa com uma iko, uma palha-da-costa. Neste momento, vinha passando uma caravana com o príncipe. Ele olhou para a janela e, vendo a mocinha, ficou encantado.” (BEATA DE YEMONJÁ, 2008, p. 43) Assim, em meio ao infortúnio da jovem, a diegese permite a eclosão da força criativa que mimetiza o gesto divino de se negar a carregar fardos, de maneira que haja sempre a possibilidade de reencanto da vida em todas as suas formas de beleza renovada.

## Conclusão

Em suma, nos contos de Mãe Beata, estão entrecruzados elementos de uma rica tradição narrativa africana oralizada, através da qual ocorreu a manutenção de referências simbólicas que contribuem para o contínuo processo de formação identitária negra no Brasil. Nos fragmentos ou ruínas de tradições que se recriaram na Diáspora Africana, com especial destaque para o Recôncavo Baiano, território que abriga a maior metrópole da “nação transatlântica” negra, (MATORY, 2005, p. 40) sujeitos afrodescendentes como Mãe Beata revelam a vitalidade da produção cultural afro-brasileira e a traduzibilidade criativa de heranças africanas na contemporaneidade.

Com filiação ao “deus sem fronteiras” (FALOLA, 2013) e à “mãe de todos os seres vivos”, (OTERO & FALOLA, 2013, p. xix) a autora assina textos que se caracterizam por sua fluidez de comunicação, muito próxima à figura dos “narradores natos” descritos por Walter Benjamin (2011, p. 200), o qual preconizou a extinção da arte de narrar com base na percepção da ausência de sabedoria em seu tempo. Por certo,

a obra de Mãe Beata não apenas atesta que a narrativa não foi extinta em todos os espaços da contemporaneidade, mas também revela a resiliência política e a negociação de identidade de um sujeito cultural que desafia a persistência da ontologia social do colonialismo que, à força de um racismo bem estruturado, relega as mulheres negras às posições mais inferiores na sociedade brasileira, comprovando, portanto, os graves limites das democracias nos dias atuais.

Sendo fruto da memória e voz de uma mulher negra, a obra de Mãe Beata resgata aquilo que Gates (1989, p. 7), à procura de uma tradução para o termo *àse*, chamou de “palavra como som”, ou “palavra audível”. Na encruzilhada entre a fala que se faz escrita, Mãe Beata sonoriza um poder a que os sujeitos negros sempre recorreram em seu árduo processo de sobrevivência: o *àse*, que “desencadeia ação, influencia a realidade, invoca tanto quanto provoca, [e] faz coisas acontecerem.” (AFOLABI, 2005, p. 108) Com esse poder de aprovação e autoridade, ela passa seus ensinamentos e sabedoria dos terreiros em forma de narrativas que para muitos ainda são inauditas.

### Referências Bibliográficas

- AFOLABI, Niyi. Axé: invocation of candomblé and Afro-Brazilian gods in Brazilian cultural production. In: BELLEGARDE-SMITH, Patrick (ed.). *Fragments of Bone: neo-African religions in a New World*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005, p. 108-123.
- BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos*. 2a ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Histórias que a minha avó contava*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.
- BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- CAPPS, Walter H. *Religious studies: the making of a discipline*. Minneapolis: Fortress, 1995.
- COSTA, Haroldo. *Mãe Beata de Yemonjá: guia, cidadã, guerreira*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2010.
- DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EVARISTO, Conceição. Mãe Beata de Yemonjá. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 30-41.

- FALOLA, Toyin. Èsù: the god without boundaries. In: FALOLA, Toyin (Ed.). *Èsù: Yoruba god, power, and the imaginative frontiers*. Durham: Carolina Academic Press, 2013. p. 3-37.
- GATES, Jr., Henry Louis. *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism*. Nova Iorque: Oxford, 1989.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação ao candomblé*. 9a ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: BEATA DE YEMONJÁ, Mãe. *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros: como ialorixás e babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008. p. 19-23.
- MATORY, J. Lorand. *Black Atlantic religion: tradition, transnationalism, and matriarchy in the Afro-Brazilian candomblé*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- OTERO, Solimar; FALOLA, Toyin (Ed.). *Yemoja: gender, sexuality, and creativity in the Latina/o and Afro-Atlantic diasporas*. Nova York: SUNY Press, 2013.
- PINHEIRO, Giovana. Mãe Beata de Yemonjá. In: DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p. 107-108.
- RODRIGUES, Felipe Fanuel Xavier. A escrita de uma luta. In: MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (org.). *O ensaio negro ibero-americano em questão: apontamentos para uma possível historiografia*. Curitiba: UFPR, 2016, p. 309-323.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagôs e a morte: pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia*. Trad. Universidade Federal da Bahia. 14a ed. Petrópolis: Vozes, 2016.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: o guardião da casa do futuro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit: African & Afro-American art & philosophy*. Nova York: Random House, 1984.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 6a ed. Salvador: Corrupio, 2002.

## O ensaísmo glissantiano como opção decolonial

Marcelo B. Alcaraz/UFSC<sup>59</sup>

### Introdução

Nesse artigo, problematizaremos o modo como *epistemes* filosóficas eurocêntricas se consolidaram nas Américas a partir do esquecimento e aniquilação de outros saberes, epistemes e cosmologias dos povos colonizados. A metodologia utilizada é descritiva comparativa com base na leitura crítica de alguns dos teóricos decoloniais. Como objetivo aponto vertentes epistêmicas outras, pertencentes a povos que tiveram a sua fala subjugada, que através dos rastros- resíduos que lhe forma outorgados, para usar a terminologia de Glissant (2005), mantiveram seu saber ancestral e propuseram novos modos de ser e estar no universo do colonizado.

A crítica que farei as *epistemes* eurocêntricas consolidadas no ocidente será elaborada a partir dos teóricos decoloniais, estudiosos da *episteme* da modernidade que pensam desde o sul, e não constituem uma escola consolidada ou corrente de pensamento. No entanto, compartilham de uma crítica original e contundente à modernidade ocidental e a formação de uma *episteme* filosófica única que subjugou ou procurou extinguir outros conhecimentos e cosmologias pertencentes aos povos indígenas e africanos.

Possuindo diversos perfis acadêmicos e formação nas mais variadas disciplinas das ciências humanas os decoloniais refletem sobre a hegemonia eurocêntrica, a qual hierarquiza o conhecimento filosófico. Ao não institucionalizar ou denominarem uma escola, eles propõe uma crítica pluriversal a fim de promover conhecimentos ancestrais que foram subjugados.

O semiólogo argentino Walter D. Mignolo (2008) nos lega o conceito fundamental de desobediência epistêmica, o sociólogo porto-riquenho Ramon Grosfoguel (2007) aborda os *epistemicídios* ocorridos no séc. XV, e o colombiano Santiago Castro- Gomes (2007) observa uma universidade engessada, na qual os saberes não se comunicam.

Tais teóricos possuem em comum a seguinte assertiva: o fim dos estados- nação, seu encerramento político e jurídico não acabou com a colonialidade, pois ela é a outra face da modernidade. Dessa forma, *o cógito* cartesiano, surgido em ponto específico na Europa consolida uma *episteme* válida e universal utilizada nos currículos. Para o

---

<sup>59</sup> Doutor em Literatura pela UFSC.

fortalecimento hegemônico curricular, outros saberes e cosmologias tiveram que ser enfraquecidas, subjugadas e silenciadas. As estratégias nesse processo foram uma construção de dependência e desigualdade entre os países como: organismos e instituições internacionais como banco mundial, FMI. Elas impactam as relações econômicas, sociais, culturais e políticas e ocupam subjetivamente o imaginário pessoal e da subjetividade na América Latina, hierarquizando as relações entre os povos por meio de dependências, perpassando o currículo e reforçando as assimetrias e desigualdades sociais, instalados de modo duradouro e perverso como colonialidade de saberes que nos estruturam enquanto sujeitos.

Segundo Maldonado Torres (2007, p.131) a colonialidade “[...] se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos”. O autor enfatiza sobre a colonialidade do ser e aborda como essa construção histórica de inferioridade e de epistemes concorre entre a legitimidade e invoca a superioridade em relação a outra.

Como ponto inicial do surgimento de um currículo eurocêntrico, Ramon Grosfoguel (2007) apresenta surgimento do *cogito* cartesiano, compreendido como universalismo abstrato e os *epistemicídios* que ocorreram durante o século XV. O contraponto a essa *episteme* eurocentrada é feita pelo conceito do universalismo concreto de Aimé Césaire (2006), o conceito *ubuntu* de justiça de Ramose (2009) e do conceito de crioulização de Edouard Glissant.

Na composição dessas ideias o artigo foi dividido em três partes sequências que analisam a origem da *episteme* hegemônica como universal; a estratégia de silenciamento e subjugação desde a conquista de Al Andaluz até as Américas e a proposta de uma desobediência epistêmica e exercícios de saberes subjugados a partir de uma reflexão com o pensamento de Césaire, Glissant e Magobe Ramose.

### **O cartesianismo: origem dos epistemicídios**

Para Ramon Grosfoguel (2007), o pensamento abstrato de Descartes é o ponto fulcral para o surgimento de uma *episteme* hegemônica no ocidente. Rene Descartes, de origem francesa, escreve a partir de um sistema- mundo privilegiado, o Holandês. Sob a pretensão de neutralidade estão escondidos sistemas de privilégios, no qual emerge um pensamento único. Para Grosfoguel o pensamento é abstrato em dois sentidos: no sentido espaço- temporal e no sentido epistêmico. O primeiro sentido foi questionado,

mas o segundo, que predica a neutralidade do sujeito e a universalidade de suas proposições, não foi tensionado durante muito tempo.

O ponto de partida do sentido epistêmico do pensamento cartesiano como proposta para uma filosofia ocidental é de um sujeito sem etnia, classe social ou sexualidade. Descartes propõe a certeza do cògito, por meio de um refinado solipsismo, um método no qual o homem dialoga consigo mesmo sem perceber dos conflitos e das imposições do mundo exterior. Para Grosfoguel (2007) tal solipsismo e isolamento foi fundamental para pressupor uma filosofia neutra e universal, entretanto se o filósofo francês estivesse em uma situação que o levasse a percepção do outro, com embates, antinomia o contorno social e o marco do ponto zero desse pressuposto seria diferente? Apesar de não respondermos a essa pergunta com precisão, observamos como a pretensão da universalidade na filosofia apresenta como problema a questão ontológico, no qual sustenta que a mente é diferente e superior ao corpo:

Descartes afirma que a mente é uma substância diferente do corpo. Isso permite à mente estar indeterminada e incondicionada pelo corpo. Dessa maneira, Descartes pode afirmar que a mente é similar ao Deus cristão, flutuando no céu, indeterminada por nenhuma influência terrestre e que pode produzir conhecimento equivalente à visão do olho de Deus. A universalidade equivale aqui à universalidade do Deus cristão, no sentido que não está determinada por particularidade alguma, está além de qualquer condição particular da existência. (GROSFOGUEL, 2016, p.4)

Para Grosfoguel (2016), os argumentos epistemológicos e ontológicos embasaram fortemente o universalismo na filosofia moderna a partir de Descartes e foi a partir desse aspecto que ele serve de referência nos currículos dos cursos como filósofos ocidentais.

Kant propôs alguns limites a filosofia cartesiana, argumentado que o conhecimento estaria sujeito as categorias a priori de espaço-tempo. Com base nesse argumento, ele influenciou o sistema mundo da filosofia universalista europeia geograficamente a deslocando para a Alemanha. O filósofo, mas afora isso ampliou o universalismo eurocêntrico fundado em Descartes. Kant afirma em seus escritos antropológicos que a intersubjetividade humana propiciada pelas categorias de espaço



permite à humanidade o comportamento ético, contudo, reduz a dimensão humana ao homem europeu, excluindo saberes e *epistemes* que se afastem do pensamento abstrato.

En Kant se mantiene el dualismo mente-cuerpo y el solipsismo cartesiano, pero reformados y actualizados. Kant cuestiona el primer tipo de universalismo abstracto cartesiano (el de los enunciados), es decir, la posibilidad de un conocimiento eterno de la cosa en sí, más allá de toda categoría de espaciotemporalidad. Pero mantiene y profundiza el segundo tipo de universalismo abstracto cartesiano, el epistemológico, donde al hacer explícito lo que en Descartes era implícito, solamente el hombre europeo tiene acceso a producir conocimientos universales, es decir, donde a nivel del sujeto de enunciación, un particular define para todos en el planeta qué es lo universal. De ahí que cuando Kant propone su cosmopolitanismo se trata de un provincialismo europeo, camuflado de cosmopolitanismo universalista y vendido al resto del mundo como diseño global/imperial. (GROSFOGUEL, p. 66)

Os filósofos e pensadores que sucederam Descartes também estavam imbuídos dessa ego-política do conhecimento. Hegel, Marx, e Freud, pensaram o homem a partir de um sistema mundo específico, de uma geopolítica branca, patriarcal e universal. Esse provincianismo que se disfarça de cosmopolitismo permitiu que categorias como o Operário europeu ou o neurótico, nascidas de um contexto específico, fossem consideradas válidas para sujeitos oriundos de todas as partes do mundo.

As categorias que fundamentaram os sistemas de pensamento Ocidental foram engendradas no continente europeu. A partir de uma pseudo-neutralidade com base no sujeito epistêmico iniciado com Descartes. Tal modo de pensar o homem e o mundo analiticamente foi disseminada e transposta pelas universidades na formulação dos currículos e nas pesquisas acadêmicas.

Santiago Castro Gomes (2007) nomina esse movimento iniciado por Descartes como *hybris* do ponto zero. Ela refere-se ao universalismo abstrato fundado na modernidade, no qual há uma mudança paradigmática em um modo de conhecer unilateral. A partir de uma leitura de Lyotard, Castro-Gomes avalia que a universidade moderna foi assentada com base em dois meta-relatos. O primeiro dizia respeito ao progresso material da sociedade, que seria propiciado pelas ciências exatas, o segundo meta-relato é concernente às ciências humanas, as quais estariam destinadas a zelar

pelos bons padrões morais da sociedade. Esses meta-relatos e observância do conhecimento abstrato originado no ponto zero organizam os discursos institucionais para diferenciar saberes úteis de saberes inúteis, docentes e discentes e se concentram sobre leituras e pontos de vista canônicos. Em uma universidade rizomática, na qual as disciplinas não dialogam e os saberes não se comunicam, deveria ter papel de uma produção de conhecimento dialogado e participativo. Na maioria dos currículos nas universidades brasileiras, Marx e Weber, são compreendidos como os únicos pais da sociologia, os gregos como únicos pais da filosofia como se não pudesse ter existido conhecimento antes deles e de outros filósofos citados. Eles compõem uma estrutura arbórea e hierárquica nos currículos da maioria das universidades brasileiras e impede, muitas vezes, que os agentes se comuniquem e sintam-se abertos a outros tipos de *epistemes*, cosmologias e saberes. Segundo Castro-Gomes:

El primer elemento común que me parece identificar es la estructura arbórea del conocimiento y de la universidad. Ambos modelos favorecen la idea de que los conocimientos tienen unas jerarquías, unas especialidades, unos límites que marcan la diferencia entre unos campos del saber y otros, unas fronteras epistémicas que no pueden ser transgredidas, unos cánones que definen sus procedimientos y sus funciones particulares. El segundo elemento común es el reconocimiento de la universidad como lugar privilegiado de la producción de conocimientos. La universidad es vista, no sólo como el lugar donde se produce el conocimiento que conduce al progreso moral o material de la sociedad, sino como el núcleo vigilante de esa legitimidad. En ambos modelos, la universidad funciona más o menos como el panóptico de Foucault, porque es concebida como una institución que establece las fronteras entre el conocimiento útil y el inútil, entre la doxa y la episteme, entre el conocimiento legítimo (es decir, el que goza de “validez científica”) y el conocimiento ilegítimo. (CASTRO-GOMES, 2007, p.81)

Os saberes dos povos indígenas e africanos, por exemplo, fundados em um universalismo concreto, e um diálogo aberto, respeitando o sentido de comunidade, são tratados, muitas vezes, de forma caricata, racista e preconceituosa e não compõem a maioria dos currículos universitários. Tais saberes foram perseguidos desde o início da colonização espanhola nas Américas, quando ocorreu um epistemicídio ou genocídio epistemológico e cultural das populações indígenas nas Américas. O episódio Al

Andaluz em Granada, efetuado pela monarquia espanhola com a intenção de silenciar culturas religiosas como a dos judeus e mouros, não reconhecidos como cristãos tiveram ignoradas suas crenças, culturas e ancestralidade para serem convertidos ou expulsos. E, quando, aceitavam o catolicismo, ainda assim não eram tidos como cristãos legítimos.

### **O episódio Al Andaluz e a conquista das Américas**

A conquista de Al Andaluz por parte da monarquia espanhola faz parte de um dos quatro grandes genocídios epistêmicos ocorridos no séc. XV:

1. Contra os muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus em nome da “pureza do sangue”;
2. Contra os povos indígenas do continente americano, primeiro, e, depois, contra os aborígenes na Ásia;
3. Contra africanos aprisionados em seu território e, posteriormente, escravizados no continente americano; e
4. Contra as mulheres que praticavam e transmitiam o conhecimento indo-europeu na Europa, que foram queimadas vivas sob a acusação de serem bruxas. (GROSGUÉL, 2016, p.7)

Esses genocídios são costumeiramente vistos de forma isolada, quando revelam um ataque as *epistemes*, culturas, e diversidade, que pudessem ameaçar a hegemonia cristã difundida na Europa e nas Américas.

Apesar de a humanidade dos judeus e mouros da região não ser negada, a investida dos espanhóis foi um protorracismo. Pois, justificavam a conquista de AL Andaluz, perpetrado pela monarquia espanhola contra o califado de Granada, pela “limpeza de sangue”, constituiu-se um genocídio étnico e cultural. Os espanhóis condenaram seu deus, sua religião, suas crenças e ancestralidade, e estrategicamente protagonizaram um extermínio pela expulsão, morte, ou conversão forçada.

A conquista definitiva sobre a autoridade política muçulmana na Península Ibérica se concluiu em 2 de janeiro de 1492, com a capitulação do Emirado Nasrida de Granada. Apenas nove dias depois, em 11 de janeiro de 1492, Colombo encontrou-se novamente com a rainha Isabel. Mas, desta vez, o encontro aconteceu no Palácio Nasrida de Granada, onde Colombo obteve a autorização real e os recursos para sua viagem. Dez meses depois, em 12 de outubro de 1492, Colombo chegou à costa do território que denominou Índias Ocidentais. (GROSGUÉL, 2016, p 10).

Os mouros eram convertidos em mouriscos e os judeus em marranos, e mesmo após a conversão eram constantemente vigiados e ameaçados pela monarquia espanhola, para que não abandonassem a crença cristã e retornasse aos seus antigos hábitos. Os invasores forçosamente silenciaram, em parte, o variado imaginário cultural e diverso de práticas espirituais, presentes na região, pois atrapalhariam o propósito da unicidade política e teológica da monarquia espanhola. Assim os mouros e judeus foram expulsos e as bibliotecas queimadas, segundo Grosfoguel (2016), como a de Córdoba, que contava com quinhentos mil exemplares, e a de Granada, que foi dizimada pelo cardeal Cisneros com duzentos e cinquenta mil exemplares.

Segundo Grosfoguel (2016), a relação entre a conquista de Al Andaluz e a conquista das Américas é pouco explorada pela literatura, mas muitos aspectos, militares, epistêmicos, e ideológicos, interligam os dois eventos. Quando Cristóvão Colombo apresentou pela primeira vez o documento denominado companhia das Índias, a coroa Espanhola teve seu projeto aprovado com uma única ressalva: a resolução prioritária do conflito em Al Andaluz. Colombo não poderia viajar sem o compromisso de implantar em outro continente a religião cristã.

O projeto da monarquia cristã espanhola – de criar uma correspondência entre as identidades do Estado e da população – constituiu a ideia de Estado-nação na Europa. O objetivo principal, conforme expresso pelo rei e pela rainha a Colombo, era a unificação de todos os territórios sob a autoridade da monarquia cristã, como um primeiro passo, que deveria anteceder a conquista de terras para além da Península Ibérica. (GROSFOGUEL, 2016, p 10).

Colombo ao chegar as Américas foi precedido pelo episódio de Al Andaluz e pelo seu significado de hegemonia política e epistêmica. A matriz colonial é a necessidade hegemônica de um só pensamento, de um só modo de vida. As mesmas técnicas violentas de conversão religiosa, o mesmo subjulgamento de *epistemes* hegemônica. Contudo, ao contrário do que aconteceu na conquista do califado em Al Andaluz, ocorre pela primeira vez na história moderna a compreensão e classificação dos povos indígenas como não humanos. Foram considerados sem deus, na compreensão e visão dos invasores. Segundo Colombo, em sua primeira carta, os povos eram empobrecidos, pois andavam nus e a princípio poderiam ser facilmente

convertidos. A expressão: ‘povos sem alma’ supõe uma nova hierarquia e compreensão do outro, naquela interpretação significava a diminuição de sua humanidade.

### **O pluriversalismo: Cesaire, Glissant, Ramose.**

O episódio de Al Andaluz lançou um padrão de genocídio e epistemicídio para as Américas conquistadas. A crueldade da colonialidade estrutura o racismo e os preconceitos presentes ainda hoje na hierarquização de conteúdos que devem ser estudados nas instituições. Quando um povo tem seu saber e humanidades questionados e diminuídos por muito tempo começa a acreditar que aquilo que lhe é imposto como verdade. A subjugação dos povos Latino-Americanos, a escravização foram fatores que durante muito tempo historicamente silenciaram saberes, culturas e pessoas.

Aimé Césaire (2006), pensador Afro-Caribenho nascido na ilha da Martinica, identifica na geopolítica do conhecimento e no universalismo abstrato, principalmente o de origem francesa, um dos principais elementos que subjugou as *epistemes* e cosmologia de indígenas e africanos na América Latina. Para Césaire, a verticalidade do pensamento europeu utilizado pelas elites crioulas para legitimar suas propostas políticas foi uma das falácias do progresso. Pois, impediram tempo, que problemas do continente sul-americano apresentem respostas oriundas no nosso próprio continente, mais adequadas a questões geopolíticas nas assimetrias e desigualdades estruturadas no acesso escolar e ao ensino superior.

Césaire (2006) opera a partir de um *pluriversalismo*, no qual as comunidades dialogam sem que um sujeito seja inferiorizado, nele ocorre um diálogo em condições de igualdade e respeito.

O universalismo abstrato determina relações verticais entres os povos. O universalismo concreto de Césaire tem caráter horizontal: “[...] es aquel que es resultado de múltiples determinaciones cosmológicas y epistemológicas (un pluri-verso, en lugar de uni-verso).” (GROSFOGUEL, 2007, p. 72) Desse modo, tal universalismo concreto acolhe todas as particularidades, ao contrário da verticalidade e dos mecanismos de exclusão do universalismo europeu. Um exemplo do funcionamento do *pluriversalismo* cesaireano é o modo como os indígenas mexicanos vivenciam o conceito tojolobal de democracia. A partir desse conceito ocorre um diálogo intenso entre os povos, no qual todos se responsabilizam por sua comunidade sem hierarquias. Segundo os “tojolobal quem manda obedece e quem obedece manda” (GROSFOGUEL, 2007, p. 72)

Até aqui apresentamos as ideias dos teóricos oriundos do Sul e o impacto das relações de colonização aos povos dizimados. Compreendemos que a estrutura da colonialidade está nos sujeitos devido também aos planos políticos curriculares propostos na América Latina. O pensamento decolonial redimensiona o pensamento filosófico, trazendo a tona saberes negados, direitos subtraídos com a tarefa de dar voz a diversidade, por isso sugiro uma desobediência epistêmica:

A opção decolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta (por exemplo, veja o que acontece agora nas universidades chinesas e na institucionalização do conhecimento). Pretendo substituir a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada). (MIGNOLO, 2008, p.290)

Por isso afirmamos que silenciar a *episteme*, o imaginário e as singularidades dos povos invadidos, principalmente na América Latina, o usurpador reafirma a própria superioridade. Homens e mulheres ao internalizarem valores eurocentrados tendem a não ver mais a importância da história e da cultura do seu povo, pois o imaginário do europeu inferioriza outros saberes e as possibilidades simbólicas advindas delas.

Ao falar da *crioulização*, Edouard Glissant, escritor e pensador também nascido na Martinica, afirma que esse movimento se dá quando elementos heterogêneos colocados em relação se intervalizam (2005, p.22). Assim sendo, que nenhum saber se afirme como superior ao outro, nenhuma *episteme* possa subjugar a outra sem que haja prejuízos humanos muitas vezes insuperáveis. Assim como Césaire, Glissant aponta também para um universal concreto, constituído a partir de Rastros/Resíduos (GLISSANT, 2005), e não de um *episteme* verticalizada oriunda de outro continente e imposta de forma hegemônica.

Glissant avalia que três grupamentos humanos foram fundamentais na formação das Américas. A *Meso-América* composta pelos povos autóctones ou testemunhas, a *Euro-América* constituída pelo migrante armado, que trouxe além das armas, seus

hábitos e costumes e a *Neo-América*, predominante no Caribe e no nordeste Brasileiro, compostas pelos africanos trazidos a força para trabalhar nas colônias.

A fronteira entre essas três Américas não é rígida, pois em algum momento os costumes desses povos se imbricam, confrontam ou dialogam. Para Glissant, não somente a confluência dos diversos povos que se estabeleceram no Caribe aponta para a diversidade, mas a própria geografia, a peculiaridade do mar que banha os países caribenhos: “Repito sempre que o mar do Caribe se diferencia do mar Mediterrâneo por ser um mar aberto, um mar que difrata” (GLISSANT, 2005, p.17). No Mediterrâneo se concentraram as religiões monoteístas e o pensamento do Uno, pensamento que, conforme foi afirmado anteriormente, se impôs de forma vertical, pretenciosa e hegemônica aos povos de outros continentes.

Nesse ponto podemos relacionar o pensamento de Césaire e Glissant, já que os dois observam a possibilidade do conhecimento surgir sem a onipresença do pensamento do uno, mas através de elementos que não se sobreponham entre si, como ocorre na *crioulização*.

Outro possível diálogo libertador na compreensão do pensamento da diversidade é proposto pelo filósofo sul africano Magobe Ramose (2009) que evidencia do caráter de temporalidade do termo *ubuntu*. O conceito *bantu* de justiça de alguns povos africanos nos impele a repensar as questões sobre os direitos humanos, segundo o pesquisador Luís Thiago Dantas (2015), e ele pode ser inserido nos currículos de filosofia. Há no conceito de *ubuntu*, segundo as pesquisas de Dantas (2015), pelo menos duas dimensões que podem ser invocadas para compor os currículos da área de filosofia: a primeira é a dimensão metafísica. Ela é observada na comunidade tradicional africana como uma tríade de elementos inseparáveis na promoção de justiça, quando funcionam harmonicamente. Os elementos são: os seres vivos, os mortos viventes e os que ainda não nasceram. Apesar de a justiça depender dessa dimensão metafísica são os seres vivos, o homem e a mulher de maneira concreta, que determina tal compreensão. A segunda dimensão é que o conceito é mais flexível que o conceito de justiça ocidental, pois não é baseado em apenas um aspecto humano, para Kant, por exemplo, na razão, e para o filósofo Sartre, na liberdade. A flexibilidade do *ubuntu* não deve ser vista como uma fragilidade nesse sistema, mas como uma grande riqueza de aspectos intrínsecos. A lei *ubuntu* seria uma *dinamologia*, pois acompanha as transformações dos seres e da vida, sem a fixidez da justiça como prescritiva. Os africanos consideram que o tempo não pode mudar a verdade. Desse modo, as decisões

judiciais podem ser questionadas pela caráter dinâmico. A verdade quem a possui é quem tem maior autoridade, e a decisão que se oponha a ela, pode ser revista e sancionada.

Ao desconsiderar as lacunas engendradas pelas grandes *epistemes* do ocidente, as políticas e o currículo apresentam um universalismo vertical, criado em um contexto histórico, social de outro continente, impondo a univocidade. Assim, cabe aos educadores, mestres e estudantes uma postura crítica, um giro decolonial, um movimento heterogêneo para a filosofia, para a política, para a literatura.

### **Conclusão**

O pensamento decolonial redimensiona a história, reorganiza as ações e revela novos olhares sobre os fatos influenciando fundamentalmente o pensamento filosófico, devolvendo-lhe uma de suas principais tarefas: a crítica contínua do mundo sem preconceitos, privilégios ou hierarquias fundadas no racismo epistemológico. A interpretação de um modo único de organização, tendo como bases o conhecimento europeu para todo mundo ocidental limitou os mapas geográficos das *epistemes*, entretanto, há um dívida histórica a ser paga com os povos dizimados na América Latina. O silêncio imposto pode hoje ser resgatado, reconfigurado e reorganizado discursos e espaços até então subtraídos.

A proposta decolonial se presta a observar particularidades que não foram evidenciadas durante a história e incorporá-las ao saber universitário, que evidentemente deve ser ampliado e englobar em suas discussões novas *epistemes* que não sejam contidas pela razão Imperial. Pensadores como Césaire, Glissant e Ramose podem estabelecer um novo olhar sobre as relações entre norte e sul, Europa, África e Américas em um sistema simbólico e material no reconhecimento dos saberes de todos os povos.

### **Referências bibliográficas**

- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre el colonialismo**. Madri: Akal, 2006
- DANTAS, Luis Thiago Freire. **Descolonização Curricular: a Filosofia Africana no Ensino Médio**. São Paulo: Editora PerSe, 2015.
- GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.



GROSGUÉL, R. (Orgs.). Descolonizando los universalismos occidentales: el pluralismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemocídios do longo sec. XVI**. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. (Orgs.). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, E. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. pp. 71-103.

\_\_\_\_\_. Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n.34, 2008.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de um concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. (Orgs.). **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007.

RAMOSE, Magobe. **Epsitemologias do Sul**. Org. Boaventura Santos, Maria Menezes. Coimbra: Almedina, 2009.

**A experiência vivida de Frantz Fanon: a voz ensaística em**  
***Pele negra, máscaras brancas***

José Luis Bubniak<sup>60</sup>/UFPR

**Introdução**

Frantz Fanon (1925-1961) foi um médico, intelectual e ativista político nascido na Martinica e que ao longo de suas obras se debruçou sobre a situação do negro e a colonização, sendo ele próprio a voz do oprimido que expressa uma realidade que conhece por fazer parte de sua vida, através de uma escrita sempre identificada à sua matéria e que faz questão de marcar seu posicionamento. Entre sua produção está *Pele negra, máscaras brancas*, publicado pela primeira vez em 1952 e que é um livro difícil de ser rotulado. Em sua tentativa de compreensão da relação entre o negro e o branco, o texto tem ressonância em várias áreas distintas, como a medicina, a filosofia, a sociologia, a literatura, os estudos culturais e ganha mais força a partir do fortalecimento dos estudos pós-coloniais, além de possuir imenso valor social e político. Sem pretender fechar a obra a um gênero, procuramos observar como nessa obra clássica sobre a vida do negro e a colonização está manifesta uma voz ensaística, ou seja, quais os traços da obra permitem dizer que estamos lendo um ensaio.

Inicialmente, apresentamos algumas reflexões sobre o gênero ensaio, através da exposição de algumas de suas características e das ideias de alguns estudiosos que debateram sobre esse gênero que parece ser esquivo a definições precisas. Pelo propósito deste trabalho, terão destaque o ensaio com seu caráter livre e pessoal que não se prende a regras pré-estabelecidas e não é puramente teórico nem puramente literário, trazendo para seu campo a subjetividade, através da qual transparecem as visões do ensaísta, que sem buscar a imparcialidade traz para o texto suas experiências pessoais ao mesmo tempo em que mantém firme seu papel de intelectual.

Em *Pele negra, máscaras brancas*, a voz ensaística se manifesta ao longo de todo o texto, através da mistura de conhecimento teórico ou erudito com anedotas, relatos pessoais, estilo livre na escrita, linguagem estilizada e com a subjetividade como elemento fundamental. Mas é no capítulo “A experiência vivida do negro” que ela se manifesta com maior força, pois aí Fanon coloca sua própria vida como principal assunto do texto, usando-a para falar sobre a vida do negro que passou pelo processo de colonização em um sentido mais amplo. Dessa forma, a subjetividade explicitada no

---

<sup>60</sup> Mestrando em estudos literários na UFPR.

texto será a principal chave para a observação da voz ensaística de Frantz Fanon, e o ensaio será compreendido como um produto da personalidade do autor e das circunstâncias em que ele vive.

### **Reflexões sobre o ensaio**

O ensaio moderno tem sua origem no Renascimento, com a publicação do primeiro volume dos *Ensaio*s de Montaigne em 1580. Montaigne foi o primeiro a usar o termo “ensaio” para se referir a seus escritos, que eram obras recheadas de anedotas, citações, reflexões, experiências e articuladas por impressões pessoais que dão um caráter subjetivo ao ensaio, subjetividade que jamais abandonará o gênero. O próprio autor afirma-se como a matéria do livro, tratando dos mais variados assuntos sem se colocar como um especialista, mas sim oferecendo suas interpretações e visões sobre a literatura, os sentimentos, a cultura, e vários outros temas relacionados à humanidade e o mundo. O pensador francês procura com seus ensaios fazer com que o leitor tenha contato não apenas com as matérias tratadas, mas com o próprio homem Michel de Montaigne. (MONTAIGNE, 1972).

O ensaio é um gênero que não possui definição clara e se apresenta com as mais variadas características, adotando a forma que melhor convenha ao propósito do ensaísta e sem seguir regras estabelecidas. Oviedo (1991, p. 11) afirma que se chega a dizer que é um gênero que não segue regras comuns, pois “cada ensayo establece las suyas en cuanto a intención, contenido, lenguaje, enfoque, alcances, extensión, etc.”. O ensaio é marcado pela capacidade de escolher pautas e caminhos, assim como por abrir novas possibilidades mesmo em temas velhos e já percorridos anteriormente.

A pretensão do ensaio não é a de ser algo completo e fechado, ou de abordar todos os aspectos de uma questão. Ele almeja dar a sua contribuição para o debate, deixando em aberto a possibilidade para novas intervenções. Segundo Lukács “el ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata sólo de explicaciones de las poesías de otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer” (1975, p. 27). O ensaísta então assume ser pequeno diante de sua matéria ao mesmo tempo em que pode ser a própria matéria do texto. O ensaio está ligado à especulação, à discussão, ao questionamento, e não tem a necessidade de seguir religiosamente um método, o que importa é a liberdade de espírito que ele evoca, sem admitir que lhe prescrevam seu âmbito de competência, pois “em vez de alcançar algo

cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram.” (ADORNO, 2003, p. 16). O gênero não precisa ir até as mais remotas origens do objeto, ele pode começar com o que deseja falar, sem visar um princípio primeiro ou um fim último, admitindo a interpretação de quem escreve.

Theodor Adorno chama a atenção para o caráter sempre aberto do ensaio, que não se fecha a regras:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. (ADORNO, 2003, p. 25)

O ensaio então procede “metodicamente sem método” (ADORNO, 2003, p. 30), e renuncia ao ideal da certeza indubitável, valorizando a experiência e com a importância ao “como” as ideias são expostas, e não apenas às ideias em si. É próprio de o ensaio partir do mais complexo e não ordenar os pensamentos para subir de complexidade pouco a pouco, de acordo com a terceira regra cartesiana. Não visa à completude, pois “a descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (ADORNO, 2003, p. 35)

Ainda segundo Adorno, “o ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional” (2003, p. 37). Mais aberto graças à negação de qualquer sistemática e mais fechado por trabalhar enfaticamente na forma da exposição. Para Adorno, no mais das vezes o ensaio se aproxima da teoria, e nesse ponto discorda de Lukács (1975) que considerou o ensaio como um “gênero artístico” e uma “forma de arte”. Em relação ao ensaio possuir caráter artístico ou literário, não existe consenso. É frequente ouvir que a literatura compreende a poesia, a ficção em prosa e o teatro, e não são todos os que colocam o ensaio ao lado dessas categorias. Segundo De Obaldia (1995), o ensaio é colocado à margem do campo da literatura, sendo incluído na categoria que Fowler definiu como “*literature in potentia*”, que além do ensaio compreende a biografia, o diálogo, a história, e outros:

The essay, then, is not so much excluded from the realm of literature as relegated to the latter’s margins. Its borderline position between the purely

literary and the purely scientific or philosophical gives it a recognizable affinity to those other genres which Alastair Fowler most appropriately groups under the concept of ‘literature *in potentia*’. (DE OBALDIA, 1995, p. 5)

Situado à margem, oscilando entre o puramente literário e o puramente científico ou filosófico, o ensaio parece se caracterizar justamente por esse estilo camaleônico de existência que o faz escapar de definições precisas. Quando ao que é tema para o ensaio, parece não haver limites. Ao mesmo tempo em que muitos falam de literatura, cultura, filosofia – do mundo da arte ou das ideias, enfim –, há uma infinidade de ensaios que se propõem a interpretar a realidade, seja como um todo ou em algum de seus aspectos. Se qualquer coisa pode ser tema para o ensaio, então “en el ensayo todo depende del enfoque, no del tema” (OVIEDO, 1991, p. 13). O ensaio pode ser reconhecido por elementos que tem a ver com o modo como um escritor pensa um assunto, pois ele traz a interrogação ou inquisição de qualquer aspecto da realidade ou do imaginado, seja proposto por outros ou do que o próprio autor pensa. Assim, mesmo que o autor se mantenha fiel ao seu tema, não se limita a ele e frequentemente o excede. O questionamento da verdade estabelecida é próprio do ensaio, que é “antidogmático, asistemático y con alguna frecuencia herético” (OVIEDO, 1991, p. 13).

Para Oviedo (1991), o ensaio se diferencia da crítica, da filosofia e de outras formas de textos comuns ao mundo de acadêmicos e especialistas, apesar de todas refletirem sobre um tema e serem expressões da linguagem do conhecimento e da ciência. A diferença é que no ensaio essa linguagem é um reflexo do ensaísta, sendo singular e reconhecível como tal, sem renunciar à subjetividade e à fantasia. Então, se na crítica o autor busca fazer-se invisível para que a matéria se sobressaia, no ensaio ocorre justamente o contrário, pois o ensaísta se expõe e cria interesse sobre o tema. O ensaio admite maior liberdade, e quem o escreve não precisa estar sempre na posição do especialista, o autor pode escrever e refletir sobre assuntos que não são de seu domínio, até porque o ensaio não precisa necessariamente responder às perguntas que coloca, já que sua função é inquirir e despertar inquietude. Liberdade, descontinuidade, subjetividade, diálogo, questionamento constante:

Son estos elementos los que dan al ensayo, cualquiera sea su área de estudio, un interés que va más allá de los límites que ella le impone. El ensayo habla al hombre en general, al que sabe algo y quiere saber más. Y como le habla con un

lenguaje artístico, no en una jerga impenetrable de especialista, cualquier persona medianamente culta o enterada puede disfrutarlo. En ese sentido, el ensayo es una forma dialogante, un pensamiento que quiere ser comunicación abierta, tanto con el lector como con el mundo histórico al que pertenece. Supone una operación intelectual de trascendencia para el desarrollo del conocimiento humano: el de sintetizarlo y actualizarlo en un momento determinado de su evolución, ligándolo al pasado y proyectándolo al futuro. (OVIEDO, 1991, p. 16)

O ensaio é uma forma de o escritor exercer sua liberdade e colocar suas ideias ao alcance de quem quer que esteja interessado, obviamente com graus diferentes de dificuldade. Etimologicamente o ensaio quer dizer tentativa, prova, intenção, assim ele não almeja esgotar um assunto, apenas dar sua contribuição individual e esperar que o debate continue. Oviedo muito oportunamente disse que o ensaio “sobre todo es una manifestación de la libertad con la que el espíritu humano aspira a considerar las cosas que le son propias (1991, p. 18).

Diversas são as definições e características do ensaio, por vezes sem concordância entre os teóricos, mas um ponto em comum é sempre apontado: o caráter subjetivo do ensaio. Assim pensa Gomes-Martínez (1992), que coloca o subjetivismo como a essência e a problemática do ensaio, afirmando que mesmo que o ensaísta expresse o que e como sente, nem por isso declina de sua posição de intelectual, pesquisador e incitador de ideias. O espanhol diz que o ensaísta escreve porque quer comunicar algo, e quando comunica nos faz entrar no seu mundo, nos seus pensamentos e no seu modo de pensar. Se o ensaísta se expressa através de seus sentimentos, apenas o baseado na experiência tem valor ensaístico. O ensaio se afasta do objetivismo científico, a experiência vivida é fundamental e quem escreve não busca ser imparcial, já que o estilo pessoal do ensaísta, que mostra seu íntimo e sua personalidade é o que projeta um estilo singular.

Os ensaios são produtos da personalidade do escritor e da época e das circunstâncias em que este vive, sendo um termômetro da sociedade. O ensaísta tem duplo aspecto de estilista e de pensador, e mesmo quando trata de temas da ciência e da filosofia, o que ganha o leitor é o subjetivismo na escolha e no desenvolvimento dos temas, subjetivismo que é a parte essencial do ensaio, pois o “eu” do autor se destaca de modo a indicar uma forte personalidade. O ensaio é marcado pelo tom confessional, que

é marca do egotismo do ensaísta, que escreve sobre o mundo que o rodeia e sua reação ante ele. As ideias do ensaio giram em torno do “eu” do ensaísta, que adota uma posição de igual ao leitor, sem assumir ar de superioridade. Assim, esse egotismo pode ser bom ou ruim a depender de quem ele parte (GOMES-MARTÍNEZ, 1992).

O ensaio parece não ter limites, e isso faz com que qualquer tentativa de definição seja escorregadia. O ensaio possui então caráter aberto, marcado pela subjetividade de quem escreve, pelo caráter dialógico, e se apropria de vários elementos que lhe sirvam para enriquecer seu texto. Mesmo sem uma definição clara, é possível apresentar suas principais características e observar dentro dos próprios textos quando elas se aplicam, ou quando a voz ensaística se manifesta.

### **A voz ensaística de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas***

Frantz Fanon nasceu na Martinica em 20 de julho de 1925 e morreu em 6 de dezembro de 1961 nos Estados Unidos, devido a uma pneumonia contraída enquanto buscava tratamento para leucemia. Em sua breve vida, lutou nas forças de resistência do norte da África e na Segunda Guerra Mundial e teve atuação política determinante, além de ter estudado medicina e psiquiatria em Lyon e exercido a profissão de médico psiquiatra. Há quatro livros publicados sob sua autoria: *Pele negra, máscaras brancas* (1952), *Sociologia de uma revolução* (1959), *Os condenados da terra* (1961) e *Pela Revolução Africana* (1964), o último publicado postumamente. Suas ideias foram influentes no pensamento político e social, na teoria literária, estudos culturais e na filosofia, e suas obras começaram a ser recuperadas a partir do fortalecimento dos estudos culturais e pós-coloniais.

Neste trabalho, analisamos o livro *Pele negra, máscaras brancas*, uma obra que reflete sobre a condição do colonizado, partindo do contexto do antilhano na colônia e na metrópole, sempre em sua relação com o outro. Uma primeira versão da obra destinava-se a ser a tese de doutorado em psiquiatria de Fanon, recusada pelos examinadores por não ter a abordagem positivista exigida pela Universidade de Lyon. A obra muito tem de análise psiquiátrica/psicanalista, mas definitivamente não se restringe a isso, pois passa pela filosofia, história, sociologia, antropologia, crítica literária e possui profundo valor social e político, e “à medida que os textos de Fanon se desenrolam, o fato científico passa a ser confrontado pela experiência das ruas, observações sociológicas são intercalados por artefatos literários e a poesia da libertação é criada rente à prosa pesada, mortal, do mundo colonizado” (BHABHA, 1998, p. 72).

A obra possui forte presença da subjetividade do autor, uma das principais chaves para a observação da voz ensaística dentro do texto. É um livro que não se prende a uma corrente teórica para a expressão de suas ideias e faz ouvir a voz de quem escreve:

There is an urgency to *Black Skin, White Masks* that bursts from its pages. The text is full of discontinuities, changes in style, merging of genres, dramatic movement from analysis to pronouncements, switches from objective scientific discussion to deep subjectivity, transfers from theory to journalism, complex use of extended metaphors, and, not least, a number of apparent contradictions. As a genuine, and dare I say “old fashioned” polymath, Fanon is not afraid to use any and all the tools and methods at his disposal: Marxism, psychoanalysis, literary criticism, medical dissection, and good old aphorisms. And he is just as happy to subvert them—a livid subversion that some would see as contradiction. But above all the text has an immediacy that engages and stirs us. We can feel a soul in turmoil, hear a voice that speaks directly to us, and see the injustices described being lived in front of our eyes. (SARDAR, 2008, p. XI)

Frequentes mudanças de estilos, diversas correntes teóricas, erudição se misturando ao popular, uma voz que expõe a própria alma. A obra não é uma mera análise científica da condição do negro colonizado, não se restringe à teoria. É um texto que parte do próprio sujeito colonizado, que viveu entre dois mundos e que encara a situação ao mesmo tempo com raiva e com calma, sem considerar todos os brancos como racistas e sem colocar o negro em estado de idealização. Segundo Ziauddin Sardar (2008, p. VII) “*Black Skin, White Masks* charts the author’s own journey of discovering his dignity through an interrogation of his own Self — a journey that will not be unfamiliar to all those who have been forced to endure western civilization”. Fanon, podemos dizer, não tem medo de pôr o dedo na ferida, e anuncia que pretende “nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio. Avançaremos lentamente, pois existem dois campos: o branco e o negro” (FANON, 2008, p. 26). A partir daí já vemos que o negro é sempre tratado em sua relação com o branco, a relação é entre o Eu e o Outro. A libertação do homem de cor passa pela análise das consequências psíquicas que o racismo colonial produz no sujeito colonizado, e ao longo da obra elabora-se “uma tentativa de compreensão da relação entre o negro o branco” (FANON, 2008, p. 27).



Ao longo do livro, Fanon aborda diversos assuntos que se relacionam à sua proposta: a relação do negro com a linguagem, na qual elucida o comportamento do colonizado com seus semelhantes e com o outro, na colônia e na metrópole, com ênfase em como a língua pode ser usada como ferramenta para encurralar o negro; as relações sexuais e afetivas inter-raciais, seja da mulher negra com o homem branco ou o inverso, utilizando muita análise de obras literárias para desenvolver suas ideias, embora a literatura seja usada mais como ferramenta psicanalítica; Fanon dedica um capítulo para responder ideias de Octave Mannoni sobre a colonização, mostrando em que o discurso do psicanalista francês é perigoso de acordo com seu ponto de vista; o capítulo “A experiência vivida do negro” é onde a voz ensaística se manifesta com mais força, pois está marcado pela subjetividade e por muita poesia, e traz a própria consciência do autor sendo transformada em palavras; fala da relação do negro com a psicopatologia, de forma que sua posição de psiquiatra fica bem marcada; e por fim relaciona a situação do negro com ideias de Adler e Hegel.

Quando trata da linguagem, Fanon pretende mostrar a necessidade de tomada de posição por parte do colonizado diante da língua metropolitana, e de como esta pode ser usada para encurralar o negro. A linguagem contribui para alienar os diversos participantes do processo, seja o branco que se julga superior, o negro que usa a linguagem colonizada ou tenta renegar o patoá, o africano que tenta se passar por antilhano, entre outros casos. Quem escreve não é alguém que leu sobre o comportamento dos colonizados, não é o metropolitano que foi fazer uma imersão para entender melhor o seu objeto. Quem escreve é o próprio sujeito colonizado que viveu e se incluía no seio da sociedade abordada, é o sujeito negro que fez parte do processo de colonização e que sabe as consequências que ela traz por sentir na própria pele e por observá-las em seus semelhantes. O texto de Fanon se identifica com o colonizado e visa à libertação da alienação produzida pelas relações com a linguagem.

Enquanto analisa, Fanon não fica preso às observações e à ciência, pois frequentemente usa anedotas ou memórias como recurso para a expressão de suas ideias, valendo-se de uma liberdade característica ao ensaio. Ao responder a uma citação de Sartre sobre o preconceito, Fanon diz:

Não sei, mas afirmo que aquele que procurar nos meus olhos algo que não seja uma interrogação permanente, deverá perder a visão: nem reconhecimento nem ódio. E se dou um grande grito, ele não será nada negro. Não, na perspectiva

adotada aqui, não existe problema negro. Ou pelo menos, se existe, os brancos não se interessam por ele senão por acaso. É uma história que se passa na penumbra, e é preciso que o sol transumante que trago comigo clareie os mínimos recantos. (FANON, 2008, p. 43)

A subjetividade faz parte do seu texto, suas ideias não conseguem e nem pretendem se desvincular disso. O autor não tem medo de recorrer a comparações, ao folclore, de expressar a sua voz. E se as reflexões são sobre o negro e sua relação com o outro, o branco também é seu objeto, como no caso da análise do comportamento do branco que utiliza o *peti-nègre* ao conversar com o negro. Falando sobre como a linguagem é um instrumento que pode encurralar o colonizado, Fanon usa seu comportamento para falar do comportamento dos outros: “Outros poderão considerar que sou um idealista. Creio que os outros é que são uns canalhas. Quanto a mim, dirijo-me sempre aos *bicots* em francês correto, e sempre fui compreendido. Eles me respondem como podem mas me recuso a adotar qualquer postura paternalista” (FANON, 2008, p. 45). O ensaísta utiliza com certa frequência termos agressivos como “canalha” e “imbecil” para se referir àqueles que adotam comportamentos dos quais ele discorda. Isso mostra que seu texto é marcado por um sentimentalismo e pelo que Sardar (2008) viu como uma raiva, que tem um forte eco contemporâneo e é uma raiva comum a todos os povos que se encontram sob opressão: “It is the anger of all whose cultures, knowledge systems and ways of being that are ridiculed, demonized, declared inferior and irrational, and, in some cases, eliminated. This is not just any anger. It is the universal fury against oppression in general, and the perpetual domination of the Western civilization in particular” (SARDAR, 2008, p. VI-VII). A escrita é marcada por uma raiva que é um instrumento de reação e que inevitavelmente se mostra em um texto no qual o sujeito é uma das principais matérias.

Fanon dedica dois capítulos para as relações inter-raciais e intersexuais, um sobre a mulher de cor e o branco e outro sobre o homem de cor e a branca. Em ambos, ele parte da análise de romances autobiográficos para compreender tais relações, que trazem consigo a negação da raça, o desprezo ao semelhante e o desprezo a si mesmo. Sem pretender esgotar o conteúdo de seus textos, observamos que nos romances em que a mulher de cor é protagonista o que predomina é a supervalorização do homem branco, visto praticamente como um semideus, de forma que qualquer relação com um negro chega a ser descartada. Quando é o homem negro quem tem a voz, Fanon progride em

sua análise até concluir que o personagem sofre de problemas psicológicos diferentes e que não é a sua cor a razão do seu modo de agir. Mesmo que a literatura seja o ponto de partida, as obras valem para Fanon como documentos da personalidade e subjetividade dos autores, indo para uma análise psicanalítica, e o autor chega inclusive a lamentar que uma das autoras não tenha compartilhado seus sonhos, já que isso permitiria entrar em contato com seu subconsciente. Embora Fanon não seja mau crítico, é importante deixar sublinhado o vínculo de seu texto com a psicanálise. Como durante o resto do livro, análises mais teóricas, psicanalíticas ou científicas andam de mãos dadas com anedotas e relatos pessoais, e as vivências de quem escreve passam a todo momento, junto com a ironia, o ressentimento e a sinceridade de Fanon. Sem medo de usar relatos e trazer à tona situações que viu ou histórias que ouviu, o escritor segue em sua busca de compreensão dos fenômenos de alienação que estão instaurados em sua raça.

Quando fala “Sobre o pretense complexo de dependência do colonizado”, Fanon rebate um livro de Octave Mannoni sobre a colonização, visando à desconstrução de todas as suas ideias. Como parte do processo de criticar a obra e o autor em questão, Fanon coloca suas próprias ideias e pensamentos em evidência, a partir da afirmação de que uma sociedade é racista ou não é descartando a existência de uma sociedade mais racista que a outra. Com a utilização de poemas de Aimé Césaire para endossar seu discurso, Fanon faz questão de marcar a sua posição de homem negro colonizado, trazendo novamente suas vivências à tona para rebater um texto cujas ideias considera errôneas ou mesmo absurdas e prejudiciais.

No capítulo “O preto e a psicopatologia” o que predomina é o Fanon em sua posição de psiquiatra, todo o texto é mais técnico e foca nas observações relacionadas à medicina e psiquiatria, boa parte se referindo ao terreno da sexualidade. Não obstante, a linguagem é manejada com liberdade, a poesia continua aparecendo e a subjetividade não deixa de estar presente. Há o reforço da relação entre o negro e o branco: as crianças negras descobrem o olhar discriminador a partir do contato com o branco, o folclore fornece uma série de histórias que inferiorizam ou demonizam o negro, e é sempre em relação ao branco que o negro precisa se afirmar, assumir a identidade e entrar na luta, o que em outras palavras significa que é sempre para o branco que o negro precisa ser negro. Sobre essa relação entre Eu e Outro, Homi Bhabha (2008) afirma que *Pele negra, máscaras brancas* não é uma divisão pura, mas sim uma imagem duplicada e dissimulada de estar em dois lugares ao mesmo tempo, em uma situação que torna impossível que o negro aceite o convite à identidade por parte do

colonizador. O seguinte trecho ilustra essa duplicidade e ao mesmo tempo expõe uma voz carregada de sentimento e mostra os pensamentos do autor:

Que história é essa de povo negro, de nacionalidade negra? Sou francês. Interesse-me pela cultura francesa, pela civilização francesa, pelo povo francês. Recusamos considerar-nos como algo “à margem”, estamos bem no centro do drama francês. Quando homens, não fundamentalmente maus, mas mistificados, invadiram a França para escravizá-la, meu ofício de francês me indicou que meu lugar não era à margem mas no coração do problema. Interesse-me pessoalmente pelo destino da França, pelos valores franceses, pela nação francesa. Que é que eu tenho a ver com um Império Negro? (FANON, 2008, p. 170)

O movimento é duplo de alguém que busca a valorização do negro, que deseja ser visto como indivíduo e não quer ser situado à margem da sociedade que o exclui a todo o momento. Continua a discussão sobre a relação do negro com o branco o capítulo “O preto e o reconhecimento”, dessa vez a partir das ideias de Adler e de Hegel. O negro é colocado sempre como comparação, que procura sua existência a partir do reconhecimento do outro, e as ideias são organizadas após uma citação de cada um dos autores, vinculando-se ao campo teórico e à situação e objetos tão bem conhecidos de Fanon.

Apesar de estar presente durante todo o livro, é em “A experiência vivida do negro” que a voz ensaística de Fanon se faz mais alta. Aqui a subjetividade não é apenas aliada à teoria ou à ciência, é a principal matéria do texto, com a memória e o relato de experiências pessoais sendo usadas para falar do negro e sua relação com o outro, por um autor que está falando de um preconceito literalmente sentido na pele. Segundo Sardar (2008), em “A experiência vivida do negro” Fanon quebra todas as convenções e simplesmente deixa seu fluxo de consciência correr sobre o papel.

Desde o início o ensaio é marcado por uma desilusão com o que o mundo apresenta ao negro: “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia de desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos” (FANON, 2008, p. 103). Objeto em meio a outros objetos, quem escreve se situa em relação ao outro, ao branco, que enclausura o negro e age como a sempre demonstrar a relação hierárquica. E apesar de todas as humilhações, é para o outro que o negro tem necessidade de afirmação, não para seu semelhante, já que

“o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco” (FANON, 2008, p. 104). O texto é colocado com uma série de cortes, oscilações, passagens de um assunto para o outro, por vezes com uma demonstração de certeza absoluta enquanto em outros momentos parece ser feito totalmente de dúvidas.

Fanon traz um relato pessoal sem aviso prévio, junto com uma série de reflexões que dele decorrem, aparentemente sem se preocupar com a ordem e a organização do discurso:

“Olhe, um preto!” Era um stimulus externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso.

“Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia.

“Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.

“Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. (FANON, 2008, p. 105)

E esse relato não é contínuo, é interrompido por longa reflexão, voltando e tornando a dar lugar a outras coisas, numa técnica entrecortada tipicamente literária. A vivência se associa à forma como o ser se sente encurralado e como todo o ambiente contribui para diminuí-lo. A dúvida sobre o que fazer anda junto com a necessidade de assumir a identidade:

Nessa época, desorientado, incapaz de estar no espaço aberto com o outro, com o branco que impiedosamente me aprisionava, eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui, constituindo-me como objeto. O que é que isso significava para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? No entanto, eu não queria esta reconsideração, esta esquematização. Queria simplesmente ser um homem entre outros homens. Gostaria de ter chegado puro e jovem em um mundo nosso, ajudando a edificá-lo conjuntamente. Mas rejeitava qualquer infecção afetiva. Queria ser homem, nada mais do que um homem. Alguns me associavam aos meus ancestrais escravizados, linchados: decidi assumir. (FANON, 2008, p. 106)

É como se o autor estivesse transmitindo todo o processo que passou das ofensas à assunção da identidade, e é a partir do momento em que toma posição que ele encontra suas ferramentas e compreende a necessidade de lutar. O posicionamento é que marca toda a relação do Eu com o Outro. Com as reflexões de Fanon, o relato sobre o menino e a mãe voltam ao texto, um com medo, achando o negro irá comê-lo, a outra constrangida enquanto tenta acalmar o filho, elogiando aquele a quem a criança está ofendendo. Mas o ofendido reage, verbalmente desmoralizando a ambos. A reação tem um caráter de libertação e traz a consciência de onde se situa: “Tendo o campo de batalha sido delimitado, entrei na luta. (...) De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse” (FANON, 2008, p. 107).

São vários os momentos em que Fanon se coloca como sem saída, por exemplo: “Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um novo homem que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto” (2008, p. 108), explorando a dificuldade de ser reconhecido como ser humano, que faz com que o autor sinta “A vergonha”. A vergonha e o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal (2008, p. 109). E não há posição social ou conhecimento que credencie o negro a ser visto como semelhante ao branco: “Repito, eu estava murado: nem minhas atitudes polidas, nem meus conhecimentos literários, nem meu domínio da teoria dos quanta obtinham indulto” (FANON, 2008, p. 109). Percebemos nesses trechos que a matéria é a situação individual de Fanon, que se estende a toda a sociedade e acaba gerando identificação com milhares de negros que se veem em situação semelhante à sua.

Enquanto vê que o negro está na posição de odiado e que o racismo consiste em um povo que sente uma raiva irracional por outro, a defesa possível para Fanon foi racionalizar o mundo e mostrar ao branco que ele estava errado. Se a ciência enfim comprova que o negro e o branco são iguais em relação a todas as características humanas exceto a cor da pele, o autor mostra como isso não é capaz de convencer os racistas, que ainda insistem na separação e na ideia de uma supremacia branca. Junto com as reflexões sobre a constante inferiorização do negro, episódios particulares da vida de Fanon seguem aparecendo, como o caso do homem alcoolizado que crê nas virtudes “verdadeiramente francesas” e rejeita a presença estrangeira, de quem ele diz:

“Pra não carregar muito no julgamento, é preciso reconhecer que ele recendia a vinho barato” (2008, p. 112), o que serve para explicitar que é um episódio particular que está sendo narrado.

Aliada à subjetividade, a poesia da Negritude é evocada repetidas vezes, principalmente a de Aimé Césaire e Leopold Senghor. Quando traz a poesia, Fanon demonstra forte identificação com o escrito, possuindo a capacidade de se entusiasmar com o que os outros fizeram, característica que Adorno (2003) viu como peculiar ao ensaísta. Alguns exemplos de forte identificação com a poesia: “E agora, vibra a minha voz” (FANON, 2008, p. 113); “anuncio estrepitamente outra coisa” (FANON, 2008, p. 114); “Sangue!, sangue!... Nascimento! Vertigem do devir! Em três quartos de mim, danificados pelo aturdimento do dia, senti-me avermelhar de sangue. As artérias do mundo arrancadas, desmanteladas, desenraizadas, voltaram-se para mim e me fecundaram” (FANON, 2008, p. 115); “Eu me assumia como o poeta do mundo” (FANON, 2008, p. 118). Vemos com esses exemplos que Fanon anuncia os poemas como se de fato tivessem sido escritos por ele, pois existe a consciência de que são textos para a coletividade, que fazem com a que a identificação seja levada a níveis extremos.

A poesia também é usada como oposição ao branco, como aquilo que o branco nunca poderia compreender. Sendo produzida por negros que expõem suas sensações, é uma forma de revide a quem tenta monopolizar o conhecimento. Grito e racionalização do negro, a poesia é ferramenta para fraternidade, para união, que carrega uma mensagem que “só o preto é capaz de transmiti-la, de decifrar seu sentido, seu alcance” (FANON, 2008, p. 114). E se o branco quer o domínio do mundo e da palavra, Fanon mostra que não é bem assim:

E eis o preto reabilitado, “alerta no posto de comando”, governando o mundo com sua intuição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética, “poroso a todos os suspiros do mundo”. Caso-me com o mundo! Eu sou o mundo! O branco nunca compreendeu esta substituição mágica. O branco quer o mundo; ele o quer só para si. Ele se considera o senhor predestinado deste mundo. Ele o submete, estabelece-se entre ele e o mundo uma relação de apropriação. Mas existem valores que só se harmonizam com o meu molho.

Enquanto mago, roubo do branco “um certo mundo”, perdido para ele e para os seus. Nessa ocasião, o branco deve ter sentido um choque que não pôde identificar, tão pouco habituado a essas reações. É que, além do mundo objetivo das terras, das bananeiras ou das seringueiras, eu tinha delicadamente instituído o mundo verdadeiro. A essência do mundo era o meu bem. Entre o mundo e mim estabelecia-se uma relação de coexistência. Eu tinha reencontrado o Um primordial. Minhas “mãos sonoras” devoravam a garganta histórica do mundo. O branco teve a dolorosa impressão de que eu lhe escapava, e que levava algo comigo. Ele revistou meus bolsos. Passou a sonda na menos desenhada das minhas circunvoluções. Em toda parte só encontrou coisas conhecidas. Ora, era evidente, eu possuía um segredo. (FANON, 2008, p. 117)

Diante de muralhas de cultura branca, Fanon enaltece uma poesia negra que é compreendida à medida que quem lê a sente na pele, sendo oposição a séculos de silenciamento, que serve nas palavras do autor, para colocar o branco em seu lugar e mostrar que se alguém tem que se adaptar, não é o negro.

Mas o texto é marcado pela duplicidade, pois se por um lado há a afirmação, logo há o choque com a visão do outro: “quando tentava, no plano das ideias e da atividade intelectual, reivindicar minha negritude, arrancavam-na de mim” (FANON, 2008, p. 120). O desespero e a desilusão levam o autor a confessar seus momentos de fraqueza, que acaba superada: “De vez em quando, dá vontade de parar. É duro investigar sobre a realidade. Mas quando alguém mete na cabeça que quer exprimir a existência, arrisca não encontrar senão o inexistente” (FANON, 2008, p. 124). Fanon fala durante o livro todo das tentativas de silenciar o negro, das consequências de um processo de colonização que faz com que o próprio colonizado acredite em sua inferioridade, logo acaba sendo natural que em seus escritos momentos como esse apareçam, mas o que prevalece é uma voz de indignação, que não aceita ficar calado e que reage com o objetivo de que seus semelhantes possam se livrar de suas amarras. O final do texto demonstra o duplo movimento de hesitação e de alguém que continuará em seu propósito:

Sinto-me uma alma tão vasta quanto o mundo, verdadeiramente uma alma profunda como o mais profundo dos rios, meu peito tendo uma potência de expansão infinita. Eu sou dádiva, mas me recomendam a humildade dos enfermos... Ontem, abrindo os olhos ao mundo, vi o céu se contorcer de lado a



lado. Quis me levantar, mas um silêncio sem vísceras atirou sobre mim suas asas paralisadas. Irresponsável, a cavalo entre o Nada e o Infinito, comecei a chorar. (FANON, 2008, p.126)

Os recursos usados por Fanon são característicos do ensaio. Sem abandonar o conhecimento erudito, técnico, filosófico, científico, seu texto traz a subjetividade e as vivências pessoais de maneira que a posição do ensaísta sempre se manifesta. Sua posição é de alguém que quer acima de tudo ser enxergado como um ser humano, não como um tipo diferente de ser, não com privilégios, não com reparações de injustiças, mas com o fim imediato de injustiças. Seu texto, que se apresenta não como grito, mas como serenidade, traz a força e o sentimento, o ódio e a calma, com uma voz totalmente identificada aos assuntos que aborda.

### **Considerações finais**

Segundo Lucia Miguel Pereira (1964, p. V), ensaísta é o escritor que procede “deixando-se guiar mais pelo senso comum, essa mistura de instinto e experiência, do que por leis e regras, prezando a liberdade mais do que a autoridade, sem, contudo desrespeitar esta última quando bem assente, conciliando com o espírito de aventura uma prudência realista, evitando com igual cuidado os exageros e a gravidade”. Fanon exerce essa liberdade, trazendo suas experiências próprias para o texto, mas sem deixar de usar a teoria, qualquer que seja ela, quando ela serve ao seu propósito. Seu texto traz a marca de um Eu que se põe como oposto ao Outro e que reage, que se manifesta, que expressa sua voz visando à libertação própria e a de seus semelhantes.

A voz ensaística de Fanon manifesta-se por essa liberdade de espírito, uma escrita que não se desvincula do conhecimento técnico, mas que deixa transparecer que o autor é a matéria do texto. A subjetividade não se ausenta, insinuando-se por todo o texto e alcançando nível extremo em “A experiência vivida do negro”, onde o próprio Fanon é a matéria e temos contato com o mundo que ele aborda através de suas próprias experiências pessoais, seus relatos, anedotas, ideias e ideais. A forte identificação que a poesia evocada provoca, as lembranças e o texto carregado de sentimentalismo servem para expor a alma do autor e vemos sua própria consciência se derramando sobre o papel.

Se Gomes-Martínez (1993) diz que o ensaísta é aquele que traz a subjetividade sem renunciar a sua posição de intelectual, *Pele negra, máscaras brancas* constitui um

belo exemplo de ensaio. Durante todo o texto temos contato com o grande conhecimento técnico e teórico de Fanon, conhecedor da medicina e da filosofia, da literatura e da psicanálise, mas que sabe aliar isso à experiência vivida, que une sua alma com seu conhecimento e gera um texto singular, que sem se deixar definir precisamente, usa todas as ferramentas e métodos que estejam à sua disposição e sirvam para o propósito de seu texto, o qual se ergue como um produto da personalidade e das circunstâncias da vida de um autor que desperta um belo dia e se atribui o direito de “exigir do outro um comportamento humano” (FANON, 2008, p. 189).

### **Referências bibliográficas**

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BHABHA, Homi K. “Remembering Fanon: Self, psyche and the colonial condition”. In: FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. Londres: Pluto Press, 2008.
- DE OBALDIA, Claire. *The essayistic spirit: literature, modern criticism, and the essay*. Oxford: Clarendon, 1995.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GOMES-MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. Cidade do México: UNAM, 1992.
- LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona; Buenos Aires; Cidade do México: Grijalbo, 1975.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- OVIDO, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- PEREIRA, Lucia Miguel. “Prefácio”. In: Vários autores. *Ensaístas Ingleses*. Clássicos Jackson, vol. XXVII. Rio de Janeiro: Editora Brasileira, 1964.
- SARDAR, Ziauddin. “I think it would be good if certain things were said: Fanon and the epidemiology of oppression”. In: FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. Londres: Pluto Press, 2008.

## Haiti: a presença constante do retorno ao país natal através das vozes de Laferrière e Dalembert

Waldson Dias/UNILA<sup>61</sup>

Haiti, donde la negritud se puso de pie por primera vez y dijo  
que creía en su humanidad.

Aimée Césaire, 1969, p.53.

### Introdução

O presente trabalho focaliza a realidade de um negro que vive entre nós, mas nos é desconhecido; dono de uma oralidade rica, raiz primeira da matriz e da negritude migrante africana nas Américas! Sem identidade definida, oriundo do país mais empobrecido do continente americano, migrante, marginalizado, portador da dor de todo um povo em busca do novo, silencioso, ausente do nosso convívio, o negro Haitiano será “escrito” e descrito através das vozes dos escritores Dany Laferrière e Louis-Philippe Dalembert. Ambos os autores nasceram no Haiti, forçados a migrar, migrantes transformados em cidadãos do mundo, cidadãos do mundo que retornam ao país natal e retratam através de suas literaturas, nas obras “*El Enigma del Regreso*” (2012) e “*O Lápis do bom Deus não tem borracha*” (2010), a história, a vida, as mazelas e a poesia diária do País mais empobrecido do continente americano: Haiti!

Tal qual, Aimée Césaire, escritor Martinicano, que retratou o sentimento do retorno ao País natal, em *Cuaderno de un retorno ao país natal* (1969), Dalembert e Laferrière, também, inspirados pelo mestre, vão lançar um brado de socorro ao povo haitiano. Encontrarmos autores negros brasileiros que tenham seus trabalhos publicados já é algo difícil. No caso dos escritores haitianos é algo quase impossível achar obras publicadas em Português, uma vez que na sua grande maioria escrevem no idioma Francês e as editoras não se interessam em traduzir, seja porque a temática não interessa, ou porque não vende, ou ainda, por tratar-se de negros falando de negros, de sofrimento, fome, miséria e morte.

---

<sup>61</sup> Mestrando em Estudos Latino-Americanos 2015/2016 na Universidade de Integração Latino-Americana – UNILA.

## I - Haiti: migrant nu<sup>62</sup>

Quem retorna ao país natal retornar também a infância e se encontra frente a frente com o menino que lá habita um hiato. Por mais que por mais que não se queira comparar, acontece de forma natural. “É preciso um tempo, uma pausa para respirar, e poder falar do Haiti no Haiti. Sentir o país fisicamente, até o calcanhar, cada som, cada grito, cada riso, cada silêncio” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 11). Cada um à sua maneira tem o seu tempo de chegada, o seu tempo de retorno ao passado e às lembranças que o menino tem para contar ao adulto. “E ao raiar do dia uma outra casinha que tem mal cheiro em uma rua muito estreita, uma casa minúscula que abriga em suas entranhas de madeira podre, dezenas de ratos e a turbulência dos meus seis irmãos e irmãs...” (CÉSAIRE, 1969, p.41)<sup>63</sup>. “O homem não ousou embrenhar-se pelo antigo quintal da morada familiar. Vista da rua, pareceu-lhe ridiculamente pequena, enquanto suas lembranças faziam da casa uma cidadela. Para dizer a verdade, a varanda mais parecia um ordinário puxadinho de um desses moquiços salve-se quem puder do terceiro mundo”. (DALEMBERT, 2010, p.11)

O passado não reconhece seu lugar e vem mostrar aos outrora meninos que talvez ainda reste uma esperança, ainda reste uma energia advinda dos ancestrais que possa mostrar que ainda vale a pena lutar pela terra onde nasceram e pelo povo que nela habita. Césaire, Dalembert e Laferrière fazem parte de uma mesma sinfonia, cujos acordes se fazem ressonar através do tempo. Somente ele, o tempo, talvez possa corrigir, no lugar da borracha proposta por Dalembert ou explicar o enigma que Laferrière tanto quer desvendar: como o povo haitiano sobrevive e ousa ir além, e viver!

Édouard Glissant, antropólogo da Martinica, cunhou a expressão “*migrant nu*”, para se referir aos negros oriundos do continente africano, arrancados a força de sua terra natal e trazidos para a América. Segundo Glissant, eles foram obrigados a renascer americanos ao mesmo tempo em que tiveram que “morrer” como africanos: “Eles não podiam trazer suas ferramentas, as imagens de seus deuses, seus instrumentos usuais, nem contar as novidades aos vizinhos, nem desejar trazer seus familiares, nem reconstituir no lugar da deportação sua antiga família”. (GLISSANT, 1997, p.112, apud LAFERRIÈRE, 2011, p.229)

---

<sup>62</sup> Termo criado por Édouard Glissant

<sup>63</sup> Al final del amanecer, otra casita que huele muy mal en una calle muy estrecha, una casa minúscula que cobija en sus entrañas de madera podrida decenas de ratas y la turbulencia de mis seis hermanos y hermanas. (Césaire, 1969. P.41 – tradução própria)

No Haiti, inicialmente, não renasceram americanos, pois o continente vira as costas para o Haiti, ainda hoje, vemos Haiti como uma ilha Caribenha tão próxima do continente americano e ao mesmo tão distante, uma realidade que compartilhem as demais ilhas caribenhas.

Neste retorno do migrante ao país natal, a memória vai além do que é permitido e viaja a origem das raízes tribais africanas. Seres humanos escravizados e transportados para além-mar, para a terra das altas montanhas, Ayiti, como a chamavam seus habitantes originais, os índios Taínos. Taínos e Africanos; índios e negros, crenças africanas e indígenas, resistência e luta, sabedoria e conhecimento. A resistência da Princesa Taína, “aquela que para sempre legou, a todas as nativas da região, seu charme e sua arte nas coisas do amor”. (DALEMBERT, 2010, p.25), bem como o exemplo de luta, resistência e valentia a todos habitantes da ilha. Anacaona virou mártir e símbolo para dois, não só os taínos, sua gente, mas também para os negros que vieram de África como escravos.

A partir da resistência no século XVI, apesar do genocídio indígena praticado pelo colonizador, na sua luta pela liberdade sob a liderança e sabedoria do *Espártaco Negro*, Toussaint L’ouverture, o migrante nu se vestiu de cores e sabores tropicais, de resistência e coragem, vestiu a ilha caribenha com a pele preta na cor, negra na etnia de um povo e criou Haiti, a primeira colônia latino-americana a abolir a escravidão, com sua maioria composta de negros escravizados a se tornar independente do jugo francês. Esse fato que por si só já caracteriza o real maravilhoso de que falou Alejo Carpentier, em seu livro *El Reino deste mundo* deveria ser respeitado e exaltado, embora o alto preço pago: a Europa se une e não reconhece a independência de Haiti. Aos olhos dos europeus era um ultraje existir uma nação negra governada por escravos, agora libertos. O que colocava em risco todo o sistema escravocrata vigente nas colônias européias. Mais ainda, a derrota das tropas francesas para os negros haitianos era a derrota da “Raça”<sup>64</sup> branca, européia, falaciosamente considerada superior.

Haiti, a nação negra dos migrantes nus, se viu só. A França impõe um bloqueio geral e ao mesmo tempo cobra uma dívida de 150 milhões de francos em ouro. Essa dívida leva ao empobrecimento do Haiti e pode se considerar como o começo de uma

---

<sup>64</sup> Utilizo o termo raça entre aspas, para caracterizar que não existe a divisão por raças entre os seres humanos e sim uma designação falaciosa, criada pelos europeus com o teor de ter um respaldo na escravização do ser humano, pois existiriam raças inferiores e superiores.

crise que persiste até os dias de hoje. Haiti fica isolado e até mesmo o *Libertador das Américas* vira as costas para o país após ter sido socorrido pelos Haitianos:

Nem mesmo Simon Bolívar, que soube ser tão valente, teve a coragem de assinar o reconhecimento diplomático do país negro. Bolívar poderia ter reiniciado sua luta pela independência americana, quando já havia derrotado a Espanha, graças ao apoio do Haiti. O governo haitiano lhe havia entregado sete navios, muitas armas e soldados, com a única condição que Bolívar libertasse os escravos, uma ideia que ao Libertador não lhe passava pela cabeça. Após sua vitória, quando já governava a grande Colômbia, Bolívar, deu as costas ao país que já o havia salvado. E quando convocou as nações americanas para a reunião no Panamá, não convidou o Haiti, mas sim a Inglaterra. (GALEANO, 2010)

O destino da ilha caribenha não seria nada fácil. No século XX, Haiti conhece de perto o poder dos Norte-americanos, que após terem emprestado dinheiro ao país caribenho, cobram a dívida invadindo-os e lá permanecendo por 15 anos, tempo em que tiraram tudo o que o país podia ter de riquezas, com a desculpa que era para saldar a dívida com bancos Americanos. Os Estados Unidos se retiram da ilha, mas mantiveram o elo colocando no poder a quem lhes pudesse servir melhor, e o melhor para os americanos certamente seria o pior para o Haiti. Em 1955, com apoio estadunidense, assume o poder no Haiti, aquele que mais tarde se proclamaria presidente vitalício, François Duvalier, também conhecido como *Papa Doc*, o líder de uma ditadura sangrenta. Quando da sua morte, deixou um saldo de trinta mil haitianos mortos, quinhentos mil exilados e uma nação afundada no terror, fome e ignorância. Do folclore e sincretismo haitiano, *Papa Doc*, retirou a expressão *Tonton Macoute*<sup>65</sup>, uma expressão haitiana associada a um homem que roubava crianças e as colocava em um saco, fazendo-as desaparecer. Assim batizou à sua milícia, uma organização para militar que chegou a ter 40 mil membros e somente obedecia às ordens diretas de *Papa Doc*. Posteriormente seu filho Jean-Claude Duvalier, o *Baby Doc*, assumiu o poder logo após a morte de *Papa Doc*, em 1971. “Baby Doc, fez um governo tão terrível quanto o de seu pai”. (NUDELMAN, 2007, p.115).

---

<sup>65</sup> *Tonton Macoute*, significado em crioulo haitiano seria “Tio do Saco”, que podemos associar com o “bicho papão” no folclore brasileiro. ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonton\\_Macoute](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tonton_Macoute))

## II – Césaire, Dalember e Laferrière: os maestros de uma mesma sinfonia

É da ditadura dos Duvalier que Dalember e Laferrière fogem para o exílio, novos migrantes, atuais cidadãos do mundo, embora tragam dentro do peito a saudade de casa, do seu verdadeiro mundo, jamais esquecido e que os acompanha onde quer que estejam.

Aimé Fernand David Césaire nasceu em Basse-Pointe na Martinica em 1913 e morreu em Fort-de-France, em 2008. Poeta, dramaturgo, ensaísta e político da negritude. Foi juntamente com Léopold Sédar Sengnor, o idealizador do conceito de negritude e grafou o termo pela primeira vez ao se referir ao Haiti, o país onde negros escravos, saíram da utopia para a realidade de uma liberdade tão sonhada. No prólogo de *Cuaderno de un Retorno al Pais Natal*, de Césaire, o escritor Agustí Bartra afirma que o “caderno é por definição o poema da negritude e sua estrutura é semelhante aos quatro movimentos de uma atormentada sinfonia em que continuamente se enlaçam e se desenlaçam os temas e variações individuais e coletivas” (BARTRA; CÉSAIRE, 1969, p.12)

Essa atormentada sinfonia com que Césaire clamou ao mundo o sofrimento que encontra quando retorna para casa, a Martinica, é a mesma sinfonia, o mesmo grito bradado por Dalember e Laferrière, cada um à sua maneira, cada um com sua dor e poesia, mas ambos irmanados por um mesmo país, Haiti! Jornalista, poeta, escritor e considerado um andarilho contumaz, Louis-Philippe Dalember, nasceu em Porto Príncipe no Haiti em 1962. Doutor em literatura comparada pela Sorbonne, já obteve vários prêmios com suas obras, inclusive o prestigiado *Casa de las Américas*.

Dalember revive em *o Lápis do Bom Deus não tem Borracha (2010)*, os quatro movimentos desta atormentada e real sinfonia iniciada por Césaire. O percurso proposto pela narrativa é dividido em quatro partes principais: “abertura, primeira fase, segunda fase e terceira fase” (PETERLE, 2011, p.17). O regresso ao país natal, depois de um longo período de ausência é o tema central destas obras. O gatilho que dispara a indignação nos autores é a miséria que encontram em seus países, suas ilhas, Martinica e Haiti. O choque do retorno traz com ele a realidade antes ignorada ou vista com outros olhos: o sofrimento do povo negro e a sua constante luta por uma vida melhor. É essa uma sinfonia um tanto quanto macabra, que desperta a tristeza e o desalento na medida em que a miséria e a fome se fazem presentes.

Dany Laferrière nasceu em Porto Príncipe no Haiti em 1953. Jornalista e cineasta, também obteve vários prêmios com suas obras, inclusive o prestigiado *Prêmio Médicis*.

Em sua obra *El enigma del regreso* (2012), Laferrière afirma que Césaire bradou altivamente para que as ilhas se fizessem existir: “tratava-se de um grito de raiva que se deve mais ao desejo de viver com dignidade que a querer denunciar a colonização” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 67). Ao retornar ao Haiti ambos os autores encontram um país em extrema pobreza, onde cinquenta por cento da população é analfabeta, a expectativa de vida é de apenas cinquenta e um anos de idade, e o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) ocupa o centésimo sexagésimo oitavo lugar, um país “no polo oposto da existência humana: miserável, horroroso, negro e feio”. (CHOMSKY; FARMER, 2002, p.19)

A sinfonia composta por Laferrière é em primeiro lugar uma busca por suas próprias raízes. Em *El enigma del regreso* (2012) o autor narra o seu retorno ao Haiti, após a morte de seu pai no exílio. Trata-se de um livro autobiográfico, em primeira pessoa, uma escrita em prosa e verso no mesmo estilo em que Césaire escreve seu *Cuaderno de un Retorno al Pais Natal*, tanto que Laferrière tem entre os seus pertences de viagem um exemplar do livro de Césaire que afirma sempre carregar junto, onde quer que vá.

Retornar ao Haiti após uma ausência de mais de trinta anos e encontrar o país em pior estado de quando vivia nele é retornar no tempo:

El tiempo pasado fuera del pueblo natal es un tiempo que no puede medirse. Un tiempo lejos del tiempo inscrito en nuestros genes. Sólo una madre puede llevar semejante cuenta. La mía trazó durante treinta y dos años en un calendario de eso, una cruz tachando cada día pasado sin verme. (LAFERRIÈRE, 2012, p.45)

A citação a cima mostra que o retorno ao país natal dói tanto em que chega, quanto em que nunca saiu do seu lugar de origem, pois a presença da ausência é tão constante quanto a ausência da presença. O choque do retorno é inevitável ao filho que retorna ao lar, após um tempo distante.

O Haiti do migrante que retorna não é o Haiti que conhecemos através da mídia. “O que se tem é, portanto, traços de um Haiti diferente das imagens e notícias



veiculadas e que chegam por meio dos jornais e das redes de televisão, formadores de clichês e estereótipos”. (PERTELE, 2011, p. 17)

Para o migrante, o retorno à velha casa em que nasceu, à terra dos seus ancestrais, onde os seres visíveis e invisíveis caminham juntos pelas ruas, pelos becos e vielas e traz um significado diferente a quem andou pelo mundo. Dalembert e Laferrière com suas escrituras bradam ao mundo que Haiti existe e resiste, apesar das invasões, das ditaduras, dos furacões e terremotos, apesar da instabilidade política, da intervenção das Nações Unidas, da fome e da miséria, Haiti vive. É um brado pelos que ficam e lutam dia a dia em uma resistência sobre humana, por aqueles que todos os dias partem em busca de uma vida melhor para si e para os seus que ficam na ilha. “De qualquer maneira, este país está mesmo fodido. As pessoas não têm outra escolha que não seja partir”. (DALEMBERT, 2010, p.185)

### **III – Essas vidas à deriva...**

Após o terremoto que abalou o Haiti em 2010, a migração aumentou significativamente. O Brasil foi, inicialmente, o caminho trilhado por um número expressivo de haitianos que vieram em busca de trabalho, de uma vida melhor para eles, os migrantes, e também para os que ficaram.

O governo brasileiro criou um programa universitário chamado Pró-Haiti que permitiu o acesso há muitos haitianos a universidade pública. A Universidade de Integração Latino-Americana – Unila, na cidade de Foz do Iguaçu, Paraná, recebeu 83 estudantes no ano de 2015. Migrantes, muitos deles portadores de visto humanitário, todos em busca, através da Universidade, de uma nova vida, de um novo futuro. Em uma pesquisa efetuada por este autor junto há essa comunidade de estudantes migrantes haitianos, cem por cento quer retornar ao Haiti após a conclusão do curso universitário e aplicar o que aprenderam na reconstrução de seu país.

“O exílio não é para todo mundo. Alguém tem de ficar para trás para receber as cartas e saudar os membros da família quando eles voltam”. (DANDICAT, 2010, p.121). E, todos eles ao partirem já carregam intrinsecamente o desejo de retornar ao país natal:

E eles voltam, seis meses para não provar da sina do emigrante que volta ao ponto de partida, por não ter tomado assento no bom vagão. Sem ousar cruzar olhos nos olhos com os que ficaram – por falta de ousadia para partirem, por

medo da aventura em terra desconhecida ou por não terem sido obrigados a fazê-lo. (DALEMBERT, 2010, p.129)

E todos os dias alguém parte e alguém fica o choque do retorno já se confunde com o choque da chegada em outros lugares. Nômades em busca de melhores condições de vida, de trabalho, de estudo e tal qual Césaire, bradam por um pouco mais de dignidade.

...em qualquer canto em que se disponha os próprios sonhos, mesmo quando não se é de terra alguma, sempre há o calor de um lar abrindo seus modestos braços e se fechando por trás de nosso humano desalento; a língua da vida é a mesma, e aí se encontram homens e mulheres, os verdadeiros de verdade, aí se reconhecem, se abraçam, servem de muletas a um *brother* ou a uma *sister*, pouco importa o modo como cada qual se protege da poeira e dos espinhos da grande estrada, se o seu embate assemelha-se ao do lambari fora d'água ou ao do relâmpago...amiúde, o olhar, o brilho dos olhos basta; chega-se a pensar, então que toda essa gente é um todo único, como os ramos de um só e mesmo cajueiro. (DALEMBERT, 2010, p.47-48)

#### **IV – Conclusão**

E toda essa gente é sim um todo único, como os ramos de um só e mesmo cajueiro chamado humanidade. Césaire e Dalembert são os maestros que nos mostram a realidade de um povo, que em pleno século XXI ainda está à deriva, em busca de um reconhecimento histórico, o reconhecimento da quebra das correntes que ousaram, com valentia e heroísmo, mostrar ao mundo que o negro estava de pé, tal qual falou Césaire.

Essa gente ainda se encontra a deriva, povoando os quatro cantos do mundo em busca de dignidade. Essa gente à deriva que "... faz parte de um povo curtido na fome e na opressão, mas invencível na luta e na esperança". (AMADO; DEPESTRE, 1983, p. Or.d).

"O Haiti, por excelência é a terra do claro-escuro. Os haitianos foram os primeiros salvadores de si próprios, é preciso repeti-lo sempre, essa ajuda mútua em que se confundem todas as categorias sociais e todas as cores" (LAHENS, 2012, p.42)

Nas obras de Dany Laferrière e Louis-Philippe Dalembert temos o testemunho do haitiano pelo haitiano, um olhar do migrante que retorna, um olhar que retrata um país com criticidade de quem esteve fora e ampliou seus horizontes e pode analisar com todo o realismo as agruras em que vive um povo valente. Um povo que apesar de viver

no inferno, luta todos os dias para renascer tal qual fênix, pois “quando se regressa do inferno, cada beijo tem sabor de imortalidade” (LAHENS, 2012, p.21)

Reconhecer o outro haitiano, torna-lo visível, é necessário para uma convivência pacífica e enriquecedora com os migrantes haitianos no Brasil. Dalembert finaliza sua obra dizendo que após sua “errância, chegou a essa fase da humanidade em que o homem não tem outro país senão o tempo em que habita” (DALEMBERT, 2010, p. 191). Para Laferrière a viagem de retorno ao país natal finda com o reencontro com o menino que foi aquele que espera todo migrante que pode voltar para casa, mesmo que seu país esteja devastado pela miséria.

Afinal todos que retornam ao país natal, que podem ter esse sonho realizado, retornam “en aquel tempo feliz de mi abuela. Un tempo que por fin ha vuelto” (LAFERRIÈRE, 2012, p.313).

### **Referências bibliográficas**

- CARPENTIER, Alejo. *El Reino de este mundo*. Madrid, ES. Alianza Editorial, 2012.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cuaderno de un retorno al país natal*. México, DF: Ediciones Era, Época Library, 1969.
- DALEMBERT, Louis-Philippe. *O Lápis do bom deus não tem borracha*. Campo Grande, MS: Letra Livre Editora Ltda, 2010.
- DANTICAT, Edwidge. *Adeus, Haiti*. Rio de Janeiro, RJ: AGIR – Editora Nova Fronteira, 2010.
- DEPESTRE, René. *O Pau de Sebo*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Marco Zero, 1983.
- FARMER, Paul. *Haiti para Qué (usos y abusos de Haití)*. Hondarríbia, ES. Editorial Hiru, 2002.
- LAFERRIÈRE, Dany. *El Enigma del Regreso*. Madrid, ES: Alianza Editorial S.A, 2012.
- LAFERRIÈRE, \_\_\_\_\_. *País sem chapéu*. São Paulo, SP: Editora 34, 2011.
- LAHENS, Yanick. *Falhas*. Brasília, BR, Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.
- NUDELMAN, Ricardo. *Diccionario de Política latinoamericana contemporánea*. México, D.F. Editorial Oceano de México, 2007.
- PETERLE, Patricia. *O choque do retorno* (resenha O lápis do bom Deus não tem borracha de Louis-Philippe Dalembert). *Jornal Rascunho*, Curitiba, p. 17 - 17, 02 maio 2011.

## Poética da revolta e do ódio

João Arthur Pugsley Grahl/UFPR

### Introdução

Roumain era haitiano, Cesaire martiniquês, Damas guianense. Três poetas engajados politicamente em seus respectivos países. Três escritores da diáspora. Em outro artigo (GRAHL, 2016, p. 82) já expressei um pouco da vida e algumas obras desses autores, diferentes daquelas que exponho presentemente.

Um *topos* perpassa os três textos aqui presentes: a África. Cesaire e Damas fundaram o movimento da Negritude. Jacques Roumain foi uma influência para todos, muito embora seu foco seja mais na luta de classes do que no racismo. Os poemas abaixo vão mostrar um pouco da história da diáspora. Vieram nos navios negreiros como mostra Cesaire « o navio negreiro range por todas as partes ». Vestem-se como brancos ocidentais, transformados pelas roupas e pelos costumes « Tenho a impressão de ser ridículo/em seus sapatos/em seus smokings/em sua gravata/ em seu colarinho/em seu monóculo/em seu chapéu », como mostra Damas. E finalmente, uma vez na América, trabalhando como operários « da caldeira das fundições escorre um vinho de ódio », como canta Roumain.

A ideia deste artigo é mostrar que não só nas « caldeiras das fundições » mas também das penas desses poetas é possível sentir uma motivação ou um sentimento da voz poética que poderia ser categorizada como ódio.

Miernowski (2014, p. 10) faz um exercício interessante no sentido de mostrar o ódio como « princípio de criação artística » : desde panfletos religiosos, até romances como os de Celine. As discussões estéticas que faz são extremamente interessantes. Talvez o problema do livro sejam os exemplos que utiliza : teatro clássico francês, romances e poemas europeus. A hipótese proposta é a de que os poetas mostrados aqui e muitos outros que vêm de países colonizados desenvolveram uma poética mais percutante no que concerne uma pretensa motivação baseada no ódio para a feitura de seus poemas. Fanon (2001) nos dá alguma pista da causa deste ódio:

A luta contra o colonialismo, tipo particular de exploração do homem pelo homem, se situa então no processo geral de liberação dos homens. Se a solidariedade entre os operários “metropolitanos” e povos colonizados pode conhecer crises e tensões, é raro de constatar entre povos colonizados. Os

homens colonizados têm isso em comum que é contestado o direito de constituir um povo. Diversificando e legitimando esta atitude geral do colonialista, achasse o racismo, o ódio, o desprezo no opressor e paralelamente a animalização, o analfabetismo, a asfixia moral e a subalimentação endêmica no oprimido. (FANON, 1980, p. 175)

Todos os três provavelmente sentiram esse ódio, racismo, desprezo. A arma de contra-ataque que utilizaram foi a poesia a princípio e o engajamento político em seguida. Roumain era neto de um ex-presidente, Damas e Césaire estudaram na Europa. Eram todos filhos de uma burguesia esclarecida. Transformaram o instrumento de comunicação do colonizador contra ele mesmo, no caso, a língua francesa. Não eram subalimentados, analfabetos. Mas eram tratados como o mesmo racismo destinado aos que eram. Revoltaram-se. Produziram arte e geraram um movimento político que faria de seus participantes nomes importantes no processo de independência e de descolonização da África inteira.

Miernowski utilizaria esses poetas como exemplo caso tivesse contato. Os oprimidos, no caso colonizados, produzem arte com uma qualidade de ódio que sugere uma poética diferente daquela mencionada em seu livro, em que somente autores europeus são citados. O ódio do oprimido é percutante de uma maneira constrangedora. A cultura ocidental branca vira alvo, nos poemas, de um forte ódio, que a meu ver não pode ser igualado por nenhum escritor homólogo francês que evocou esse sentimento em suas obras. E acredito que mesmo aqueles que fizeram uma literatura engajada europeia teriam muito que aprender e admirar quanto a seus homólogos da diáspora.

### **Jacques Roumain**

Talvez o mais radical. Seu poema mais conhecido, *Negros Sujos* (GRAHL, 2016), é uma ode ao antirracismo. *Madeira de Ébano* é um poema anti-épico, contando a história da diáspora a partir da África. O verso « partirás » marca a saída do continente negro em direção às siderúrgicas na América.

Roumain canta a sorte dos operários e camponeses. As imagens do novo mundo lembram de uma maneira bizarra a África. Com uma diferença. Lá em forma de sonho. Na América, como pesadelo. As chaminés de fábricas são como palmeiras decapitadas.

A África é uma lembrança constante « África eu guardei tua memória África tu estás em mim ». Mas é o verso « Contudo » que marca a passagem da África do

Prelúdio para uma revolta geral, mais abrangente. « Nós proclamamos a unidade do sofrimento e da revolta ». Roumain não é proselitista como Brecht foi diversas vezes. Roumain como Brecht compartilhavam a ideologia comunista. Durante a ocupação americana no Haiti para a produção de sisal, Roumain fundou o partido comunista. Foi preso ao menos cinco vezes por distribuir folhetos conclamando as pessoas à união. Roumain acreditava aparentemente na possibilidade de uma fraternidade internacional de trabalhadores e operários. A discriminação e racismo seria regradada através da revolução. O movimento da Negritude, fundado pelos dois poetas mostrados em seguida, tinha um objetivo mais modesto : a união dos negros por aquilo que tinham em comum : alvo de racismo, não importando o quanto tinham se esforçado para parecerem europeus. O racismo era sempre presente. Não pregavam a revolução, pregavam a união dos negros. E tiveram sucesso, como veremos.

## 2.1 Madeira de Ébano<sup>66</sup>

---

**66 (N.T) Esse poema foi publicado postumamente após a morte prematura do autor. Minha tradução.**

Bois d'ébène

Prélude./Si l'été est pluvieux et morne/si le ciel voile l'étang d'une paupière de nuage/si la palme se dénoue en haillons/si les arbres sont d'orgueil et noirs dans le vent et la brume/si le vent rabat vers la savane un lambeau de chant funèbre/si l'ombre s'accroupit autour du foyer éteint/si une voilure d'ailes sauvages emporte l'île vers les naufrages/si le crépuscule noie l'envol déchiré d'un dernier mouchoir/et si le cri blesse l'oiseau/tu partiras/abandonnant ton village/sa lagune et ses raisiniers amers/la trace de tes pas dans ses sables/le reflet d'un songe au fond d'un puits/et la vieille tour attachée au tournant du chemin/comme un chien fidèle au bout de sa laisse/et qui aboie dans le soir/un appel fêlé dans les herbages.../Nègre colporteur de révolte/tu connais les chemins du monde/depuis que tu fus vendu en Guinée/une lumière chavirée t'appelle/une pirogue livide/échouée dans la suie d'un ciel de faubourg/Cheminées d'usines/palmistes décapités d'un feuillage de fumée/délivrent une signature véhémente/La sirène ouvre ses vannes/du pressoir des fonderies coulent un vin de haine/une houle d'épaules l'écume des cris/et se répand dans les ruelles/et fermente en silence/dans les taudis cuves d'émeute/Voici pour ta vois un écho de chair et de sang/noir messenger d'espoir/car tu connais tous les chants du monde/depuis ceux des chantiers immémoriaux du Nil/Tu te souviens de chaque mot le poids des pierres d'Egypte/et l'élan de ta misère a dressé les colonnes des temples/comme un sanglot de sève la tige des roseaux/Cortège titubant ivre de mirages/sur la piste des caravanes d'esclaves/élèvent/maigres branchages d'ombres enchaînés de soleil/des bras implorants vers nos dieux/Mandingue Arada Bambara Ibo/gémissant un chant qu'étranglaient les carcans/(et quand nous arrivâmes à la côte/Mandingue Bambara Ibo/quand nous arrivâmes à la côte/Bambara Ibo/il ne restait de nous/Bambara Ibo/qu'une poignée de grains épars/dans la main du semeur de la mort)/Ce même chant repris aujourd'hui au Congo/Mais quand donc ô mon peuple/les hivers en flamme dispersant un orage/d'oiseaux de cendre/reconnaîtrai-je la révolte de tes mains ?/Et que j'écoutai aux Antilles/car ce chant de négresses/qui t'enseigna négresse ce chant d'immense peine/négresse des Îles négresse des plantations/cette plainte désolée/Comme dans la conque le souffle oppressé des mers/Mais je sais aussi un silence/un silence de vingt-cinq mille cadavres nègres/de vingt-cinq mille traverses de Bois- d'Ebène/Sur les rails du Congo/Océan/mais je sais/des suaires de silence aux branches des cyprès/des pétales de noirs caillots aux ronces/de ce bois où fut lynché mon frère de Géorgie/et berger d'Abyssinie/Quelle épouvante te fit berger d'Abyssinie/et masque de silence minéral/quelle rosée infâme de tes brebis un troupeau de marbre/dans les pâturages de la mort/Non il n'est pas de cangue ni de lierre pour l'étouffer/de géôle de tombeau pour l'enfermer/d'éloquence pour le travestir des verroteries du mensonge/le silence/plus déchirant qu'un simoun de sagaies/plus rugissant qu'un cyclone de fauves/et qui hurle/s'élève/appelle/vengeance et châtiment/un raz de marée de pus et de lave/sur la félonie du monde/et le tympan du ciel crevé sous le poing/de la justice/Afrique j'ai gardé ta mémoire Afrique/tu es en moi/Comme l'écharde dans la

## **Prelúdio**

*A Francine Bradley*

Se o verão é chuvoso e morno  
se o céu cobre a lagoa com uma pálpebra de nuvem  
se a palmeira se desfaz em trapos  
se as árvores são de orgulho e negras no vento e na bruma

Se o vento torna à savana um naco de canto fúnebre  
se a sombra se acocora ao redor da lareira apagada

se uma revoada de asas selvagens leva a ilha aos naufrágios  
se o crepúsculo afoga o balanço rasgado de um último lenço  
e se o grito fere o pássaro  
partirás  
abandonando tua aldeia

sua laguna e suas raízes amargas  
o traço de teus passos em suas areias  
o reflexo de um sonho ao fundo do poço  
e a velha torre atada em volta do caminho  
como um cachorro fiel ao fim de sua coleira

---

blesseure/comme un fétiche tutélaire au centre du village fais de moi la pierre de ta fronde/de ma bouche les lèvres de ta plaie/de mes genoux les colonnes brisées de ton abaissement.../POURTANT/je ne veux être que de votre race/ouvriers paysans de tous les pays/ce qui nous sépare/les climats l'étendue l'espace/les mers/un peu de mousse de voiliers dans un baquet d'indigo une lessive de nuages séchant sur l'horizon/ici des chaumes un impur marigot/là des steppes tondues aux ciseaux du gel/des alpages/la rêverie d'une prairie bercée de peupliers/le collier d'une rivière à la gorge d'une colline/le pouls des fabriques martelant la fièvre des étés/d'autres plages d'autres jungles/l'assemblée des montagnes/habité de la haute pensée des éperviers/d'autres villages/Est-ce tout cela climat étendue espace/qui crée le clan la tribu la nation/la peau la race et les dieux/notre dissemblance inexorable ?/Et la mine/et l'usine/les moissons arrachées à notre faim/notre commune indignité/notre servage sous tous les cieus invariable ?/Mineur des Asturies mineur nègre de Johannesburg métallo/de Krupp dur paysan de Castille vigneron de Sicile paria/des Indes/(je franchis ton seuil – réprouvé/je prends ta main dans ma main – intouchable)/garde rouge de la Chine soviétique ouvrier allemand de la prison de Moabit indio des Amériques/Nous rebâtirons/Copen/Palenque/et les Tiahuanacos socialistes/Ouvrier blanc de Détroit péon noir d'Alabama/peuple innombrable des galères capitalistes/le destin nous dresse épaule contre épaule/et reniant l'antique maléfice des tabous du sang/nous foulons les décombres de nos solitudes/Si le torrent est frontière/nous arracherons au ravin sa chevelure/intarissable/si la sierra est frontière/nous briserons la mâchoire des volcans/affirmant les cordillères/et la plaine sera l'esplanade d'aurore/où rassembler nos forces écartelées/par la ruse de nos maîtres/Comme la contradiction des traits/se résout en l'harmonie du visage/nous proclamons l'unité de la souffrance/et de la révolte/de tous les peuples sur toute la surface de la terre/et nous brassons le mortier des temps fraternels/dans la poussière des idoles.(ROUMAIN, 2005)

e que late na noite  
um ganido nos pastos  
negro mascate de revolta  
conheces todos os caminhos do mundo  
desde que foste vendido em Guiné  
uma luz revolvida te chama  
uma canoa fosca  
encalhada na fuligem de um céu de periferia

Chaminés de fábricas  
palmeiras decapitadas de uma folhagem de fumaça  
entregam uma assinatura veemente

A sereia abre suas válvulas  
da caldeira das fundições escorre um vinho de ódio  
uma onda de ombros a espuma dos gritos  
e se estende pelas ruelas  
e fermenta em silêncio  
nos pardieiros tanques de motim

Aqui está para tua voz um eco de carne e sangue  
negro mensageiro de esperança  
pois tu conheces todos as canções do mundo  
desde aqueles canteiros imemoriais do Nilo.  
Tu te lembras de cada palavra o peso das pedras do Egito  
e o ímpeto de tua miséria levantou as colunas dos templos  
Como um soluço de seiva a haste da cana

Cortejo titubeante bêbado de miragens  
Sobre a pista das caravanas de escravos  
levanta  
Magros galhos de sombras encadeadas de sol  
dos braços implorantes aos nossos deuses  
Mandingues Arada Bambara Ibo  
gemendo um canto que estrangulava os grilhões  
(e quando nós chegávamos à costa



Mandingues Bambara Ibo  
quando nós chegamos à costa  
Bambara Ibo  
restava de nós  
Bambara Ibo  
somente um punhado de grãos esparsos

na mão do semeador de morte)  
este mesmo canto retomado hoje no Congo  
mas quando então ô meu povo  
invernos em chama dispersando uma tempestade  
de pássaros de cinza  
reconhecerei a revolta der tuas mãos?  
E que eu escutei nas Antilhas  
pois este canto negra  
que te ensinou negra este canto de imensa pena  
negra das ilhas negra das plantações  
este lamento de desolação

Como na concha o sopro oprimido dos mares  
Mas eu também sei um silêncio  
um silêncio de vinte e cinco mil cadáveres negros  
de vinte cinco mil caminhos de Madeira de Ébano

Nos trilhos do Congo-Oceano  
mas eu sei  
mortalhas de silêncio nos galhos de cipreste  
pétalas de negros coágulos de espinhos  
deste boque onde foi linchado meu irmão da Geórgia  
e pastor de Abissínia

que pavor te fez pastor de Abissínia  
esta máscara de silêncio mineral  
qual geada infame de tuas ovelhas uma tropa de mármore  
nos pastos da morte  
Não há canga nem hera para sufocá-lo  
calabouço de tumba para prendê-lo

de eloquência para travesti-lo de miçangas da mentira  
o silêncio  
mais cortante que uma ventania de lanças  
mais barulhento que um ciclone de leopardos  
e que grita  
se levanta  
chama  
vingança e punição  
uma maré de pus e de lava  
sobre a traição do mundo  
e o tímpano do céu esgarçado sob o punho  
da justiça

África eu guardei tua memória Africa  
tu estás em mim

Como a lasca na ferida  
Como um fetiche tutelar no centro da vila  
faz de mim a pedra de tua funda  
da minha boca os lábios de tua chaga  
de meus joelhos as colunas rotas de teu apequenamento

#### CONTUDO

eu quero ser somente de vossa raça  
trabalhadores camponeses de todos os países  
o que nos separa  
os climas a extensão o espaço  
os mares  
um pouco de espuma veleiros em uma tina de anil

nuvens de roupas secando ao horizonte  
aqui restolhos um pântano impuro  
lá estepes tosquiadas à tesoura de gelo  
Pastagens  
sonho de uma pradaria embalada de álamos  
a coleira de um rio na garganta de uma colina

o pulso das fábricas martelando a febre dos verões  
outras praias outras florestas  
a assembleia das montanhas  
habitada do alto pensamento dos falcões  
de outras aldeias  
é tudo isso clima extensão espaço  
que cria o clã a tribo a nação  
a pele a raça e os deuses  
nossa inaparência inexorável  
e a mina  
e a fábrica  
as colheitas arrancadas a nossa fome  
nossa comum indignidade  
nossa servitude sob todos os céus invariável?

Mineiro das Astúrias mineiro negro de Joanesburgo metalúrgico  
de Krupp duro camponês de Castilha vinheiro da Sicília  
paria das índias  
(eu atravessei teu limiar - reprovado  
Tomo tua mão na minha mão – intocável).  
Guarda vermelha da China soviética operário alemão da  
prisão de Moabit índio das Américas  
Nós reconstruiremos  
Copen  
Palenque  
E os Tihuanacos socialistas  
Operário branco de Detroit peão negro de Alabama  
povo inumerável das galeras capitalistas  
o destino nos coloca ombro a ombro  
renegando o antigo malefício dos tabus do Sangue  
nós marcharemos sobre os escombros de nossas solidões  
Se a torrente é fronteira  
nós arrancaremos da ravina sua cabeleira  
inesgotável  
se a Serra é fronteira  
nós romperemos a mandíbula dos vulcões  
afirmando as cordilheiras

e a planície será a esplanada da aurora  
onde reunir nossas forças esquartejadas  
pela trapaça de nossos mestre  
Como a contradição dos traços  
se resolve na harmonia do rosto  
nós proclamamos a unidade do sofrimento  
e da revolta  
de todos os povos sobre toda a superfície da terra  
e nós misturemos a argamassa dos tempos fraternais  
no pó dos ídolos  
Bruxelas, Junho 1939 (ROUMAIN, 2016, p.8)

## Damas

Nos anos cinquenta foi deputado pela Guiana Francesa no parlamento francês. Nos anos trinta viveu no Harlem, Estados Unidos. Apaixonado por jazz, acompanhou os movimentos da Harlem Renaissance. Difícil não pensar a influência do « New Negro Movement » em sua obra. Suas obras principais foram « Pigments », *Pigmentos*; e *Black Label*, um jogo de palavras com a cor negra e um *whiskey* doze anos.

De *Black Label*, Madame Christine Taubira, ministra da justiça da França em 2013, também nascida na Guaiana, quando da votação para o *mariage pour tous*, casamento para todos, permitindo o casamento homossexual, declamou dois poemas de Damas em plena Assembleia de deputados quando um deputado a provocou. O poema se chama « Nós os Pobres » Ela declamou como se segue : « Nós os pobres/ Nós o pouco/ Nós os cães/ Nós o nada/ Nós os magros/ Nós os negros/ O que esperamos/ pra nos fazer de loucos/ dar uma mijada/ nesta vida/ estúpida e besta/ que nos é feita. » (LES INROCKS, 2016, minha tradução). Cito este fato para mostrar a atualidade e relevância de Damas, o mais esquecido dos fundadores do movimento da negritude.

Terminou sua vida como professor nos Estados Unidos. Seus poemas são os mais duros. Parece que levava um peso muito maior que os outros. Além dos livros mencionados acima, também escreveu *Névralgies*.

O poema abaixo, do livro, *Pigments*, fala de identidade. De uma cultura que aprendeu a amar mas que detesta. No verso final, a separação de sílabas remete a um ranger de dentes, de ódio. Ódio de uma civilização da qual essa voz poética faz parte. A beleza do tapa-sexo remete a esse passado idílico africano. Não é mais possível voltar

atrás, não é possível suportar o presente. Dessa tensão explode um poema como *Soldes*.  
Dedicado a Aimé Césaire.

### 3.1 Saldos<sup>67</sup>

Tenho a impressão de ser ridículo  
em seus sapatos  
em seus smokings  
em sua gravata  
em seu colarinho  
em seu monóculo  
em seu chapéu

Tenho a impressão de ser ridículo  
com meus pés que não são feitos para transpirar da manhã até a noite  
que despe esses trapos que me enfraquecem os membros e tiram de meu corpo  
sua beleza de tapa-sexo

Tenho a impressão de ser ridículo  
em seus salões  
em suas maneiras  
em suas reverências  
em suas múltiplas necessidades de macaquices

Tenho a impressão de ser ridículo  
com tudo o que eles contam  
até que eles te servem à tarde  
um pouco de água quente  
e docinhos

---

67 (N.T) Poema do livro *Pigments*. Minha tradução. J'ai l'impression d'être ridicule/ dans leurs souliers/ dans leurs smoking/ dans leur plastron/ dans leur faux-col/ dans leur monocle/ dans leur melon/ J'ai l'impression d'être ridicule/ avec mes orteils qui ne sont pas faits/ pour transpirer du matin jusqu'au soir qui déshabille/ avec l'emballage qui m'affaiblit les membres/ et enlève à mon corps sa beauté de cache-sexe/ J'ai l'impression d'être ridicule/ avec mon cou en cheminée d'usine/ avec ces maux de tête qui cessent/ chaque fois que je salue quelqu'un/ J'ai l'impression d'être ridicule/ dans leurs salons/ dans leurs manières/ dans leurs courbettes/ dans leur multiple besoin de singeries/ J'ai l'impression d'être ridicule/ avec tout ce qu'ils racontent/ jusqu'à ce qu'ils vous servent l'après-midi/ un peu d'eau chaude/ et des gâteaux enrhumés/ J'ai l'impression d'être ridicule/ avec les théories qu'ils assaisonnent/ au goût de leurs besoins/ de leurs passions/ de leurs instincts ouverts la nuit/ en forme de paillason/ J'ai l'impression d'être ridicule/ parmi eux complice/ parmi eux souteneur/ parmi eux égorgueur/ les mains effroyablement rouges/ du sang de leur ci-vi-li-sa-tion.(DAMAS, 2003, p. 12-13)

Tenho a impressão de ser ridículo  
com as teorias que eles temperam  
ao gosto de suas necessidades  
de suas paixões  
de seus instintos abertos a noite  
na forma de capaxo

Tenho a impressão de ser ridículo  
entre eles cúmplice  
entre eles defensor  
entre eles degolador  
as mãos temerariamente vermelhas  
do sangue de sua ci-vi-li-sa-ção

### **Aimé Césaire**

Morre em 2008. Foi deputado durante um tempo, separatista durante um tempo, deputado, comunista, ensaísta, durante um tempo. Foi poeta a vida inteira. Como intelectual conseguiu mudar a ideia martiniquesa de que os negros da Martinica eram de certa maneira « superiores » aos negros da África. Professor de Fanon. Mostrou que o que todos os negros tinham em comum era a opressão advinda principalmente do racismo e da colonização. *Discours sur le colonialisme* continua tão relevante como quando foi escrito.

O poema abaixo é talvez o mais importante do movimento da Negritude, nome conhado aliás por este poema. Na parte escolhida o termo aparece duas vezes. Césaire dizia que o poema foi escrito como um vulcão. Quente e forte. É uma espécie de épico de trás para frente. Começa na Martinica e termina no navio Negreiro. Quase chega à África. A parte abaixo é de uma ironia terrível. O branco diz ao negro que ele era muito bom. Quer ser aceito, fazer as reverências. Nesse sentido Damas e Césaire escrevem sobre a mesma circunstância. Esforçar-se para parecer como um branco europeu, mas está implícito que jamais haverá aceitação como um branco europeu. A saída, espécie de salvação, advento então é voltar à África, onde todos eram negros, quando não havia colonização. Esse lugar ideal não foi encontrado em nenhuma realidade que não poética

#### 4.1 Caderno de um retorno ao país natal<sup>68</sup>

(...) E eu procuro para meu país não corações de tâmaras, mas corações de homens que para entrar nas cidades de prata pela grande porta trapezoidal, golpeiam o sangue viril, e meus olhos arrem meus quilômetros quadrados de terra paternal e enumero as feridas com uma espécie de glória e as emplilho umas sobre as outras como raras espécies, e minha conta se alarga sempre com imprevistas cunhagens de baixaza.

E aqui estão aqueles que não se consolam porque não são feitos à semelhança de Deus senão do diabo, aqueles que consideram que se é negro como se é dependente de segunda classe: esperando melhorar e com a possibilidade de subir mais alto; aqueles que capitulam diante de si próprios, aqueles que vivem no fundo da masmorra de si mesmos; aqueles que se envolvem com pseudomorfose orgulhosa; aqueles que dizem à Europa: “Olhe, eu sei como fazer reverências, como apresentar meus respeitos, em resumo, não sou diferente de você; não faça caso de minha pele negra: foi o sol que me queimou”.

E existe a sardinha negra, o áscari negro, e todas as zebras pulam à sua maneira para fazer com que o listado de suas peles caia no orvalho de leite

---

68 Et je cherche pour mon pays non de coeurs de datte, mais de coeurs d'homme qui c'est pour entrer aux villes d'argent par la grand'porte trapézoïdale, qu'ils battent le sang viril, et mes yeux balayent mes kilomètres carrés de terre paternelle et je dénombre les plaies avec une sorte d'allégresse et je les entasse l'une sur l'autre comme rares espèces, et mon compte s'allonge toujours d'imprévus monnayages de la bassesse. Et voici ceux qui ne se consolent point de n'être pas faits à la ressemblance de Dieu mais de diable, ceux qui considèrent que l'on est nègre comme commis de seconde classe : en attendant mieux et avec possibilité de monter plus haut ; ceux qui battent la chamade devant soi-même, ceux qui vivent dans un cul de basse fosse de soi-même ; ceux qui se drapent de pseudomorphose fière ; ceux qui disent à l'Europe : « Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous ; ne faites pas attention à ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé ». Et il y a le maquereau nègre, l'askari nègre, et tous les zèbres se secouent à leur manière pour faire tomber leurs zébrures en une rosée de lait frais. Et au milieu de tout cela je dis hurrah ! mon grand-père meurt, je dis hurrah ! la vieille négritude progressivement se cadavérise. Il n'y a pas à dire : c'était un bon nègre. Les Blancs disent que c'était un bon nègre, un vrai bon nègre, le bon nègre à son bon maître. Je dis hurrah ! C'était un très bon nègre, la misère le avait blessé poitrine et dos et on avait fourré dans sa pauvre cervelle qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne prend pas au collet ; qu'il n'avait pas puissance sur son propre destin ; qu'un Seigneur méchant avait de toute éternité écrit des lois d'interdiction en sa nature pelvienne ; et d'être le bon nègre ; de croire honnêtement à son indignité, sans curiosité perverse de vérifier jamais les hiéroglyphes fatidiques. C'était un très bon nègre et il ne lui venait pas à l'idée qu'il pourrait houer, fouir, couper tout, tout autre chose vraiment que la canne insipide C'était un très bon nègre. Et on lui jetait des pierres, des bouts de ferraille, des tessons de bouteille, mais ni ces pierres, ni cette ferraille, ni ces bouteilles... O quiètes années de Dieu sur cette motte terraquée ! et le fouet disputa au bombillement des mouches la rosée sucrée de nos plaies. Je dis hurrah ! La vieille négritude progressivement se cadavérise l'horizon se défait, recule et s'élargit et voici parmi des déchirements de nuages la fulgurance d'un signe le négrier craque de toute part... Son ventre se convulse et résonne... L'affreux ténia de sa cargaison ronge les boyaux fétides de l'étrange nourrissons des mers ! Et ni l'allégresse des voiles gonflées comme une poche de doublons rebondie, ni les tours joués à la sottise dangereuse des frégates policières ne l'empêchent d'entendre la menace de ses grondements intestins. (CESAIRE, 2010, p. 88, 90, 92)

fresco.

E no meio de tudo isto eu digo, hurra! Meu grande pai morre, e eu digo hurra! A velha negritude se cadaveriza progressivamente.

Não há o que dizer: era um bom negro.

Os brancos dizem que era um negro, um verdadeiro bom negro, o bom negro de seu bom mestre.

Eu digo, hurra!

Era um negro muito bom,

a miséria feriu seu peito e as costas e haviam metido em sua pobre moleira que uma fatalidade pesava sobre ele e que não a pode manipular a seu capricho que não tinha poder sobre seu próprio destino; que um Senhor malvado havia na eternidade toda escrito leis que proibiam sua natureza pélvica; e ser o bom negro; crer honestamente em sua indignidade, sem a curiosidade perversa de nunca verificar os hieróglifos fatídicos.

Era um negro muito bom

e não lhe vinha a ideia de que poderia capinar, afundar, cortá-lo todo, qualquer outra coisa verdadeira que não fosse a cana insípida.

Era um negro muito bom.

E lhe atiravam pedras pedaços de sucata, cascos de garrava, mas nem essas pedras, nem essa sucata, nem essas garrafas...

Oh quietos anos de Deus sobre este monte terráqueo!

E o chicote disputou o zumbido das moscas o orvalho açucarado de nossas feridas

Eu digo, hurra! A Velha negritude

se cadaveriza progressivamente

o horizonte se desfa, recua e se dilata

e aqui entre rasgos de nuvens aparece o fulgor de um signo

o navio negreiro range por todas as partes... Seu ventree se convulsiona e ronca... A horrível tênia de seu carregamento rói os intestinos fétidos do estranho menino do mar! E nem a glória das velas infladas como um avultado bolso de dobrões, nem as manobras perigosas feitas pelo disparo perigoso da polícia marítima o impedem de ouvir a ameaça de seus murmúrios intestinos.  
(...) (CESAIRE, 2010, p. 89-93)



## Considerações finais

A proposta de trabalhar com textos poéticos sob o sentimento do ódio e da revolta me pareceu interessante por comparar textos europeus com textos de escritores da África e da diáspora.

Os dois grupos (África e diáspora) obviamente sofreram com a colonização, racismo, discriminação de toda espécie. O impacto emocional na leitura me parecia muito maior, mais pungente do que escritos europeus de literatura engajada. Queria saber por quê. A primeira resposta seria portanto um sentimento de revolta e ódio quanto às consequências de situações de opressão. Os três poetas aqui mencionados manifestam sua poética magistralmente no que se refere a estes sentimentos. Por este motivo traduzi os dois primeiros.

Seria necessário buscar outros escritores vindos de países colonizados para confirmar a hipótese de que aí se encontram poetas mais capazes de transformar o ódio e revolta em arte.

Um volume dois para o livro de Miernowski se faz necessário portanto utilizando exemplos literários de colonizados e oprimidos. O impacto emotivo, retórico, imagético aparentemente é muito maior.

## Referências bibliográficas

- CÉSAIRE, Aimé. *Caderno de Retorno ao país natal*. Tradução de Anísio Homem; Fábio Bruggemann. Blumenau: Editora Terceiro Milênio, 2011.
- DAMAS, Goltran. *Pigments Nevralgies*. Paris : Editions presence africaine, 2003.
- FANON, Frantz. *Pour La révolution africaine- Écrits politiques*. Université du Québec, 2001. Disponível em:  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon\\_franz/pour\\_une\\_revolution\\_africaine/pour\\_une\\_revolution\\_africaine.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/fanon_franz/pour_une_revolution_africaine/pour_une_revolution_africaine.html)
- \_\_\_\_\_. *Em defesa da revolução africana*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980. Disponível em <http://rapefilosofia.blogspot.com.br/2015/07/livro-de-frantz-fanon-em-pdf-em-defesa.html>
- LES INROCKS. *Quand Taubira cite le poète Damas pour moucher Mariton*. Disponível em : <http://www.lesinrocks.com/2016/01/27/actualite/les-meilleurs-discours-de-christiane-taubira-a-lassemblee-nationale-11801111/>. Data de acesso: 30 de dezembro de 2016.
- MIERNOWSKI, Jan. *La beauté de la haine*. Essai de misologie littéraire. Genebra: Librairie Droz, 2014.
- ROUMAIN, Jacques. *Bois d'Ébène*. Port-au-Prince : Presses. Nationales d'Haïti, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Negros Sujos*. Tradução de João Arthur Pugsley Grahl. Curitiba: Dybbuk, 2016.
- GRAHL, João Arthur. Literatura Francófona da África e da Diáspora. In: (Org.) DIAS, Lucimar Rosa; FERREIRA, Milena. *O tempo muda: Estudos Étnico-raciais diacrônicos e sincrônicos*. Coleção Cadernos NEAB-UFPR. Curitiba: Neab-UFPR, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/neabufpr/docs/livro\\_neab-ufpr\\_-\\_o\\_tempo\\_muda](https://issuu.com/neabufpr/docs/livro_neab-ufpr_-_o_tempo_muda)

## Corpo e movimento: o voo para a construção identitária em Marta Quiñónez

Marcela Batista Martinhão<sup>69</sup>/UFJF

### Introdução

Marta Quiñónez é poeta, nascida nos idos de 1970, radicada na Colômbia, Medellín. Vive de forma autônoma, de sua poesia e seu próprio trabalho intelectual com as letras. Possui formação em psicologia e em letras hispânicas. A poeta possui uma vasta obra poética, com uma volumosa produção desde 1996 até 2015, ano de lançamento de seu último livro. Como se evidenciará no desenvolvimento deste trabalho, sua poesia é marcada por uma autoria em nome próprio, em um pertencimento com o texto poético em seu máximo, como parte física constitutiva da existência.

Em seus textos é muito comum a negação ao que é alheio e externo como forma de construção e afirmação identitária ao que é íntimo e interno. Estes aspectos de sua poética não serão tratados especificamente neste trabalho, ao qual se debruçará sobre a construção identitária a partir da metáfora do voo livre desenvolvida nos poemas tratados aqui, como extensão do próprio corpo para alcances mais largos, além dos limites sociais sobre o corpo feminino.

Em um texto de teor biográfico divulgado no sítio eletrônico dedicado à poesia denominado “Meridiano 75”, Marta Quiñónez traça um panorama sobre a sua criação poética, feito muito raro de se encontrar, por ser discreta e reservada em suas declarações públicas. Nas palavras da própria autora:

A poesia acontece em minha vida como um oráculo; sou a profeta de meu próprio templo, ao qual ninguém entra, missas sagradas acontecem ali, no nome de cada coisa que a memória dispõe, ali exerço toda minha sabedoria ancestral, “tenho lembranças de deuses em meu canto, exaltada de porvir não escrevo, exaltada de passado, escrevo”. Essa sou eu, nunca recebi um prêmio, pois como me disse um sábio poeta de Envigado “você não escreve poesia para concursos, você escreve uma poesia demasiadamente sincera e ninguém quer premiar

---

<sup>69</sup> Marcela Batista Martinhão, aluna de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

poesia que saia do fundo da dor da vida” e eu acredito nele por pura experiência”<sup>70</sup>

Este trabalho será desenvolvido em duas partes: na primeira parte trataremos de orientar teoricamente os pontos chave sobre o corpo feminino dentro da lógica contemporânea e seus aspectos em diálogo com a construção identitária, que serão desdobrados na segunda parte do trabalho, com os poemas da autora, traçando uma ponte entre as concepções teóricas e os textos literários.

### **Considerações preliminares sobre o corpo social feminino**

O corpo possui história e está imerso no universo discursivo, socialmente demarcado, uma vez que é por meio do discurso e da conformação das práticas sociais que envolvem o sujeito que logramos delinear e conceber o corpo na sociedade, tratando-se, pois, de uma história discursivo-social inseparável. Este é o posicionamento, ao qual defende a teórica Denise Riley, de que o corpo feminino possui uma história muito particular e, quando analisado, o corpo se torna discurso, portanto inconstante, uma vez que para acessar ao corpo, o fazemos pelo discurso obrigatoriamente (RILEY *apud* MARTING, 2005, p. 279). De suas teorias, Foucault conceitua o corpo socialmente construído como o aspecto biológico acrescido de valores culturais já inscritos, como capas de cultura – que são capas de poder – uma sobre a outra, formando o corpo social do indivíduo (*apud* MARTING, 2005, p.280). Para a estudiosa Diane E. Marting, mesmo quando tentamos regredir culturalmente para retirar as capas culturais sobrepostas umas sobre as outras, ainda assim: “Não é possível o acesso direto ao corpo em si mesmo” (MARTING, 2005, p.280), não se chega a nenhuma verdade discursiva primeira, pois mesmo a mais remota, quando a percebemos, já está conformada pelo discurso.

Neste sentido, sabendo de nossa impossibilidade de acessar o corpo social “puro” e despido do meio cultural ao qual se conforma, constatamos que “não podemos falar do corpo feminino sem já estarmos presas às relações de poder e aos valores da

---

<sup>70</sup> “La poesía acontece en mi vida como un oráculo; soy la pitonisa de mi propio templo, al que nadie ingresa, misas sagradas acontecen allí, en el nombre de cada cosa que dispone la memoria, allí ejerzo toda mi sabiduría ancestral, "tengo recuerdos de dioses en mi canto, exaltada de porvenir no escribo, exaltada de pasado escribo". Esa soy yo, no me he ganado nunca un premio, pues como ya me dijo un sabio poeta de Envidado "usted no escribe poesía para concursos, usted escribe una poesía demasiado sincera y nadie quiere premiar poesía que salga del fondo del dolor de la vida" y yo le creo por pura experiencia”. Disponível em: <<http://meridiano75.blogspot.com.br/2009/12/poemas-de-marta-quinonez.html>>.

cultura” (MARTING, 2005, p.280). Sendo assim, quando nos referimos à mulher, devemos ter em mente a peculiaridade de cada cultura se compor de práticas sociais distintas, que por sua vez engendram distintos campos discursivos particulares. As relações entre corpo e gênero, foram historicamente dicotomizadas entre masculino/feminino, cultura/natureza, de maneira que o primeiro relaciona-se à cultura e o segundo à natureza. Um dos perigos deste binarismo é a clássica associação do feminino com o natural, passivo e imutável; ao passo que o masculino historicamente é associado ao cultural, ativo e variável (BUTLER, 2015, p.36). Em outras palavras, o sexo seria entendido como a parte “natural” do corpo, do âmbito do imutável e biológico, associado ao feminino, enquanto que o segundo seria o viés “cultural” do ser, a “mente”, do campo do instável, associado ao masculino.

A teórica Judith Butler defende que mesmo a noção “biológica” do sexo é do âmbito da cultura, uma vez que o binarismo masculino/feminino e toda a construção do corpo decorre das práticas sociais que influenciam o discurso e as ideologias dominantes, sendo assim, o corpo uma categoria socialmente localizada. Nas palavras da autora: “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula” (BUTLER, 2015, p.27). Parece-nos que o corpo social é construído em toda sua amplitude pelos discursos sociais, tanto os aspectos “biológicos” quanto os “culturais” que compõem o corpo, são forjados no âmbito social que atribui valores, regulam e impõem paradigmas para sua identificação com o masculino ou o feminino, prevalecendo o binarismo.

Sendo assim, o “natural” seria o que os processos culturais definem como tal, não havendo, portanto, o natural absoluto em si, ao contrário, mesmo o biológico seria parte da construção discursiva. Esta construção sócio-discursiva sobre gênero e sexo “é um processo que ocorre através da repetição das normas” (MARTING, 2005, p.283), criando o efeito de naturalização, pela constante reiteração. Assim, a materialidade do corpo e do mundo depende das concepções sociais desenvolvidas sobre a matéria e “tais definições são culturais, históricas e não objetos materiais” (MARTING, 2005, p.283). Portanto, as dicotomias entre corpo/mente, sexo/gênero, natureza/cultura são perigosas, uma vez que não se conseguem romper com as ideologias de valorização do masculino, sendo, assim, uma valorização desigual dos lados binários. Neste sentido, as teorias do feminismo contemporâneo, como por exemplo a estudiosa Judith Butler, cumprem o

papel indispensável de repensar as categorias binárias que aprisionam o sujeito em conceitos pré-estabelecidos sobre os corpos e suas manifestações sociais.

### **Imposição estética sobre o corpo negro na América Latina: uma abordagem histórica**

Frantz Fanon, em sua obra *Pele negra máscaras brancas*, quando aborda sobre a experiência vivida do negro na sociedade racista de seu tempo, situa a amplitude do impacto que o olhar do branco sobre o negro pode provocar em relação à individuação e construção identitária do sujeito negro. A invenção do negro pelo branco, pelo olhar branco, criou uma situação na qual não bastava ao negro simplesmente ser negro, “mas sê-lo diante do branco” (FANON, 2008, p.104), que resultaria na coerção do corpo negro, na dificuldade de elaborar seu esquema corporal, uma vez determinado pelo branco, outra lógica expressivo-corporal (FANON, 2008).

Assim começamos a pensar a questão do corpo negro como uma categoria de análise, desde o processo histórico de colonização e submissão, até o atual contexto artístico-literário de resistência que, ancorada na memória ancestral, resultaria em identidades reconfiguradas. Nesse sentido, assumir o corpo como ente histórico e socialmente situado, nos permite pensar mais detidamente sobre os lugares sociais e espaciais ocupados pelas populações negras no Brasil e na América Latina, ao que iremos enfatizar, especialmente, o local social da mulher. A relação dialógica entre corpo e sociedade, imbricados entre si como veículos ideológicos e disseminadores de práticas discursivas conformadas nas práticas sociais, será considerada de acordo com o percurso histórico-social que recai sobre os corpos negros na sociedade atual, desde o mercantilismo europeu dos séculos XV e XVI, o processo colonial, até o capitalismo moderno.

Para começar as reflexões, cabe um breve apanhado histórico sobre a lógica mercantilista, que proporcionou um novo olhar social que distinguia os corpos entre senhores e escravizados, brancos e negros (PEREIRA; GOMES, 2001, p.212). Com o advento da Revolução Industrial, a burguesia contribuiu para a ideia moderna sobre corpo enquanto propriedade individual, variando conforme a classe social a qual pertencesse, sendo o parâmetro deste pertencimento subjetivo o masculino e branco. Os corpos distintos entre si, em oposição dicotômica, pela sua aparência e forma, resultado do volume de trabalho e das práticas cotidianas que o desenham, são diferenciáveis a olho nu: o corpo-operário exausto do trabalho e o corpo-burguês intacto (PEREIRA;

GOMES, 2001, p.212). Em outras palavras, é a vida cotidiana e suas práticas diárias que conformam e veiculam discursos e ideologias, elaborando as configurações identitárias dos corpos, diferenciando-os entre si; por conseguinte, a ideologia burguesa como dominante é quem forja categorias valorativas sobre um ou outro padrão estético.

Neste contexto, a autonomia do estético cede lugar ao ético, que é tomado como referência para estabelecer os campos de sentido do estético. Essa articulação enrijeceu os padrões estéticos, impondo-lhes determinadas feições de acordo com o estabelecido pelo padrão ideológico burguês (PEREIRA; GOMES, 2001, p.212). O ético, pela concepção burguesa, impôs ao estético destoante do marco masculino e branco as margens sociais, como um desdobramento da ideologia da diferenciação e valoração dos corpos, gerando, conseqüentemente, espaços sociais limitados e específicos para cada categoria estética. O corpo negro, historicamente, foi posto à margem destes espaços por ser considerado um padrão estético destoante e secundário pela lógica burguesa. Esta ideologia de exclusão é replicada nos espaços sociais em que, contrariamente ao branco – padrão estético de referência que ocupa o centro político e os espaços sociais privilegiados de elaboração ideológicas – ao negro era reservado somente a borda destes espaços, controlados pelo centro do poder político, econômico e social (PEREIRA; GOMES, 2001, p.213).

Para tornar ainda mais complexo este cenário social, no qual os corpos foram preliminarmente diferenciados e valorados sob o jugo da lógica burguesa, soma-se à esta linha de regulação estética a ideologia patriarcal em meados do século XIX (PEREIRA; GOMES, 2001, p.213). Esta ideologia de bases machista e racista, exerceu sobre a mulher negra uma imposição do padrão estético europeu, valorando o masculino em detrimento do feminino, a brancura em detrimento da negrura, impondo-lhe restrições sociais e estéticas de duplo caráter: de raça e de gênero. Nas palavras de Pereira e Gomes, “No caso específico das mulheres negras e mestiças se combinaram a estética construída a partir da inferiorização de suas origens étnicas e de gênero” (PEREIRA; GOMES, 2001, p.215). A violência exercida sobre a mulher é de caráter ambíguo, pois a mulher era objetificada como instrumento de trabalho, ao mesmo tempo em que era requerida como objeto sexual, despertando desejos no senhor. Sendo assim, a mulher negra sofria uma opressão muito particular, por acumular a dupla negação estética do patriarcalismo dominante, ao encarnar o não masculino e não branco.

## **O ideal feminino ao longo do tempo: uma discussão**

A beleza feminina e o desejo da mulher, ao longo dos séculos, aparece como causa de morte, pragas, desentendimentos, guerras e conflitos diversos, dando origem a mitos e está presente nas passagens bíblicas como culpada pelo pecado original. Na Idade Média, a mulher bela era a encarnação do pecado; já no período renascentista, ainda que o corpo feminino não tenha sido absolvido de seu pecado, a beleza da mulher era admitida desde que destituída de sexualidade ou qualquer inclinação mais terrena, mais corporal. Apesar de o advento do Iluminismo e da ascensão burguesa terem sido de grande inovação em vários aspectos da vida social, o lugar da mulher não mudou muito em relação aos antigos ideais. Já na modernidade, as mulheres deviam manter-se no âmbito doméstico, e Rousseau cria o paradigma da maternidade como ideal de feminilidade, em que o casamento, a vida doméstica e a posição de rainha-do-lar, serviriam para legitimar seu lugar social (VILHENA et al., 2005).

Estas expectativas sociais em torno do feminino foram trazidas às colônias no Novo Mundo e impostas como única realidade possível. O sistema escravagista negava primeiramente a humanidade dos negros trazidos às colônias, em franco processo de reificação do corpo negro. Os escravizados eram, antes de tudo, mercadoria, para ser usada até o completo desgaste e invalidez; os corpos negros expostos em mercados para serem vendidos e comprados, eram escolhidos e avaliados como se fossem ferramentas para o trabalho. Neste contexto de desumanização, violência, humilhação e aviltamento, as mulheres escravizadas não eram consideradas rainhas-do-lar, tampouco deveriam ocupar-se da procriação: as mulheres negras foram embrutecidas e despossuídas de sua humanidade de tal maneira, que mesmo a sua feminilidade era impossível de ser exercida, contrariando os princípios burgueses do corpo como propriedade individual e dos ideais europeus sobre o feminino.

Sueli Carneiro, importante intelectual do feminismo negro, resume muito bem a situação atual das mulheres negras, como consequência direta do escravagismo: “Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... [...] Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto” (CARNEIRO, 2003, p.49). A mulher negra carrega a mácula da segregação racista que objetificou e desumanizou por tantos séculos sua subjetividade, comprometendo os processos identitários devido ao apagamento consciente do componente ancestral negro. Este fato fica evidente quando pensamos na literatura, por exemplo: não há representação da

diversidade do feminino negro, de seus anseios, angústias e sonhos; a cultura nacional e seus artistas, de modo geral, tampouco exaltou a estética da mulher negra respeitando sua subjetividade, ao contrário, encaixou-a em estereótipos já bem conhecidos como a mulata, a sambista, a mulher-objeto, uma vez que até pouco tempo a mulher negra sequer era considerada mulher.

Esta violência patriarcal histórica contra a mulher negra, “é também o “cimento” de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossa sociedade” (CARNEIRO, 2003, p.49), que se reflete ainda hoje nas artes e práticas sociais, pois o ideal de feminino é branco. Esta identificação primeira da mulher negra enquanto objeto móvel, enquanto propriedade do senhor de escravos, diferenciando-a das mulheres “rainhas do lar”, implica na dificuldade de elaboração identitária feminina negra contemporânea (CARNEIRO, 2003). O apagamento histórico do componente ancestral africano, a folclorização e a violação cultural de origem negra, são fatos relevantes para se pensar no atual contexto literário de resistência e protagonismo que se inaugura com a autoria feminina negra, revisitando a ancestralidade para novas configurações identitárias. Resgatar a subjetividade da mulher, sua ancestralidade, sua história, valorizar seu corpo, sua pele, por meio da literatura de autoria própria é uma resposta aos anseios da mulher negra enquanto escritora, de ver-se escrita e representada por outros vieses. Assim, o papel da literatura e outras manifestações artístico-culturais como vetor de outros imaginários sobre o corpo negro, principalmente o feminino, é o de protagonizar a construção de outros imaginários por meio do privilegiado espaço literário que, por sua vez, constrói discursos que vão de encontro aos estereótipos, e à desvalorização da estética feminina negra, por se tratar de um discurso de própria autoria e vivência (EVARISTO, 2005).

### **O corpo como discurso de resistência**

Conforme incidiram sobre a natureza do corpo humano elementos culturais, sociais, religiosos e demais manifestações, o corpo humano, intimamente ligado ao seu meio, sempre constituiu-se como produtor e disseminador de discursos diversos, carregando em si elementos de sua cultura e sua vivência, transformando-se ao longo do tempo (PEREIRA; GOMES, 2001, p.217). Historicamente o ser humano inscreveu em seu corpo como prática social as marcas de suas identidades e de seus valores, como um lugar social, localizado socialmente em uma relação dialógica, sendo “revelado pela sociedade ao mesmo tempo que a revela” (PEREIRA; GOMES, 2001, p.218). O corpo,



afetado pelos processos históricos e sociais, “torna-se vetor de representações que se estendem além das ciências biológicas”, articulando linguagem e pensamento (PEREIRA; GOMES, 2001, p.218).

O corpo enquanto signo, forjado em sua relação com o outro, é “Como qualquer outra realidade do mundo, o corpo humano é socialmente concebido” (RODRIGUES, 1983, p. 44 *apud* NOGUEIRA, 1999, p.40). Influenciado por fatores sociais como biologia, classe, cultura entre outros, o corpo carrega em si as marcas dos valores sociais e nele fixa seus sentidos e valores (NOGUEIRA, 1999). Estes valores e sentidos variam conforme o ditame racial de referência estética e, no caso da América Latina, o padrão louvado na literatura e demais manifestações artísticas e culturais é o padrão europeu, distante de nossa realidade histórica de criouilização e demais misturas étnico-raciais que constituem o continente latino americano.

No corpo estão demarcados uma série de elementos sociais e políticos, o que evidencia o processo de inclusão ou exclusão social por meio de marcas visíveis em sua constituição, tratando-se assim de um corpo *tatuado*: “o corpo tatuado constitui a instância material de certas produções ideológicas, ou seja, aquilo que se pensa sobre o mundo e os indivíduos pode tornar-se palpável na superfície do corpo” (PEREIRA; GOMES, 2001, p.121). O corpo negro feminino, na sociedade contemporânea, se apresentaria como marcado pelo processo histórico-social de escravidão vivido na América Latina, e busca na ancestralidade africana elementos culturais de referência para localizar-se enquanto negra e resistir aos empecilhos estéticos verificados ainda hoje nas mídias e nos discursos de poder, para propor outras perspectivas de identificação ao feminino negro.

Neste sentido, o resgate e reconhecimento da ancestralidade como *tatuagem*, marcada no corpo pelos traços estéticos e culturais que constituem o sujeito, é uma das faces da poética de Marta Quiñónez, que possui referências ao passado histórico que alimentaria novas identidades e caminhos futuros. A diáspora, em sua natureza de movimento, troca e fluidez, aparece nos poemas contemporâneos como reinscrição de uma ancestralidade de múltiplas raízes, buscando na imagem do voo, como extensão do corpo, um alçamento que não tem destino pré-concebido e está em aberto para futuras manifestações identitárias.

### **A diáspora ininterrupta na constituição de identidades possíveis**

O atual contexto social ao qual vivemos configura-se como um espaço de múltiplas culturas, línguas, etnias e nacionalidades, em que o componente ancestral

negro soe ser desconsiderado e diminuído de seu valor na constituição nacional. Neste contexto, a literatura se configura como um espaço de recriação cultural e estética dos estados nacionais e sua cultura, sendo a criatividade e inventividade do Atlântico Negro, elementos consideráveis ainda presentes na contemporaneidade.

Pensar a diáspora em diálogo com a construção identitária como um processo sempre em curso, nos remete a Paul Gilroy, quando aponta que “parece imperativo impedir que a diáspora se torne apenas um sinônimo de movimento” (GILROY, 2012, p. 22), pois este reducionismo pode focar apenas o resultado final do processo, retirando seu caráter violento, conflituoso e processual. A diáspora se caracterizaria como um meio de constantes buscas e trocas, como uma reconfiguração espacial, indo além das restrições de estado nação, em um movimento de fluidez extremamente criativo, que não teve ainda seu fim, ao contrário, está em pleno desenvolvimento, assim como as identidades.

A renovação identitária expressa é do tipo rizomática, nos termos de Glissant, como uma “raiz que vai ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p.71), levando em consideração as múltiplas culturas que conformam o nosso continente: primeiramente os indígenas, depois europeus e africanos. São múltiplas as referências ao componente ancestral africano, para sua atualização e ressignificação em meio ao trabalho ideológico do colonizador em apagar qualquer que fosse a referência à cultura, à língua, à memória da diáspora africana no continente latino americano. Neste sentido, trata-se de uma reconfiguração ancorada em identidades múltiplas, para a conformação de novas e ampliadas identidades contemporâneas da mulher negra, referentes tanto a uma coletividade dispersa com os fluxos migratórios, quanto a uma individualidade em constante busca por si.

Como o fenômeno da construção identitária, segundo Stuart Hall, é um processo em constante formação, a ampliação do corpo e do corpo do poema seria como a ampliação também das possibilidades identitárias em um determinado corpo, em um contexto específico localizado no tempo e no espaço. Partindo do consenso que há com relação à fragmentação do sujeito no mundo atual (HALL, 2015, p.9), as identidades são múltiplas, inclusive contraditórias em alguns casos, é o elo entre o “interior” e o “exterior”. Nas palavras de Hall, “A identidade então costura (ou para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quando os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 2015, p. 11).

Neste sentido, a identidade não é algo fixo ou acabado, ao contrário, o autor propõe o termo “identificação” por ser um termo que transmite a ideia de um processo em andamento, em constante formação. Esta noção de continuidade histórico-social em relação ao processo da diáspora na configuração de novas identidades no atual mundo globalizado, como um motor de produção do imprevisível pelas trocas e intercâmbios, pode ser verificado nas manifestações literárias contemporâneas.

Desta forma, buscaremos nos poemas de Marta Quiñónez pensar a memória ancestral como um possível motor de novas e imprevisíveis possibilidades identitárias. Entendendo a diáspora como um processo contínuo de buscas, trocas e reconstrução histórica e cultural em constante diálogo com as diversas conformações identitárias contemporâneas, podemos encontrar nos poemas abaixo alguns elementos que nos permitem vislumbrar um alçamento corpóreo, constituído de marcas ancestrais, rumo a um voo, que seria um futuro de liberdades identitárias múltiplas, voltada para a subjetividade e coletividade ao mesmo tempo. A ideia do voo como ascendência ao futuro de liberdade individual e alteridade coletiva, é uma das possibilidades do ser, no seio do atual mundo multicultural.

### **O corpo em movimento: protagonismo literário feminino para novas identidades possíveis**

Estes poemas foram recortados da vasta obra poética de Marta Quiñónez e buscam evidenciar como a poesia logra propor movimentos identitários outros, partindo de um corpo demarcado como o lugar primeiro de sua manifestação e reconfiguração, ampliando-se fisicamente a partir da elaboração metafórica do voo. O primeiro poema, “Soy este grito” pertence à obra *Kartalá* e o segundo, “Laureles Rojos”, é parte do livro *Paréntesis*; já os poemas “Arcanos” e “El verbo creativo” compõem a obra *Arcanos*. Os poemas escolhidos possuem uma forte reflexão sobre a existência, em que a vida é posta em constante diálogo temporal, figurando passado, presente e futuro em uma poética que reflete sobre a vida como constante reconfiguração das espacialidades e temporalidades.

Neste poemas, são notáveis as referências a um passado histórico, revivendo uma ancestralidade que está marcada na pele e no corpo como tatuagem, demarcando um primeiro ponto de localização espacial e social. As imagens evocadas nos poemas, de aves e o constante movimento de ir e vir, partindo de um corpo bem delineado, remetem ao voo livre e coordenado, em circularidade, como a própria vida se manifesta

em seus ciclos infinitos. O corpo aparece nestes poemas em nova dimensão, uma vez que é estendido para além de sua estrutura estática e terrena, figurando outra espacialidade, indo além dos limites físicos, sociais e históricos que soem restringir os domínios do corpo, espacialmente o feminino.

O primeiro poema “Arcanos”, da obra de mesmo nome, possui fortes reflexões sobre a existência, em que a vida e a morte estão em constante diálogo, trazendo marcas da ancestralidade como um dos componentes identitários, dialogando com o passado. Os arcanos, na simbologia, representam o mistério e o enigmático e são eles que detêm o saber sobre uma das primeiras identificações humanas, o nome próprio, e figuram como fontes de sabedoria sobre as origens, sobre o passado: “Arcanos/ que saben el nombre/ de mi nombre/ háblenme/ de ese lenguaje/ que ya no recuerdo” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 7). Em seguida, temos a dualidade entre abismo e superfície, como manifestação do reconhecimento próprio, em que o primeiro poderia estar relacionado ao mergulho interior, à subjetividade e íntima consciência; e o segundo remeteria à aparência mesma do corpo, como uma capa que se manifesta primeiro na sociedade: “Me reconozco/ en un nombre de luz/ me hundo en el abismo/ y solo residio en la superficie” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 7).

Na continuidade do poema, novamente atribui-se ao misterioso a possibilidade de saber sobre a origem do corpo e da história, uma vez que este saber sobre a origem absoluta é um enigma insolúvel, a princípio: “Arcanos/ que saben de mi historia/ díganme de dónde vengo/ cuál es la calle/ o la ciudad / que no debo transitar// Arcanos / que saben de mi soledad/ tengo el cuerpo/ tatuado de memorias/ y no me hallo/ no existo” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 7). Neste trecho do poema temos uma aparente contradição em relação às origens, pois ao mesmo tempo em que o corpo é tatuado de memórias, as marcas não desvelam caminhos, não há íntimo encontro do eu consigo, logo a existência se torna rara, em tons pessimistas: “solo soy / un pedazo de pan/ que nadie quiere morder” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 7). A possibilidade de encontro e reconhecimento subjetivo se desenrola no poema através da constante evocação da figura dos arcanos, enigmáticos e misteriosos, que poderiam satisfazer as demandas de buscas existenciais e identitárias: “Arcanos/ que saben de mi muerte/ háblenme de ella/ la que sabe de mi vida” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 7). Assim, a vida e a existência estão para o mistério e incalculável desfecho, sendo esta uma constante inquietude presente na obra de Marta Quiñónez, percebida neste poema.

O poema abaixo, “El verbo creativo”, também pertence à obra *Arcanos*, e pode-se aferir um caminho para a busca da identidade do sujeito, materializada no desenvolvimento da metáfora do escrever como fonte de movimento que é capaz de reconfigurar a temporalidade e o espaço, nos quais o corpo social está localizado. O aspecto da reconstrução identitária por meio da palavra, do verbo, é parte inseparável do ser e está na espinha dorsal, na estrutura mesma do corpo, e nos músculos, fonte de força. Assim, como principal propulsor de movimento, o corpo preenchido de verbo, aparece em primeira instância: “El verbo creativo/ mora en nuestro centro/ nuestros músculos/ nuestra espina dorsal” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 9).

Na sequência de estrofes, nota-se o apego à palavra como força motriz para câmbios da memória, do corpo e da história, como um alento que cura e salva: “Todo se mueve/ cuando invocamos/ la palabra/ que sana y salva// Visión antigua/ de nuestra memoria/ canto de cisne” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 9). A palavra, o discurso como modificador da realidade e construtor de mundos e imaginários outros, é como o canto de uma oração que alenta: “Palabra que construye/ mundos no imaginados/ que nos hunde y nos eleva/ oración del día/ bendición de la noche// Lengua divina/ anunciadora/ misterio de la carne// Agua/ para la sed/ del miedo” (QUIÑÓNEZ, 2009, p. 9). A palavra é recurso de vida principal, medular e constituinte primeira do ser, por meio da qual se pode almejar e propor outros fluxos identitários. O desconhecido pode ser fissurado pela palavra, que acalenta e cria outras possibilidades de existência, no conforto do próprio ser com seu corpo, que é verbo e memória.

A palavra e o discurso cumprem o papel de revelar um novo corpo, assumidamente histórico e ancestral, para figurar outros caminhos possíveis dentro do campo literário. Nesse sentido, Conceição Evaristo atenta para a “fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*” (EVARISTO, 2005, p. 216), e esta propriedade da fala autoral, de discurso em primeira pessoa, é a maneira pela qual frutifica-se ideologias e imaginários outros. O corpo cumpre papel central neste processo, como veículo de circulação de discursos e identidades diversas pela perspectiva íntima do sujeito do discurso manifestado no texto poético. É por meio do corpo que se produz e se manifestam os mais variados discursos, tanto as ideologias de exclusão, quanto a palavra de resistência de constante busca por uma alteridade particular e subjetiva.

No poema “Soy este grito”, temos primeiramente a imagem materna evocada como primeira razão de vida, de onde é gerada, como elo primário entre o presente e o

passado, como a origem mesma da vida que ecoa como um grito de resistência e de alerta para a que se inicia. Em seguida, outra afirmação do ser, em primeira pessoa do discurso, de um sorriso que a vida inventou para a conveniência social, sendo a subjetividade inicialmente definida como grito e riso, passado e presente, ao mesmo tempo: “Soy este grito/ que inventó mi madre/ y esta risa/ que inventó la vida” (QUIÑÓNEZ, 2002, p. 26). O sentido de movimento é uma constante neste poema, tanto pela imagem evocada pelo ato de correr, quanto pela poeira solta e aerada levantada pelo movimento, começando com o percurso próprio, em primeira pessoa: “Corro por calles polvorientas”, indo ao encontro de um outro olhar, que se desprende do corpo na busca de outra movimentação a ser impulsionada pelo alçamento corpóreo: “Vi el mar/ con un temblor/ de pez antiguo” (QUIÑÓNEZ, 2002, p. 26).

O sorriso desenvolve-se como a principal marca de pertencimento subjetivo neste poema, retornando em versos posteriores, como nova afirmação de ser, em movimento circular, propiciado pela invocação das imagens de “rueda” e “pelota”, inalcançável por terceiros, no sentido de pertencimento subjetivo: “Soy una risa que rueda/ entre mis dientes/ como una pelota vieja/ Alguien corre falda abajo/ para alcanzarla/ Imposible” (QUIÑÓNEZ, 2002, p. 26). O movimento de correr para alcançar a si, retorna reconfigurado, pois agora a planta dos pés são asas, em ascensão do solo para o alto, evocando o voo como recurso de ampliação do corpo, em um movimento que não possui começo, meio e fim, é todo circularidade e constante retorno: “Soy un ave/ tengo el poder/ de la contemplación/ voy y vengo/ de un lugar al mismo lugar// Nadie nunca alcanzará/ la pelota de mi risa/ nadie nunca/ tocara mi angustia” (QUIÑÓNEZ, 2002, p. 26). A afirmação de ser como uma ave em voo livre em constante amplitude espacial privilegiada, parece-nos uma provável ascensão do corpo que se estende para além dos limites físicos e sociais, em um movimento ininterrupto e circular, em um percurso identitário o mais livre quanto possível.

O poema termina com a única definição certa e acabada sobre a vida e a existência: a morte como destino incontornável, exceto pela imagem de circularidade trazida constantemente neste poema, e nesta estrofe, especificamente, pelo último verso, um “pranto que gira”, o sorriso, o pertencimento a si, em um eterno retorno, passado e futuro como um movimento complementar e presente: “Un día desapareceré/ me llevaré la risa/ que el llanto rueda” (QUIÑÓNEZ, 2002, p. 26). A imagem de constante movimento, sem um lugar fixo para deixar-se, sem um lugar previamente determinado,

encontra lugar no voo amplo e indeterminado pela ordem comum para, enfim, buscar outras existências espaciais e identitárias.

Neste último poema, “Laureles rojos”, temos, novamente, seu desenvolvimento calcado nas questões da existência do ser, característico da poética de Marta Quiñónez. Já no título do poema, temos a referência a “laureles”, como simbolismo da imortalidade e a cor “rojo” que está intimamente associada à vida (CHEVALIER, et al., 1986), associando-se ao sangue, constituinte do corpo humano, iniciando-se um percurso sobre a existência do ser. A referência à história da humanidade como um tempo que contempla aos vivos, que assiste a tudo passivamente, é notável, ao longo do poema, a tomada do protagonismo frente às forças da história pelo outro lado da mesma, que se ergue para um futuro ainda em aberto. Os primeiros versos do poema, faz uma recapitulação histórica e, em seguida, a retomada da história por um novo clamor, como um voo inicial:

La historia se yergue  
para contemplarnos  
danzan los bárbaros  
cuando escuchan el lejano tambor  
de una tierra rediviva  
que clama  
para que le devuelvan  
el azabache de sus ojos  
el azur de los horizontes

gime la historia vengativa  
el horror antiguo  
de hombres mutilados  
de mujeres profanadas  
de batallas perdidas

clamor nuevo  
se levanta  
como vuelo inicial  
de pichón de águila  
en busca de alturas

venturosas

(QUIÑÓNEZ, 2013, p. 30)

No poema acima, percebemos uma revisitação aos aspectos históricos pelo qual passou nosso continente durante o processo de colonização, de abusos e apagamento histórico dos que construíram o Novo Mundo de fato; de profanação de mulheres e homens que foram desumanizados e extirpados de sua condição subjetiva de sujeito. É possível perceber certo reclame por visibilidade e protagonismo, como um clamor novo que se levanta em direção a um voo do imprevisível, o que entendemos como um rumo identitário de alteridade distinto do que a historiografia tradicional contemplou até o presente momento. Temos a imagem de um voo inicial, como o de um filhote de pássaro, que ainda ensaia o primeiro movimento de alçar-se além dos limites impostos socialmente, e que almeja alturas afortunadas, de rica experimentação e expressão. Este contexto de vivências e buscas constantes, com fortes reflexões sobre a existência, é o lugar no qual o poema propõe travessias e percursos físicos, históricos e identitários.

### **Considerações finais**

O discurso de resistência nestes poemas de Marta Quiñónez, perpassa por questões da existência humana, em que os questionamentos sobre o ser e a vivência subjetiva do indivíduo neste mundo é sempre posta em diálogo com a temporalidade e espacialidade, de uma ligação com o passado ainda presente e que possibilita um resgate que não tem termina em si mesmo, mas como uma propulsão para um futuro ainda desconhecido, mas amplamente almejado. A metáfora do voo, exaustivamente utilizada pela literatura feminista durante o século XX, que possuía contornos de liberdade individual e subjetiva do mundo patriarcal (MARTING, 2003, p.278), ganha outro desenho nestes poemas de Marta Quiñónez, uma vez que a liberdade manifesta no ato do voo perpassa questões históricas e sociais, ancestralidade e futuro.

A poética de Marta Quiñónez, neste sentido, está em sintonia com a recriação de possibilidades e imaginários distintos dos lugares sociais comuns associados à mulher negra e ao componente ancestral negro, propondo repensar sobre a existência do ser e de seus caminhos. Nestes poemas é perceptível o esgotamento do olhar comum da historiografia sobre a constituição nacional de seu país, propondo um movimento de revisitação histórica e social do *ser* negro na América, evidenciado na metáfora do voo, sendo ao mesmo tempo fuga e reencontro.



Desta maneira, percebe-se, a partir dos poemas escolhidos, um movimento de constante deslocamento dos discursos historicamente veiculados sobre o corpo e a história negra, em um discurso renovado e que visa repensar os espaços sociais do ser, valorizando a subjetividade do sujeito, posta em movimento de constantes buscas e negociações. Em meio ao atual mundo de múltiplas e diversas influências culturais, linguísticas e étnicas, os poemas estudados não o recusa, ao contrário, assume-se como parte dele, sem limitar-se a ele, buscando no outro e na ancestralidade partes constitutivas para as possibilidades futuras da existência do ser, a partir do protagonismo literário feminino.

### Referências bibliográficas

- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49-58.
- CHEVALIER, Jean, et al. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros & SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa: UFPB, 2005, p. 201-212.
- FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Tradução Cid Knipel Moreira. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- MARTING, Diane E. Os corpos, as sexualidades, as culturas. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (ed.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. *Pulsional Revista de Psicanálise*, ano XIII, n. 135, 1999, p. 40-45.
- PEREIRA, Edimilson Almeida de; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2001.
- QUIÑÓNEZ, Marta. *Paréntesis*. Roldanillo, Valle: Ediciones Embalaje, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Arcanos*. Mendellín: [s. n.], 2009.
- \_\_\_\_\_. *Kartalá*. Mendellín: [s. n.], 2002.
- VILHENA, Junia de; MEDEIROS, Sergio; NOVAESA, Joana de Vilhena. Violência da imagem: estética, feminino e contemporaneidade. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza: 2005, n. 1, p. 109 – 144.

## A representação do Outro no *Caderno de Memórias Coloniais*

Lucas Esperança da Costa / UFJF

### 1. Introdução

“O bronze aí está, eu o contemplo e compreendo que estou no inferno. Digo a vocês que tudo estava previsto... Todos esses olhares que me comem! Então, é isso que é o inferno! Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... O inferno são os outros!”.

(*Entre quatro paredes* – Jean Paul Sartre)

Excerto retirado do texto do filósofo francês Sartre revela que o Outro ou os Outros de forma voluntária ou involuntariamente ajuda-nos em um processo de autorreflexão sobre nós mesmos. No entanto, a falta de compreensão, a incapacidade de aceitar as diferenças ou as fraquezas humanas nos leva à situações de relacionamento bastante conturbadas com as quais, imaginar um lugar aprazível de convivência dentro de nossa sociedade torna-se angustiante. Sem demonstrarmos um mínimo de boa-vontade nesse processo de entendimento daqueles que são diferentes de nós, só habitaremos o inferno.

Essa incompreensão dos aspectos socioculturais, a justificativa de levar os preceitos da civilização europeia, juntamente com a necessidade de dominação conduziram os processos coloniais às práticas de violência, opressão e repressão contra os nativos da terra, subjugando-os para melhor controlarem os territórios ocupados, bem como manter uma “ordem” e explorar a mão de obra desses povos. Todo o processo de dominação colonial baseava-se em inferir que o nativo era inferior ao colonizador. Em *A conquista da América*, Tzvetan Todorov reflete sobre o processo de colonização espanhola na América e destaca que:

A primeira reação, espontânea, em relação ao estrangeiro é imaginá-lo inferior, porque diferente de nós: não chega nem ser um homem, e, se for homem, é um bárbaro inferior; se não fala nossa língua, é porque não fala língua nenhuma, não sabe falar. (TODOROV, 2014, pp.105-106)

Todorov apresenta nesta obra a visão que Colombo possuía do estrangeiro no século XVI no início das aventuras coloniais. A partir desta visão, justificava-se a dominação por uma sociedade superior, a europeia. Não muito distante desta ideologia, as práticas utilizadas no “neocolonialismo” em África, no final do século XIX e início do século XX diferem em muito pouco com as práticas anteriores, principalmente a forma como se cria a visão estereotipada do Outro como seres inferiores o que justificava todas as ações empregadas. Segundo Homi K. Bhabha, o discurso colonial é baseado, especialmente, nas diferenças culturais e raciais que são lidas a partir de uma imposição de autoridade social. Para o crítico, “o que necessita ser questionado, no entanto, é o modo de representação da alteridade, que crucialmente depende de como o “ocidente” se encontra desdobrado dentro desses discursos” (BHABHA, 1991, p.180).

Desse modo, observar-se na obra *Caderno de Memórias Coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo a representação do Outro em Moçambique durante o período colonial português. No entanto, o que se percebe é um duplo movimento por parte da escritora que ao retratar o Outro negro, ela acaba por representar, também, o Outro português. Durante sua narrativa, a construção destes dois universos aparece de forma explícita. A partir desse duplo olhar sobre a questão da representação da alteridade que este estudo se baseia tentando compreender como esses Outros (o português e o moçambicano) são construídos através de discursos de imposição social e de discriminação. Destaca-se nesse relato fragmentado, à contrapelo da história oficial, nos termos benjaminianos, uma linguagem crua, objetiva e, em muitos casos, violenta sobre essas memórias da vida da escritora em Moçambique. Como a própria ressalta que não falará do “colonialismo suavezinho dos portugueses (...) [d] essa história da carochinha” (FIGUEIREDO, 2011, p.131), uma vez que não há olhos inocentes nesses relatos.

## **2. A representação do Outro no *Caderno de Memórias Coloniais***

Nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável) – e a história do nascimento e da maturação do Estado moderno foi permeado por ambos.

(*Identidade* – Zygmunt Bauman)

O pensamento de Bauman que abre esta reflexão a cerca da identidade, marca como as identidades são constructos sociais assinalados, principalmente, pela força para que ela possa ser realmente consolidada. Tecer considerações sobre a construção da identidade, em especial em África, possibilita uma série de questões, principalmente, uma fenda temporal entre a presença do colonizador e o complexo de silêncios e de releituras/reescritas que marcam o fim presença do poder colonial nesses territórios. Além disso, observa-se que em países que sofreram com a colonização, os aspectos identitários nativos, na maioria dos casos, se chocaram com o projeto de identidade que o colonizador desejava imprimir. Não só nesses países, mas em qualquer outro, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (apud HALL, 2006, p.9), como observa Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*.

Hall descarta a ideia de se pensar em identidade como “fixa, essencial ou permanente” (2006, p. 12), uma vez que o mundo contemporâneo promove uma multiplicidade de formas de reconhecimentos e representações. Ainda, desconsidera a noção de uma hereditariedade identitária e completa seu pensamento afirmando que a identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (2006, p.13).

Situar o sujeito, ou se falar em formação da identidade em sociedades modernas, que estão em constante e acelerado ritmo de transformações, deve-se prestar atenção que não há como se pensar em uma identidade unificada. Hall afirma quem resiste nesse pensamento está buscando uma cômoda figuração do sujeito, e, sendo assim, ele adverte:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13)

Sendo assim, percebe-se que a formação da identidade do sujeito moderno tem como pilares a descontinuidade, a fragmentação, a ruptura e o deslocamento. Cabe enfatizar que a identidade é um processo de construção de sentido ao longo do tempo.

Hall destaca que a identidade não é algo inato, ela é um processo, logo permanecendo sempre incompleta, sempre em formação. Ele complementa ainda que “a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2006, p.39). No entanto, pensar sobre identidade do sujeito, também não exclui em pensar naqueles que antagonizam com os indivíduos a convivência neste mundo contemporâneo: o Outro.

O Outro, enquanto uma categoria de identificação e reconhecimento daqueles que se diferem do indivíduo, surge mediante as relações de poder cotidianas, com as quais desenvolvem as práticas de racismo, discriminação e de estratificação social. Em *Microfísica do Poder*, Michel Foucault ao discutir sobre essas relações de poderes institucionais afirma que “o indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos, multiplicidades, movimento, desejos e forças” (FOUCAULT, 2015, pp. 256-257). Em entrevista reunida na obra *Identidade*, Bauman comenta que:

A identificação é também um fator poderoso na estratificação, uma de suas dimensões mais divisivas e fortemente diferenciadoras. Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticular as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro lado se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas *por outros* – identidades de que eles próprios se ressentem, não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... (BAUMAN, 2005, p.44)

Quando lidamos com essas identidades e a formação dos Estados em contexto colonial deve-se lembrar de que “o sujeito colonial é sempre ‘sobredeterminado de fora’” como comenta Bhabha (2007, p.74), a respeito das palavras de Fanon. É o europeu, “a civilização branca, a cultura europeia, [que] impuseram ao negro um desvio existencial (...) [e] aquilo que se chama alma negra é frequentemente uma construção do branco” (2008, p.30), afirma Frantz Fanon em sua obra *Pele Negra Máscara Branca*.

A maneira como o discurso colonial era articulado construiu uma representação do colonizado “como população do tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais” (BHABHA, 1991, p.184). A construção desse estereótipo servia para facilitar as relações coloniais que se estabeleciam naquele momento. Bhabha destaca que o estereótipo criado, sendo uma representação fixa simplificadora da realidade, impede a possibilidade de reconhecimento da diferença.

No caso dos países colonizados por Portugal em África, o discurso racial sustenta a forma de representação do Outro através da cor da pele negra. Fanon destaca que na Europa toda representação do mal está vinculada a cor preta, “isto é em todos os países civilizados e civilizadores, o negro representa o pecado. O arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro” (FANON, 2008, p. 160). Essa marca de inferiorização destaca um discurso colonial difícil de ser rompido, no qual a raça se torna um signo de diferença negativa. “Isto porque o estereótipo impede a circulação e articulação do significante ‘raça’ a não ser em sua fixidez enquanto racismo” ressalta Bhabha (2007, p.117). Ele ainda acrescenta que:

O discurso racista estereotípico, em seu momento colonial inscreve uma forma de governamentalidade que se baseia em uma cisão produtiva em sua constituição do saber e exercício do poder. Algumas de suas práticas reconhecem a diferença de raça, cultura e história como sendo elaborada por saberes estereotípicos, teorias raciais, experiência colonial administrativa, institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais [...]. **Ao “conhecer” a população nativa nesses termos, formas discriminatórias e autoritárias de controle político são consideradas apropriadas. A população colonizada é tomada como causa e efeito do sistema presa no círculo de interpretação** (grifo nosso). (BHABHA 2007, p. 127).

Dessa forma, ao conhecermos a população nativa e os efeitos do sistema colonial através do *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo podemos compreender como foi construída a figura do Outro negro, mas também em um movimento de mão dupla percebemos como o Outro branco se impõe através de um discurso opressor de inferiorização e se supervalorização do sujeito colonizador. Conforme afirma Fanon, “a inferiorização é o correlato nativo da superiorização

européia” (2008, p. 80). Através de uma linguagem, às vezes, áspera e sem meias palavras, percebemos a edificação do império colonial português em Moçambique, a convivência entre pretos<sup>71</sup>. e brancos, a figura repressora de seu pai, a infância em uma terra que não era a sua. Mas, então qual era o seu lugar? Isabela Figueiredo através de uma escrita catártica busca (re)encontrar-se em meio a dois países, dois continentes distintos. Além disso, ela desconstrói a imagem cor-de-rosa que se tem sobre o colonialismo português em África.

Memórias publicadas em formato de livro em 2009 reúnem 43 textos publicados a partir de 2005 em seu blog <http://omundoperfeito.blogspot.com.br/>. Logo no início esse *Caderno* traz uma advertência, antes mesmo de começar a narrativa, na epígrafe de Primo Levi a respeito da memória como “instrumento maravilhoso mas falível” (FIGUEIREDO, 2011, p.7). Esse aviso demonstra sobre qual matéria-prima a autora irá trabalhar: a memória. Cabe lembrar que a memória é uma condição humana e social, logo “sempre é transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento” (HUYSSSEN, 2000, p.37). A autora recupera em suas memórias a formação de uma sociedade através de seu olhar na condição de mulher branca em meio aos pretos. Além da questão da construção da sociedade estratificada entre brancos e negros, os textos apresentam o sentimento de abandono, da solidão que muitos retornados vivenciaram com o fim do regime colonial em Moçambique a partir do processo de independência na década de 1960, que culminou com a Revolução dos Cravos em 1974. A obra deve ser analisada como uma reunião de textos que se complementam e que, às vezes, apresentam-se fragmentados.

Entre as primeiras ideias que a obra apresenta “Foder” talvez tenha sido essa palavra que mais marcou a infância da narradora e principalmente a visão que ela possuía de seu pai, conforme expressa: “Ele (...) gostava de comer, beber e foder” (FIGUEIREDO, 2011, p.23). A sexualidade paterna é mostrada já nos primeiros capítulos da obra, no entanto, representa o poder de violência e atração que o homem europeu sentia pelas pretas. Observa-se que a questão do corpo, como objeto sexualizado e animalizado, da mulher preta que se diferencia da mulher branca. Para o colonizador, todas as pretas eram iguais e vistas como animais, sem valor nenhum. Diferentemente, as brancas possuíam um *status* sagrado, representante da família, do cristianismo, das obrigações matrimoniais. Além disso, para as brancas o ato sexual

---

<sup>71</sup> Utiliza-se a expressão portuguesa.

funcionava como um sacrifício que deveriam praticar em nome do matrimônio, no entanto, era possível evitá-lo. A narradora conta que as brancas eram conhecedoras das práticas dos maridos e apenas segredavam comentários quando “precisavam desenferrujar a língua umas com as outras” (FIGUEIREDO, 2011, p.13). Assim, ela descreve as diferenças entre pretas e brancas:

As pretas tinham a cona<sup>72</sup> larga, mas elas diziam as partes baixas ou as vergonhas ou a badalhoca. As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fosse, como animais. A cona era larga. As das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o marido, e pouco, e com dificuldade, que elas eram muito estreitas, portanto muito sérias, e convinha que umas soubessem isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais, sempre com sacrifício, pelo que a fornicção era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam às conas das pretas. As pretas não eram sérias, as pretas tinham a cona larga, as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada. (FIGUEIREDO, 2011, p.13)

Figueiredo retrata o estado de animalização que os pretos eram categorizados, logo despossuídos de qualquer direito ou respeito. Pretos e mulatos não pertenciam a “sociedade” colonial, uma vez que não tinham poder para serem ouvidos. Somente, aqueles que se aculturavam detinham algum “*status*” social. Enquanto mantinham suas mulheres na cidade ou na Metrópole as quais sempre retornavam. Os homens brancos não se importavam com as incursões sexuais ao caniço “porque a negra não tinha poder para reclamar paternidade. Ninguém lhe daria crédito” (FIGUEIREDO, 2011, p.13). Para os brancos, o nativo “era outra gente. Outra cultura. Uns cães” (FIGUEIREDO, 2011, p.15).

Observa-se ao longo da narrativa, o que a crítica indiana Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, destaca sobre o processo de subalterniza o que impede que o ser colonizado tenha voz. Não que eles não possam falar ou são desconheedores de suas condi es, mas mesmo tentando, não encontram meios para se fazerem ouvir. Ela destaca sobre a condi o feminina que “se, o contexto de produ o colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda

---

<sup>72</sup> Vagina



mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2014, p.85). Logo, conclui-se que a mulher colonizada e preta encontra-se triplamente subalternizada.

As pretas despertam no homem europeu seus instintos sexuais mais profundos. Fanon assinala que a uma dupla representação imagética dos pretos para os homens e as mulheres brancas. Segundo ele,

Para a maioria dos brancos, o negro representa o instituto sexual (não educado). O preto encarna a potência genital acima da moral e das interdições. As brancas, por uma verdadeira indução, sempre percebem o preto na porta impalpável do reino dos sabás, das bacanais, das sensações sexuais alucinantes... (FANON, 2008, p.152)

Enquanto os homens brancos possuíam uma liberdade sexual e era permitido a eles um envolvimento com as pretas, a brancas sofriam com a maldição que lhes pesam de ser mulher. Figueiredo constata que “um branco podia, se quisesse, casar com uma negra. Esta ascendia socialmente, e passaria a ser aceita, com reservas, mas aceite, porque era mulher de Simões, e por respeito ao Simões” (FIGUEIREDO, 2011, p.14). Por outro lado, a mulher que ousasse a se envolver com um preto era vista com proscricção social. Como afirmava seu pai “que um preto [por mais civilizado que fosse] nunca poderia tratar bem uma branca, como ela merecia” (FIGUEIREDO, 2011, p.15). Contrariamente, observa-se que o homem preto que se envolvesse com uma branca sofria o preconceito de seus semelhantes. “Historicamente, sabemos que o negro acusado de ter dormido com uma branca era castrado. O negro que possui uma branca torna-se tabu para os seus semelhantes” afirma Fanon que demonstra como a relação se torna duplamente desigual para o homem preto.

Observa-se, também, a liberdade que as pretas possuíam do seu corpo e do seu desejo sexual. Embora, as mulheres possuíssem tais desejos, seu corpo, sua sexualidade, ainda era cerceada por uma série de tabus impostos pela moral e pela religião. Diferentemente, as pretas assumiam sua sexualidade, permitindo-se, às vezes, a manter relações sexuais por prazer, porém, muitas mulheres negras, durante o período colonial, mantinham relações sexuais com outros homens como uma forma de sobrevivência, o que em muitos casos, resultava em gravidez indesejada, doenças sexualmente transmitidas e anulação da autoestima. Observa-se no comentário a seguir uma avidez da mulher branca em relação ao comportamento das pretas, bem como, uma

impossibilidade de realização, logo uma depreciação daquelas que eram capazes de assumir sua sexualidade.

Uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda. As negras fodiam, essas sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida, ou por medo. E algumas talvez gostassem, e guinchassem, porque as negras eram animais e podiam guinchar. Mas, sobretudo, porque as negras autorizavam-se a si próprias a guinchar, a abrir as pernas, a ser largas. (FIGUEIREDO, 2011, p.19)

Além das questões relativas a representação do corpo e da sexualidade entre brancos e pretos, a narrativa revela como a figura do preto enquanto força motriz para a sociedade colonial e difere-se bastante do branco. Coube ao pai de Figueiredo a eletrificação da cidade de Lourenço Marques (atual Maputo), nas décadas de 60 e 70. Seu pai prefere a mão de obra dos nativos ao invés dos brancos, “porque teria de lhes pagar os olhos da cara” (FIGUEIREDO, 2011, p.15). Para seu pai, explorar os pretos era uma ordem natural, com o qual o discurso colonial para a organização da sociedade e para o exercício do poder sobre os nativos.

Um branco saía caro, porque a um branco não se podia dar porrada, e não servia para enfiar tubos de electricidade pelas paredes e, depois, cabos eléctricos por dentro deles; um branco servia para ordenar, vigiar, mandar trabalhar os preguiçosos que não faziam nenhum, a não ser a força (...)

O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se merecesse. Se fosse humilde.

Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; chegava de brancos!

Além do mais, empregados brancos traziam vícios; um negro, por muito que ganhasse, havia sempre forma de lhos tirar do corpo. (FIGUEIREDO, 2011, p.24)

Durante o período de ocupação os colonizadores impõem uma imagem de inferioridade sobre o nativo, o que permitia o controle administrativo sobre a terra. Apesar de essa imposição ser de forma violenta, apregoava-se, na Metrópole e nas terras ocupadas, o mito de harmonia racial, com o qual os negros aceitariam todas as práticas de dominação. Segundo a Figueiredo, as colônias eram o lugar ideal para o branco europeu estar:

Em Moçambique era fácil um branco sentir prazer de viver. Quase todos éramos patrões, e os que não eram ambicionavam sê-lo.

Havia sempre muitos pretos, todos à partida preguiçosos, burros e incapazes a pedir trabalho, a fazer o que lhes ordenássemos sem levantar os olhos. De um preto dedicado, fiel, que tirasse o boné e dobrasse a espinha à nossa passagem, a quem se pudesse confiar a casa e as crianças, deixar sozinho com os nossos haveres, dizia-se que era um bom mainato<sup>73</sup>. (FIGUEIREDO, 2011, p.25)

Chegar até as colônias era almejado por muitos portugueses no intuito de alcançarem uma vida diferente da miséria que a Metrópole oferecia. Em seu livro *História das Colonizações*, Marc Ferro afirma que, na década de 1960 (período em que se situa a narrativa), “a população portuguesa é de mais de 250 mil pessoas em Angola, e 130 mil em Moçambique, um recorde” (FERRO, 2006, 338). Apesar dos números apresentados por Ferro serem bastante expressivos, os brancos representavam uma minoria étnica nas colônias, o que não impediu que o colonizador se sentisse inferiorizado. Ao contrário, é através de um discurso colonial agressivo e de submissão que se propõe uma hierarquização racial e cultural e observa-se uma gama de diferenças e discriminações que sustentavam esse discurso.

A narradora acrescenta que por uma necessidade de sobrevivência crianças, rapazes e moças negras batiam a porta de sua família em busca de emprego. Vinham esfarrapadas, descalças e com fome em busca, muitas vezes, de um lugar que lhe desse o alimento. Em um vocabulário bastante restrito e sem trocar muitas palavras com o senhor da casa, apenas falavam “trabalho, patrão” (FIGUEIREDO, 2011, p.27). No entanto, naquela época, a menina vivia em seu mundo da literatura e não entendia muito bem aquela realidade, não compreendia os olhos de piedade e fome daquelas crianças que batiam a sua porta, as quais sua mãe, mais que depressa, as enxotavam dizendo “vai-te embora, aqui não há nada!” (FIGUEIREDO, 2011, p.27). Enquanto seus livros

---

<sup>73</sup> Empregado doméstico. Aquele que era responsável pelos serviços mais variados.

mostravam a miséria humana seguida de um ato de revolta, luta e uma redenção daquela situação, a terra em que habitava revelava que não havia redenção para aquele povo. A menina via “aquele paraíso de interminável pôr-do-sol salmão e odor a caril<sup>74</sup> e terra vermelha era um enorme campo de concentração de negros sem identidade, sem propriedade do seu corpo, logo, sem existência” (FIGUEIREDO, 2011, p.27).

Entretanto, a narradora observa, às vezes, um olhar diferente nos olhos dos negros que eram submetidos aquelas situações de humilhação e exploração. Para ela, o silêncio era mais ameaçador e perturbador que muitas palavras. Despossuída de filtros no olhar afirma que “não havia olhos inocentes” (FIGUEIREDO, 2011, p.27), nem entre brancos e nem entre os pretos:

Quem, numa manhã qualquer olhou sem filtro, sem defesa ou ataque, os olhos dos negros, enquanto furavam as paredes cruas dos prédios dos brancos, não esquece esse silêncio, esse frio fervente de ódio e miséria suja, dependência e submissão, sobrevivência e conspiração. (FIGUEIREDO, 2011, pp.27-28)

Além das representações dos sujeitos negros e brancos que se observa ao longo da narrativa, percebe-se também que há uma construção imagética da terra. A África torna-se o Outro da Europa. Assim como o Oriente foi uma produção discursiva como a ressalta Edward Said em *Orientalismo*, a África torna-se uma terra exótica, mística e sensual através do discurso europeu. Desse modo, assim como o Oriente, tomando por empréstimos as palavras de Said, a África torna-se para a Europa sua:

“rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, [a África também] ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, idéia, personalidade, experiência contrastantes. Mas nada [nessa África] é meramente imaginativo. [A África] é uma parte integrante da civilização e da cultura material européia” (SAID, 2007, pp.27-28).

Sendo assim, a narradora, passado os anos, sente a vontade de retorna àquela terra que foi a única amada pelo seu pai em busca das aventuras que possui em suas memórias de infância que continuam sendo em chão de terra vermelha, conforme mostra o excerto:

---

<sup>74</sup> Especiaria: curry

Saindo da cidade, os lugares podiam tornar-se selvagens e inabitados por quilómetros e quilómetros. Eu e a minha mãe tínhamos a noite, e só pensávamos em como sair dos apuros em que o meu pai nos metera por ter descoberto uma estrada que “de certeza devia dar a qualquer sítio”. Não só raramente chegávamos ao tal sítio dos sítios, como nos enervávamos, acabando por não aproveitar a paisagem com o espírito que se espera.

Era África, inflamante África, sensual e livre. Sentia-se crescer por debaixo dos pés. Era vermelha. Cheirava a terra molhada, a terra mexida, a terra queimada, e cheirava sempre.

Não é que eu não apreciasse os passeios do meu pai, mas as crianças não compreendem bem o espírito de aventura. Tinha medo. (FIGUEIREDO, 2011, pp.33-34)

Retornando, a imagem do Outro negro, o colonizador utiliza-se da suposta diferença racial para demonstrar o total desprezo que alimentava sobre os pretos. Segundo Bhabha, o colonizador “emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo” (BHABHA, 2007, p.111). Ele acrescenta também que a produção desse estereótipo colonial tem por finalidade a “normalizar/normatizar” as crenças e constituir as divisões sociais. No entanto, a crítica de Bhabha a essa estrutura baseia-se na fixidez que o discurso colonial promove a qual impossibilita a abertura à diferença alimentando o racismo. Dialogando com os pressupostos de Fanon, ele afirma que:

O que se nega ao sujeito colonial, tanto como colonizador quanto colonizado é aquela forma de negação que dá acesso ao reconhecimento da diferença. É aquela possibilidade de diferença e circulação que liberaria o significante de pele/cultura das fixações da tipologia racial e cultural ou da degeneração. (BHABHA, 2007, p.117)

Desobedecendo ao discurso colonial de seus pais, a narradora rompia com o estereótipo de filha do colonizador e colocava-se como “uma colonzinha preta, filha de brancos”, abrindo-se para práticas sociais destinadas apenas as pretas. Haveria de vencer a desconfiança dos pretos para que lhe comprassem as mangas que vendia no portão de sua casa. Ela era a menina “branco-negra” (FIGUEIREDO, 2011, p.36) que

tomava conta de sua banca de mangas. Desse modo, a respeito dessa diferença racial entre brancos e pretos, ela nos conta:

Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre branco e pretos eram equivalente à que se existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, éramos pessoas, seres racionais. Eles trabalhavam para o presente, para o aguardente-de-cana do “dia-de-hoje”; nós, para poder pagar a melhor urna, a melhor cerimônia no dia do nosso funeral.

Uma branca não vendia mangas a não ser por grosso, a outros brancos que as distribuíssem. Uma branca não vendia mangas no chão, à porta. Mas eu era uma colonazinha preta, filhas de brancos. Uma negrinha loira. E a colonazinha negra que eu era vendia montezinhos de mangas do lado de fora do portão da machamba<sup>75</sup>. (FIGUEIREDO, 2011, p.35)

Ironicamente, não entanto, alguns pretos fugiam desse estereótipo de animais, aqueles que se mostravam subservientes tinham a “afeição” dos colonos brancos que lhes davam algumas recompensas pelo seu comportamento domesticado. Segundo Figueiredo, uma dos alvos dessa afeição era Manjacaze. Ele tinha olhos bons e recolhia o lixo dos brancos sem qualquer questionamento ou demonstrar qualquer insatisfação, como ela demonstra nesse fragmento:

Manjacaze era querido dos inquilinos. Os meus pais davam-lhe sempre as sobras do pão do dia anterior, restos de comida, a roupa rasgada, velha, que tinha deixado de nos servir. De vez em quando, por que éramos católicos e bons – Páscoa, Natal, Entrudo<sup>76</sup> - uma garrafa de vinho ou de aguardente, uns fritos da minha mãe. Comida, bebida, objectos que eram dados com altruísmo ao preto bom, ao preto que se vergava as costas e a cabeça numa vénia, quando nos via, e que era simplesmente bom, um bom preto. (FIGUEIREDO, 2011, p.37)

Por outro lado, as práticas de agressão verbais e físicas eram uma constante entre brancos e pretos. Além de dominarem o discurso opressor os colonizadores se valiam da violência física como forma de doutrinar e manterem a ordem estabelecida por eles. São inúmeras as cenas que a narradora presencia das práticas violentas de seu pai contra os pretos que eram seus funcionários, às vezes, as justificava como uma forma de dar

---

<sup>75</sup> Terreno destinado à produção agrícola.

<sup>76</sup> Os três dias que precedem a Quaresma.

exemplo para os outros, quando conseguia imprimir o medo e a raiva entre eles. O dia do pagamento era um dia desses, quando a violência era uma forma de demonstrar quem era o patrão e em quais condições os pretos ocupavam.

Ainda não tinham percebido as regras, que eram duas: receber e calar. Não era preciso agradecer. Mas se agradecessem, começariam a subir na tabela de preferidos. A única hipótese de não haver milando<sup>77</sup>, era meterem o dinheiro recebido nos bolsos das calças rasgadas e saírem, cabisbaixos. Se reclamavam, havia milando, e não eram poucas as vezes em que saíam da sala com murro nos queixos, um encontrão dos bons. Haviam milando bravo. Ameaçavam o meu pai, o que irritava ainda mais. Eram expulsos. Eu e a minha mãe, tremíamos. Entre os negros que ainda esperavam receber, crescia um silêncio tenso. Depois, tudo se passava muito depressa. (FIGUEIREDO, 2011, p.41)

Outras vezes, seu pai ia até o caniço em busca dos pretos preguiçosos que desapareciam do serviço para lhes ensinar o valor do trabalho. Para ele, “era absolutamente necessário ensinar os pretos a trabalhar, para o seu próprio bem. Para evoluírem através do reconhecimento do valor do trabalho” (FIGUEIREDO, 2011, p.51). Porém, essa “evolução”, essa “ascensão” social deveria ser entre os seus, nunca comparar-se com a vida que um branco levava. Ao chegar ao caniço seu pai exercia sua justiça, entrava e saía daquele emaranhado de ruelas e becos da forma que lhe convinha. Ao encontrar a casa do preguiçoso que procurava, seu pai entrava na palhoça já agredindo o preto. Assim, ela descreve uma dessas cenas:

O meu pai gritava lá dentro, e aos safanões trazia-o para fora, atordoados ambos. Segunda, vais trabalhar, ouviste? Segunda, estás nas bombas às sete. Vais trabalhar para tua mulher e para os teus filhos, cabrão preguiçoso. Queres fazer o quê da vida? Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco. (FIGUEIREDO, 2011, p. 52)

Ao mesmo tempo, seu pai mostrava um carinho e uma doçura para com a sua filha, bem diferente daquele homem branco que há pouco gritava e agredia o preto no caniço. Colocava-a sobre seu colo, deixava-a dirigir, oferecia-lhe refrigerante, brincava

---

<sup>77</sup> Confusão, sarrilho.

com ela. A narradora deixa-nos em dúvida sobre qual seria seu verdadeiro pai: “Aquele homem branco não é o meu pai”.

Embora no decorrer da narrativa a ela apresente um olhar complacente com a situação dos pretos durante o regime colonial e de como os brancos agiam em relação aos pretos, ela não se esquivava de sua condição de branca para agredir uma companheira de escola, uma vez que ela “era mulata e não podia bater-me” (FIGUEIREDO, 2011, p.55). Toda sua ação foi premeditada visto que sabia que não haveria retaliações ou punição por estar batendo naquela garota. Entretanto, já não se lembrava do motivo de agredi-la, só estava “absolutamente consciente da infâmia que tinha cometido” (FIGUEIREDO, 2011, p.55). Segundo a narradora, não compreendia, naquela época, como funcionava das relações de poder, apenas exerceu um “direito natural” que lhe fora dado naquela conjuntura. Assim, ela descreve toda a ação:

Nunca tinha batido em ninguém, mas dei-lhe uma bofetada, porque ela me irritou, porque não concordou comigo, porque eu é que sabia e mandava e estava certa, porque ela tinha dito uma mentira, porque me tinha roubado uma borracha, sei lá agora por que lhe dei a maldita bofetada! [...]

Foi premeditado. Tinha pensado antes, se ela voltava a irritar-me, bato-lhe. Podia perfeitamente e impunemente bater-lhe. Era mulata. E a rapariga comeu e continuou em pé, sem se mexer, com a mão na cara, sem nada dizer, fitando-me com um estranho olhar magoado, sem um gesto de retaliação. (FIGUEIREDO, 2011, p.55)

Apesar da vida já ser bastante difícil nas ex-colônias para os pretos, o valor que os brancos mantinha pela vida dos pretos era baseado na utilidade que eles apresentavam, mas mesmo assim, não era comparado a vida de um branco, essa que “valia mais, muito mais, não que valesse grande coisa” (FIGUEIREDO, 2011, p.55), comenta a narradora. Durante o período de Marcello Caetano no comando de Portugal, entre as décadas de 60 e 70, matar um preto tornava-se crime, passível de investigação e punição àqueles que o praticavam. No entanto, havia um fechar de olhos por parte das autoridades a respeito desses crimes. Para seu pai, “matar um preto, a partir de certa altura, começo a dar chatices” (FIGUEIREDO, 2011, p.68).

Influenciado pelas revoltas em Angola, a partir da década de 1960 a rivalidade entre brancos e pretos aparece em forma de grupos separatistas que lutavam pela



independência de Moçambique. Acrescenta-se a isso a instabilidade política e econômica que a Metrópole passa, com o passar dos tempos, a vida na colônia tornou-se impossível. “Ou se era colono, ou se era colonizado” (FIGUEIREDO, 2011, p.104). As conversas sobre essas agitações políticas permeavam as rodas de conversas que seu pai frequentava e, muitas vezes, ela participava como observadora e buscava a compreensão da aflição e preocupação que aqueles homens eram tomados. Todavia, ela surge como um corpo estranho em meio ao mundo masculino que se impõem duplamente como o outro: uma criança e, ainda, mulher. Transitava por esse mundo como a filha do electricista. Suas lembranças demonstram como era vista com desconfiança entre os pares de seu pai.

Lembro-me de uma outra conversa sobre o 25 de Abril, também ao final da tarde, na Baixa, do lado esquerdo do edifício do bazar, e cá fora. Um grupo de homens, como sempre, eu a única rapariga, apenas porque acompanhava o meu pai, e participava como testemunha irrelevante nos seus actos públicos. Era a filha do electricista. Está crescida a tua filha. Andas em que classe? E pouco mais. Ouvia. (FIGUEIREDO, 2011, p.76)

Ao mesmo tempo em que as outras pessoas viam a narradora como uma intrusa em assuntos masculinos, como a política. Seu pai percebeu que o cenário mais otimista que esperavam, Moçambique sobre o domínio dos brancos não ocorreria e ele não poderia estar por perto para protegê-la mais. Temendo pela sua segurança, seus pais optaram em enviá-la a Portugal para casa de parentes, na tentativa mantê-la segura. Apesar disso, seu pai acreditava ainda em uma reviravolta que devolvesse o poder aos brancos, mantendo a mesma estrutura que fora construída em todos esses anos de ocupação. Segundo a narradora:

Lourenço Marques esvaziava-se de brancos, ricos e pobres, desde muito antes da independência.

Tínhamos ficado para o fim. O meu pai acreditava num revirvalho, numa África branca na qual os negros haviam de se assimilar, calçar, ir à escola, e trabalhar. Os negros haviam de nos sorrir, sempre, e agradecer o que fizéramos pela sua terra, quer dizer, pela nossa terra, e servir-nos, evidentemente, porque eram negros, e nós brancos, e esta era a ordem natural das coisas. Não é normal

habituar os cães a coleira e trela, ou abater um cabrito e assá-lo? Pois essa era a ordem do mundo. (...)

Havíamos de expulsar o poder negro da cidade, e remetê-lo ao mato, de onde tinha vindo, onde pertencia, e domesticá-lo ou chaciná-lo. Um ou outro, conforme fosse merecido. Uma África de brancos, sim, uma África de brancos, repetíamos-lo. (FIGUEIREDO, 2011, p.97)

Mesmo vendo o projeto colonial português, observa-se que o pai, assim como muitos outros, consideravam como ordem natural os brancos exercer o poder sobre os pretos, continuando a tratá-los como animais. Como seu pai afirmava mesmo antes da independência que “com ou sem independência, um preto era um preto e o meu pai foi colono até morrer”.

Ao embarcar para Portugal, a narradora deixa para trás sua infância naquelas terras. Tinha a consciência que não haveria retorno para ela. Moçambique agora faria parte de suas memórias e das histórias que contariam como ordenará seu pai. Ao cruzar a porta de vidro da alfândega seu pai disse: “Não te esqueças do que tens que contar. Agora és uma mulher. Já és uma mulher. Está tudo nas tuas mãos” (FIGUEIREDO, 2011, p.109).

Desembarcando no velho continente, a narradora passou por um intenso processo de adaptação a sua nova realidade e sofreu com a hostilidade manifestada por desconhecidos e familiares. Em casa de seus familiares era tratada “com a mesma emoção com que se trata um electrodoméstico” (FIGUEIREDO, 2011, p.128). Ela, bem como outros que lá retornaram, sentem a experiência da discriminação, da hostilidade, são rotulados como “retornados<sup>78</sup>”. Eles tornam-se o Outro, aqueles haviam explorados os negros e agora estavam na ex-metrópole. É criado órgãos específicos para tratar desta questão que não era tão simples, pois cerca de meio milhão de pessoas deixaram as colônias rumo a Portugal. Além dos problemas de adaptação as novas condições e ao lugar, os retornados enfrentavam a hostilidade praticada pela população residente que acreditavam que não mereciam que eles estivessem ali. Ademais, a criação de políticas públicas específicas para os retornados agravavam ainda mais a carga negativa, tornando-os seres indesejáveis. Essa hostilidade é explicada por Jacques Derrida, em *Da hospitalidade*, quando considera o “estrangeiro indesejável, e virtualmente como

---

<sup>78</sup> Epíteto pejorativo dado a todos aqueles que retornaram das colônias, embora muitos deles fossem naturais de África e nunca haviam pisado em Portugal.

inimigo, quem que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. O hóspede torna-se sujeito hostil de que me arrisco de ser refém” (DERRIDA, 2003, p.49). Como a narradora relata uma cena na casa de parentes:

Eu tinha andado a roubar os pretos. Julgava que me iam lavar os pezinhos com água de rosas?!

Isto não eram as Áfricas!

“Ah, não gostas de bofe com arroz? Andaste a roubar os pretos e julgas que havemos de te servir camarão num parto de ouro!” (...)

Passa muito tempo até termos a voz, até termos saldado, a bem ou a mal, a dívida que pensávamos dever; até cuspirmos no dever e na honra e na fidelidade, essas cordas tão sujas, tão forçadas. Até não no importarmos de ser apenas umas cabras, párias do sangue e da raça. Até perder a fé e a cortesia tudo. (FIGUEIREDO, 2011, p.115).

Ser o outro, humilhado, subjugado, discriminado foi uma condição que na narradora teve que enfrentar sozinha, longe da proteção de seus pais, e sem o status que sua condição anterior lhe propunha, pois agora não “seria a filha do colono” (FIGUEIREDO, 2011, p.133). Como afirma em outra passagem: “Em Portugal, habituei-me cedo a ser alvo de troça ou de ridículo, por ser retornada ou por me vestir de vermelho ou lilás.” (FIGUEIREDO, 2011, p.119).

Além disso, a narradora começou a enfrentar a adaptação àquele país que não era seu, mas apesar de terem cortados os vínculos legais com a terra em que nascera; os afetivos se fortaleceram a cada dia que se passava. Como mesmo afirma “a terra onde nasci existe em mim como uma mácula impossível de apagar” (FIGUEIREDO, 2011, p.133). Além dessa adaptação ao lugar, ela enfrentou as transformações do seu corpo, mas alimentava também, a saudade daqueles tempos em que era uma “menina ao sol, com tranças louras impecavelmente penteadas” (FIGUEIREDO, 2011, p.134). Já era uma mulher em um país livre, longe do protetorado de seu pai, mas “tinha saudades. Confessas para ti própria, tinha saudades disto. A liberdade.” (FIGUEIREDO, 2011, pp.135-136). Liberdade que possuía em Moçambique, de subir em árvores, de pisar com os pés descalços sobre a terra, de voar entre os pés de fruta, de quando era criança. Agora era uma mulher e liberdade tornara-se outra coisa.

### 3. Conclusão

Se formos capazes de encontrar dentro de nós esse outro que ainda está dentro de nós, o lado masculino e feminino que está dentro de nós, por exemplo, começa a ficar mais fácil estarmos disponíveis a fazer essa travessia, porque ela já foi iniciada dentro de nós.

(Mia Couto – Entrevista)

Encontrar o outro dentro de si, talvez, seja essa capacidade que a escritora luso-moçambicana Isabela Figueiredo descobriu e pode utilizar em seu livro de memórias *Caderno de Memórias Coloniais*. Ela não só apresenta o retrato dela ou de sua condição no período em que vivia em Moçambique, mas conseguiu captar com olhos e com palavras, nada açucaradas, a condição de pretos sobre o domínio português na década de 1960 até o período de independência em meados da década de 1970.

Além de retratar o modo como eram tratados os pretos, Isabela capta a figura de seu pai como um autêntico representante do colonialismo português e como suas atitudes eram justificadas por uma superioridade imposta aos pretos, marcando principalmente pela violência física e psicológica que empregava sobre os Outros. Não se pode negar que a distinção entre as esferas sociais em Moçambique eram marcadas, quase que exclusivamente, pela cor da pele. No entanto, era de extrema doçura com ela e preocupação.

Observa-se que ao longo das memórias, as práticas de subjugamento, violência eram vistas como naturais pelo seu pai que age como arquétipo de homem branco colonizador. Já os pretos são vistos como imprestáveis, preguiçoso, e que devem ser submissos às ordens dos brancos, sendo os brancos descritos como seu salvador. Entretanto, não só as pessoas são vistas como outro, a terra, África é estereotipada como a exótica, a selvagem em comparação ao mundo ocidental, em especial, a Portugal.

Analisar obras que exploram a construção do Outro enquanto uma categoria de representação e demarcação da identidade revela um lado cruel dos processos de colonização e que essa cadeia de subjugar os Outros através de nossa imagem, tornar-se cada dia mais difícil de romper. Mia Couto, no entanto, destacada em entrevista que a literatura enquanto arte é uma forma de resistência a criação ou de desconstrução de estereótipos, “mas é sobretudo a busca por saber qual é a história do outro. Quem está perante nós [...], tentar saber qual é a história dessa pessoa” (D’ANGELO; FUHRMANN, 2016, p.3) . Sendo assim, talvez, a melhor forma de compreender a

questão do outro seja retornar nas palavras de Fanon que esperar despertar um dia e atribuir “um único direito: exigir do outro um comportamento humano” (FANON,2008, p.189), seja o outro quem for.

### Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zygmund. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 110p.
- BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 277p.
- \_\_\_\_\_. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007. 400p
- D’ANGELO, Helô; FUHRMANN, Leonardo. “O outro também está dentro de nós”, afirma o escritor Mía Couto. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/semanal/o-outro-tambem-esta-dentro-de-nos-afirma-o-escritor-mia-couto/>. Acesso: 26 jan. 2016
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Da hospitalidade*. Anne Dufourmantelle convida Derrida a falar da hospitalidade. Trad.: Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- FOCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. 431p.
- FANON, Franz. *Pele Negra Máscara Branca*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. 191p.
- FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. Trad. Rosa Freira d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 5.ed. Coimbra: Angelus Novus, 2011. 162p.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102p.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídias*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 523p.
- SARTRE, Jean Paul. *Entre quatro paredes*. Trad. Guilherme de Almeida. Disponível em: <http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/Entre-Quatro-Paredes-Sartre.pdf>. Acesso em 26 dez. 2016.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 387p.

## Resiliência e o estereótipo da “supermulher” negra: conhecimento e empoderamento em dois contos de Conceição Evaristo

Cátia Cristina Bocaiuva Maringolo/ UFMG

Dentre as narrativas constantemente contadas e repetidas sobre a mulher negra, uma das mais recorrentes é a de que ela seria inerentemente mais “forte” que as demais mulheres, discurso que lhes retira toda uma áurea de fragilidade, respeitabilidade, pureza e castidade, frequentemente outorgadas à mulher branca. A personagem mulher negra, no final, sempre “vence” e sobrevive para contar uma história de tristezas e sofrimentos, o que, muitas vezes, no discurso literário é visto ora como um vitimismo romanesco, ora como característica inerente destas personagens mulheres negras, sem que seja problematizado, por exemplo, os fatores que levam estas mulheres a agirem de maneira forte e resiliente. Assim, pensando nesta figura literária da mulher negra, pretendemos nesse trabalho analisar os contos “Aramides Florença” e “Shirley Paixão” da escritora Conceição Evaristo, presentes no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), atentando para a questão da resiliência e o estereótipo da “supermulher<sup>79</sup>” negra.

O livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, da escritora Conceição Evaristo é composto por 13 contos — todos com título de nomes de mulheres — e são organizados como entrevistas ou narrativas como forte cunho confidencial. A narradora, uma espécie de *griotte* africana, contadora de histórias narrando em terceira pessoa, mescla sua voz com a das entrevistadas. Em outros contos existe o fortalecimento de uma voz narrativa em primeira pessoa, com um tom claramente testemunhal. As narrativas falam das experiências de uma multiplicidade heterogênea de personagens mulheres-negras, como Natalia Soledad, “a mulher que havia criado o seu próprio nome” (EVARISTO, 2011, p.19), ou Maria do Rosário Imaculada dos Santos, que como diz “de Imaculada nada tenho” (EVARISTO, 2011, p.38), que ainda criança é roubada dos pais por um casal branco. Ou as histórias de Aramides Florença, violentada pelo próprio marido, pai de seu filho e Shirley Paixão, que em uma tentativa desesperada

---

<sup>79</sup> O termo “supermulher” está aqui compreendido como um correlato do termo em inglês *tough/ angry Black woman*, que em português, poderia ser traduzido como mulher negra forte ou brava. Se pensarmos na literatura brasileira, um correlato desta personagem seria a Bertoleza, do romance *O cortiço*, mas que morre no final, o que contradiz, de certo modo, a ideia de mulher negra que sobrevive. Por outro lado, não é difícil elencar algumas personagens negras que se encaixam neste papel, sendo, muitas vezes, representadas como matriarcas, bravas, briguentas, “barraqueiras”, e que em última instância, apontam uma falsa repetição de um vitimismo por parte destas personagens.

para proteger sua filha, quase mata seu companheiro, homem que molestava e abusava sexualmente de uma das meninas. Um dos temas recorrentes no livro é a violência de gênero e a resiliência da mulher negra.

Observamos que a “força” da mulher negra e sua “natural” resiliência são celebrados pelos discursos literários e o senso comum sem problematizar, como afirma Conceição Evaristo, que a resistência da mulher negra deve ser pensada retomando a história da diáspora africana, pois somente sendo forte foi possível a sobrevivência destas mulheres no passado traumático da escravidão. Evaristo afirma então que a mulher negra resiliente “é um ser histórico, fruto da diáspora, e não um estereótipo romanesco.” (DUARTE, 2016, p.127).

Esse entre lugar, que muitas vezes é entendido como uma espécie de poder — a mulher negra possuiria algo como uma força quase masculina — faz com estas personagens sejam, frequentemente retratadas nos textos literários como masculinizadas, sobre-humanizadas<sup>80</sup>. Por outro lado, esse não-lugar, esse super-lugar, faz com que elas sejam vistas através de uma ótica do poder social: resilientemente sobrevivem. Entretanto, o que é visto como uma atitude de empoderamento é, de outro modo, um mascaramento da dupla, algumas vezes tripla ou quarta opressão e exploração da mulher negra: acredita-se que sua resiliência possibilitaria a superação e quase destruição do racismo e do machismo que a reprime. O que é entendido como empoderamento, como pontua bell hooks e Patricia Hill Collins são falsas noções que atestam para uma posição oposta à de subalternidade das mulheres negras em uma sociedade patriarcal, racista, sexista e opressora.

A resiliência das mulheres negras deve ser vista como tática ou ferramenta, fruto histórico da diáspora africana, meio de sobrevivência à escravidão dos séculos passados e a democracia racista do século XXI. Sobreviver à opressão e exclusão não significa destruição das estruturas de poder, opressão e violência, e sim uma maneira de convívio e sobrevivência. A resiliência da mulher negra, entendida como capacidade de recuperação após um dano ou situação traumática implica reconhecer que estas

---

<sup>80</sup> As feministas americanas, bell hooks e Patricia Hill Collins utilizadas como base teórica neste trabalho no que concerne ao pensamento feminista e ao pensamento feminista negro constataam que as mulheres negras são geralmente representadas seguindo três estereótipos: a mulher hipersexualizada, a Jezebel; a mulher *mammy*, a mãe, assexual, que dá a vida aos senhores brancos; e a mulher forte/brava, a matriarcal, que é muitas vezes acusada de castradora, pois ao se masculinizar passa a ocupar o papel do homem negro, ou mesmo a não precisar dele como companheiro. Portanto, isso justificaria o fato de se encontrar tantas personagens femininas negras mães solteiras ou sozinhas, uma vez que, para elas seria desnecessária a presença masculina, ou, por serem mais fortes, conseqüentemente os homens negros não se sentiriam atraídos.

mulheres ainda continuam sob o jugo do racismo e do patriarcalismo, subjugação que muitas vezes não é dada a devida consideração.

Assim, as obras de Conceição Evaristo servem como uma prática do pensamento feminista negro ao dar voz às múltiplas experiências de mulheres negras. Ao demonstrar suas dores, misérias e traumas a autora possibilita, em um primeiro plano, a humanização destas personagens, por possibilitar que estas narrativas sejam contadas, não mais silenciadas; segundo, o reconhecimento destas mulheres da possibilidade de tomarem uma posição ativa e de enfrentamento: resistir significa lutar. Por outro lado, as narrativas traumáticas de violência empreendidas por Evaristo, longe de repetir um discurso de vitimismo e passividade, podem ser vistas como empoderadoras, pois diferentemente de focalizar nas dores e traumas, todos os contos terminam com um maior fortalecimento destas personagens, celebrando não a dor, mas a luta e a resiliência.

### **Aramides Florença e Shirley Paixão: a violência no espaço doméstico**

E quando ele se levantou com o seu membro murcho e satisfeito, a escorrer o sangue que jorrava de mim, ainda murmurou entre os dentes que não me queria mais, pois eu não havia sido dele, como sempre fora, nos outros momentos de prazer. (EVARISTO, 2011, p.18)

O conto “Aramides Florença”, o primeiro do *Insubmissas*, narra em *flashback* a história de uma mulher que ao ser estuprada pelo próprio marido, decide dedicar-se plenamente e carinhosamente ao papel de mãe: após o abuso sofrido pelo companheiro Aramides opta por dedicar-se somente ao filho.

Neste conto, como nos demais treze outros contos do livro<sup>81</sup>, Conceição Evaristo faz uma sensível releitura das violências sofridas por mulheres negras, “inspiradas no cotidiano feminino e formuladas a partir de uma perspectiva étnica e feminista.” (DUARTE, 2016, p.148). Se num primeiro nível narrativo temos a história de mulheres negras marcadas por variados tipos de violência, simbólicas e físicas, em um segundo

---

<sup>81</sup> O livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, foi publicado em 2011, é constituído por treze contos, todos com títulos de nomes de mulheres, sendo eles: Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adilha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida Daluz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anastácia.



plano, ou em uma segunda história, temos a problematização de noções como a normalização da cultura do estupro em uma estrutura social patriarcal permeada por noções de raça e em alguns casos, de classe social. Assim, numa segunda história, em Aramides Florença, tem-se a própria problemática da resiliência da mulher negra que é massivamente oprimida não somente por ser negra, mas também por ser mulher e por encontrar-se, muitas vezes, sozinha e sem ninguém para lhe defender.

No conto, dividido em duas partes, temos o encontro da entrevistadora-narradora com a personagem sobrevivente a ser entrevistada — “Quando cheguei a casa de Aramides Florença, a minha igual, assentada em uma pequena cadeira de balanço e trazia, no colo, um bebê que tinha a aparência de quase um ano.” (EVARISTO, 2011, p.11) —, e em *flashback*, é narrado ao leitor a experiência traumática sofrida por Aramides — “Estava eu amamentando meu filho, — me disse Aramides, enfatizando o sentido da frase [...]”. (EVARISTO, 2011, p.17). Assim, há um enfraquecimento da voz da contadora e um fortalecimento da voz daquela que está sendo entrevistada e a experiência da violência é narrada a partir do ponto de vista da vítima, de modo confidencial.

Conforme a história de Aramides vai chegando ao final, não são mais pelas palavras da narradora-entrevistadora que presenciamos a violência do estupro sofrida por Aramides, e sim pelo ponto de vista e pelas palavras da personagem-entrevistada. Aramides reforça em sua narrativa a violência do marido, bem como sua surpresa por se ver vítima do homem que escolheu para ser pai de seu filho e companheiro. Além disso, enfatizamos também a sua própria constatação de não ter a quem recorrer, de encontrar-se sozinha.

De chofre, arrancou o menino dos meus braços, colocando-o no bercinho sem nenhum cuidado. Só faltou arremessar a criança. [...] Ninguém por perto para socorrer o meu filho e a mim. [...] E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou. [...] Era esse o homem, que me violentava, que machucava meu corpo e a minha pessoa, no que eu tinha de mais íntimo. Esse homem estava me fazendo coisa dele, sem se importar com nada, nem com o nosso filho, que chorava no berço ao lado. (EVARISTO, 2011, p.17-18)

O conto ganha fortes contornos de confidência, o que, por um lado, intensifica a experiência da violência brutal concretizada pelo pai de Emildes e também transforma algo tão penoso e traumático no oposto à de uma espetacularização e banalização da

violência: ao dar a voz à personagem, a narradora-entrevistadora dá-lhe também o direito de dizer com suas palavras, deixando de ser objeto para ser sujeito da narrativa de sua vida, retomando assim, também a posse de seu corpo e de suas palavras. Aramides reclama para si o direito de ser dona da sua história.

No conto “Shirley Paixão”, terceiro do livro, diferentemente do conto de “Aramides Paixão”, a narrativa é em primeira pessoa. No conto, é a mãe das cinco meninas, Shirley, que narra os acontecimentos vivenciados por sua filha Seni, a mais velha de suas filhas, a menina que havia chegado a sua casa um pouco antes de completar cinco anos, e que “sempre foi a mais arredia. Não por gestos, mas por palavras. Era capaz de ficar longo tempo de mãos dadas com as irmãs, ou comigo, sem dizer nada, em profundo silêncio. Nos primeiros tempos era mais caladinha ainda. ” (EVARISTO, 2016, p.26)

Neste conto é a menina Seni que é estuprada pelo pai e tem o trauma da violência sexual recontada pelos olhos desesperados da mãe. A narrativa inicia-se com Shirley, lembrando o casamento com um homem viúvo com três filhas, os primeiros momentos de reconhecimento e afeto, e a total confraternização e criação de laços familiares por estas duas famílias, em particular de Shirley com as meninas.

Mãe me tornei de todas. E assim seguia a vida cúmplice entre nós. Eu, feliz, assistindo às minhas cinco meninas crescendo. Uma confraria de mulheres. Às vezes, o homem da casa nos acusava, implicando com o nosso estar sempre junto. Nunca me importei com as investidas dele contra a feminina aliança que nos fortalecia. Não sei explicar, mas, em alguns momentos, eu chegava a pensar que estávamos nos fortalecendo para um dia enfrentarmos uma luta. Uma batalha nos esperava e, no centro do combate, o inimigo seria ele. Mas como? Por que ele? Até que o tempo me deu uma amarga resposta e entendi, então, os sinais que eu intuía e que recusava de decifrar. (EVARISTO, 2011, p.26)

A narradora-personagem demonstra em sua fala o carinho e o amor que passa a nutrir pelas meninas, tornando-as tão suas quanto as suas próprias filhas. Porém, esta aparente felicidade parecia antever a ocorrência de momentos difíceis. O fortalecimento dos laços de amor e fraternidade que unem as mulheres desta casa irá servir para torná-las mais fortes e resilientes. A confraria de mulheres e o sentimento de solidariedade e comunidade entre as mulheres da casa possibilita, primeiro a empatia entre as

personagens femininas, marcadas por traumas e tristezas: Shirley e suas filhas pelo abandono do pai, Seni e as irmãs pela morte precoce da mãe e pela consequente descoberta do abuso realizado pelo pai.

A rede de solidariedade entre as meninas, como um pano de fundo para a história maior, faz referência a comunidades seculares criadas e organizadas por mulheres a fim de garantir a sobrevivência e possibilitar uma maior resistência das mesmas. Assim, Shirley e suas filhas fazem ecoar um discurso de solidariedade e comunidade como herança da própria diáspora, onde para garantir suas sobrevivências, outras mulheres negras também criaram laços de empatia entre si. Como Simone T. Sobrinho enfatiza é “interessante observar que a resistência ao opressor só é possível [...] graças à união da ‘confraria de mulheres’, formada pela mãe e pelas filhas”. Sobrinho diz que existe uma clara menção, nesse sentido, aos tempos da escravidão, onde mulheres negras, em meio a uma sociedade violenta e opressora, conseguem garantir a sobrevivência da cultura e identidades afro criando as confrarias religiosas. (2015, p.58). No caso de Shirley, sua confraria de mulheres possibilita, primeiro, o fim dos abusos e maus-tratos constantemente realizados pelo pai, segundo, essa união de mulheres possibilita que as mesmas não caiam em desespero e sobrevivam: Shirley e suas filhas conseguem, resilientemente sobreviver graças a força que elas têm para permanecer vivas e unidas.

Sobre os contos, podemos perceber que as personagens demonstram o efeito devassador da naturalização e a normalização das agressões ainda tão recorrentes no espaço doméstico. Embora ambas as narrativas tenham como ponto de convergência a ocorrência de violências extremas — o clímax dos contos é o momento do estupro, no caso de Florença e da descoberta da contínua violência sexual sofrida por Seni, filha de Shirley Paixão —, a casa não é o espaço da harmonia, do amor e da fraternidade. Faz necessário perceber que as mulheres são socialmente e culturalmente educadas a aceitar, pelo menos, algum tipo de violência, sem nem mesmo questionar ou problematizar essa situação de opressão. Em uma sociedade patriarcal, as mulheres se veem impotentes frente às agressões perpetuadas por seus companheiros, amigos, chefes, colegas e estranhos: o patriarcado naturaliza desde micro agressões, como xingamentos ou “cantadas”, até o estupro que ocorre dentro dos próprios lares, perpetuados pelos próprios companheiros. Como Shirley nota: “Vivíamos bem, as brigas e os desentendimentos que, às vezes surgiam entre nós eram por questões corriqueiras, como na vida de qualquer casa. Nada demais.” (EVARISTO, 2011, p.25)

Mesmo que as brigas aconteçam com certa frequência e mesmo Shirley constatando a postura diária de violência de seu marido para com Seni, no geral, e para o senso comum, este casal vivia bem. O mesmo acontece com Aramides Florença, que, ao perceber uma certa recorrência de agressões por parte do pai de seu filho, em um primeiro momento, duvida que aquele que escolheu para ser seu companheiro realmente seria capaz de cometer tantas atrocidades. Na segunda vez que seu marido é violento, Aramides vendo-se diante de algo tão rápido e inesperado, fica não somente sem reação: a personagem ainda questiona, se de fato, seu homem seria capaz de tal atitude.

Estava ela no último mês de gestação, quando meio sonolenta, já de camisola, mas ainda de pé, narcisicamente se contemplava no espelho do banheiro. Estava inebriada com a mudança do próprio corpo. [...] Pelo espelho, viu o seu homem se aproximar cautelosamente. Adivinhou o abraço que dele receberia por trás. Fechou os olhos e gozou antecipadamente o carinho das mãos do companheiro em sua barriga. Só que, nesse instante, gritou de dor. Ele, que pouco fumava, e principalmente se estivesse na presença dela, acabara de abraça-la com o cigarro aceso entre os dedos. Foi um gesto tão rápido e tão violento que o cigarro foi macerado no ventre de Aramides. (EVARISTO, 2011, p.15)

Um dos temas dos contos é, certamente, a normalização das “micros” agressões no espaço doméstico e a incredulidade, por parte das parceiras em perceber estas atitudes como violência. No caso de Aramides, os impulsivos e repulsivos ataques por parte do pai de seu filho são mesclados por momentos de êxtase e felicidade pela chegada do filho.

O pai, embevecido e encabulado com o milagre que ele também fazia acontecer, repartia os seus mil sorrisos ao lado da mãe. E mais se desmanchava em alegrias quando percebia, com o toque de mão ou com o encostar do corpo no ventre engrandecido da mulher, a vital movimentação da criança. Desse modo, o feliz casal seguia e media ansioso o tempo, à espera da hora maior. (EVARISTO, 2011, p.14)

Momentos de ternura e amor que continuam também com o nascimento do filho.

Acreditamos que o conto problematiza pelo menos duas questões com a relação à estrutura familiar/domiciliar: uma refere-se à naturalização das violências, simbólicas,

psicológicas, sentimentais e em alguns casos, físicas que são recorrentes neste espaço e desconsideradas pela sua gravidade. Em outro sentido, mas que de certo modo está alinhado com a questão da violência doméstica, está a problemática da paternidade *versus* maternidade: mesmo demonstrando um imenso carinho pela possibilidade de ser pai, o homem de Aramides não consegue conciliar sua posição de marido com a posição de pai, ele quer sua esposa somente para si, como se ser mãe estivesse desvinculado da posição de esposa. “ Passadas as duas primeiras semanas, uma noite, já deitados, o homem, olhando para o filho no berço, perguntou a Aramides quando ela novamente seria dele, só dele. A indagação lhe pareceu tão desproporcional, que ela não conseguiu responder, embora tenha percebido o tom ciumento da pergunta. Um silêncio sem lugar se instalou entre os dois. ” (EVARISTO, 2011, p.16-17) A violência nos dois contos está inserida dentro do espaço da casa, lugar comumente concebido como o lugar da segurança, da harmonia, do carinho e do amor.

Nos dois contos, ambas as personagens conseguem expulsar o opressor de suas casas, após passarem pela experiência traumática do estupro. Aramides é abandonada pelo marido, fato que é celebrado não somente pela mãe, mas também pelo filho. “Teria a criança, tão novinha — pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides Florença —, rejubilado também com a partida do pai? Só a mãe, só a mulher sozinha, lhe bastava? ” (EVARISTO, 2011, p.12). Shirley Paixão, ao presenciar a violência cometida pelo marido contra a própria filha é presa por tentativa de homicídio e após sua saída da prisão, passa a morar somente com as filhas, sem ter mais a companhia do pai delas. Se a presença dos homens na vida e na casa destas mulheres implicava um espaço de violência e trauma, após a expulsão dos maridos, instaura-se novamente nos lares um espaço de carinho, de amor, respeito e força.

É interessante notar que a escritora Conceição Evaristo nomeia todos os treze contos do livro com nomes de mulheres e nestes dois contos, em particular, os homens são inomináveis. “O nome do pai do menino desconheço, pois Aramides Florença só se referia ao homem que havia partido, como “o pai de Emildes” ou como “pai de meu filho. ” (EVARISTO, 2011, p.12). Assim, além de o foco destes dois contos ser a questão do sexismo/machismo e patriarcalismo, dentro do espaço doméstico, Evaristo por meio de suas narrativas possibilita que os números da violência brasileira, que quase sempre têm rosto de mulher negra, tenham também nome, história, passado, presente e uma enorme possibilidade de um futuro mais justo e seguro. Por outro lado, se as personagens masculinas também forem negras, estão esta questão passa a ganhar

matizes étnicos: o problema deixa de ser somente mulheres negras e homens, mas mulheres negras sendo violentadas por homens negros.

A questão da não-nomeação das personagens masculinas aponta para o projeto político, crítico e literário de Evaristo, a *escrevivência*: um enfoque nas narrativas de mulheres negras, em detrimento de personagens masculinas. Ao nomear seus contos com nomes de mulheres e não nomear as personagens masculinas, Evaristo, primeiro, narra histórias constantemente negadas e silenciadas no discurso oficial da História, uma história que se vangloria de narrativas de heróis majoritariamente masculinos e brancos. Ao trazer narrativas sobre mulheres negras, a escritora demonstra a necessidade de se ouvir outros discursos, destas personagens marginalizadas e excluídas, não somente da História, mas principalmente do discurso literário brasileiro canônico. Ao nomear seu livro de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, Evaristo aponta para seu ativismo em relação a questão racial e principalmente de gênero, escolhendo narrar histórias de mulheres negras que se recusam a se submeter a exploração e opressão machista e racista.

### **A resiliência da mulher negra: conhecimento e empoderamento**

Os contos escolhidos para este trabalho trazem diversos temas pertinentes ao pensamento feminista negro, como apontado pela feminista negra norte-americana Patricia Hill Collins. Para Collins, o pensamento feminista negro nasce dentro uma dialética de opressão e ativismo, em uma tensão constante entre a supressão das ideias das mulheres negras e do intelectualismo ativista diante da opressão (2000, p.03)<sup>82</sup>. Como um grupo oprimido, as mulheres negras têm criado diversos pensamentos para se opor à opressão, que se dão tanto dentro quanto fora do pensamento institucionalizado da academia, e apresenta formas como a música, a poesia, ensaios, movimentos sociais populares, políticos, organizações culturais e políticas, que objetivam “encontrar maneiras de escapar, sobreviver e/ou se opor a prevalente injustiça social e econômica. “Dentro de uma estrutura de opressão interseccional de raça, classe, gênero, sexualidade, etnicidade, estas teorias feministas de mulheres negras demonstram “o

---

<sup>82</sup> This dialectic of oppression and activism, the tension between the suppression of African-American women’s idea and our intellectual activism in the face of that oppression, constitutes the politics of U.S. Black feminist thought. (COLLINS, 2000, p.03) – tradução livre.

esforço para se chegar a um acordo com estas experiências vividas”. (COLLINS, 200, p.09)<sup>83</sup>

Assim, o que Collins aponta como pensamento feminista negro seriam estes pensamentos criados coletivamente por estas mulheres negras, em particular no caso das mulheres negras americanas e que estamos transpondo também às mulheres negras brasileiras, que tem como propósito encontrar maneiras de se opor às opressões de raça, gênero, etnicidade, religião, sexualidade, etc.

Os contos da escritora negra Conceição Evaristo, Aramides Florença e Shirley Paixão podem então ser encaixados como reflexos de um pensamento feminista negro ao apresentar narrativas que focalizam a experiência de mulheres negras, objetivando o empoderamento destas mulheres em um contexto de injustiça social sustentada por opressões interseccionais, retomando um legado de lutas empreendidas por diversas outras mulheres negras da diáspora. Assim, a literatura opera como ferramenta de memória e rememoração, ao trazer à tona estas narrativas silenciadas pela História dita oficial, e por perpetuar a memória destas mulheres negras, suas lutas e resiliência.

Estão presentes nos contos a questão da maternidade celebrada, como aponta Simone T. Sobrinho, onde as personagens Aramides e Shirley celebram suas escolhas por serem mães, pelo direito a uma maternidade plena em contraponto à maternidade sob o jugo opressor e violento do marido. Nesse sentido, poder desempenhar o papel de mãe é uma tarefa muito cara, em especial, às mulheres negras pertencentes à diáspora, pois, durante o período de escravidão, por exemplo, viam-se obrigadas a verem seus filhos vendidos pelos senhores brancos. Ao trazer personagens femininas negras em seus contos, Evaristo traz a problemática da violência doméstica, mas também celebra o direito destas mulheres de serem mães.

Outro ponto presente nos dois contos é a violência de gênero e sua naturalização sustentada por uma sociedade patriarcal. Essa violência decorre de uma naturalização da cultura do estupro, que em Aramides ocorre dentro do matrimônio, sendo realizada por aquele que escolheu para ser seu companheiro e pai de seu filho. Em Shirley temos o abuso sexual infantil perpetuado pelo próprio pai. Nas duas histórias faz-se necessário

---

<sup>83</sup> As an historically oppressed group, U.S. Black women have produced social thought designed to oppose oppression. Not only does the form assumed by this thought diverge from standard academic theory — it can take the form of poetry, music, essays, and the like — but the *purpose* of Black women’s collective thought is distinctly different — find ways to escape from, survive in, and/or oppose prevailing social and economic injustice. Instead, social theories reflect women’s effort to come to terms with lived experiences within intersecting oppressions of race, class, gender, sexuality, ethnicity, nation and religion. (COLLINS, 2000, p.09) – Tradução livre.

ênfatizar a problematização destas violências que são de certo modo recorrentes e que são maquiadas e camufladas pela aparente segurança e harmonia do casamento e pelos laços familiares, como em Shirley. Estas violências deixam algumas vezes de serem percebidas pelos membros familiares por ter-se uma falsa noção da assegurada garantia de segurança, amor e carinho presentes nos lares. As personagens dos contos demonstram que a violência de gênero ainda é uma experiência vivenciada cotidianamente por diversas mulheres.

A resiliência das mulheres negras é outro ponto presentes em ambos os romances. Nas duas narrativas é ênfatizado não somente as experiências traumáticas enfrentadas pelas personagens, mas suas resistências: estas personagens mulheres negras resistem e sobrevivem.

Por um lado, esta resiliência demonstra o constante embate empreendido em particular pelas mulheres negras face os sistemas de opressão e subjugação. Tanto Shirley quanto Aramides demonstram as múltiplas batalhas lutadas todos os dias por diversas mulheres pela sobrevivência. No caso de Aramides, de certo modo, é por consciência da violência sofrida pelo marido que ela decide se posicionar ativamente e passar a cuidar de seu filho. Aramides demonstra que, antes de qualquer atitude de empoderamento, é necessário ter-se consciência para se libertar. Em Shirley o estabelecimento da “confraria de mulheres” possibilita a criação de uma rede de solidariedade, empoderando todas as personagens femininas da narrativa: por meio da confraria, da sociedade de mulheres, Shirley consegue se livrar de um marido violento e abusivo e continuar lutando por uma vida melhor para suas filhas.

Por ela e pelas outras, eu morreria ou mataria se preciso fosse. E necessário foi o gesto extremado meu de quase mata-lo. Foi com uma precisão quase mortal que golpeei a cabeça do infame. Ao lembrar o acontecido, sinto o mesmo ódio. Repito que não me arrependi. Se há um arrependimento, foi de ter confiado naquele homem, que contaminou de dores a vida de minhas meninas. Às vezes, penso que tudo estava desenhado para fazer parte de meu caminho. Foi preciso que o extraordinário chegasse à minha casa, com as três filhas, para que elas fossem salvas da crueldade do pai. (EVARISTO, 2011, p.28)

Assim, o conto demonstra, primeiro, como Aramides, a incredulidade diante dos fatos tão horrendos e cruéis praticados pelo companheiro. Segundo, que muitas vezes,



estas mulheres, por estarem dentro de uma sociedade patriarcal que legitima a violência contra a mulher e a sua manutenção em uma situação de subalternidade, opressão e subjugação, acreditam encontrarem-se sozinhas, sem que ninguém as ampare. Shirley e Aramides precisam, nestes momentos de desespero, agir com as próprias mãos.

A questão da resiliência presente nos dois contos e o fato de perceber as mulheres negras como fortes é ignorar a realidade que ser forte perante à opressão não é o mesmo que ultrapassá-la, ou seja, resistência não pode ser entendida como transformação ou destruição das matrizes interseccionais que oprimem as mulheres. (HOOKS, 1981, p.06)

Faz-se necessário perceber a resiliência das mulheres negras como um legado de lutas e esforços que deve ser entendido retomando a história das mulheres negras da diáspora.

A resiliência, para estas personagens mulheres-negras, é um mecanismo de sobrevivência perante à dominação, com o propósito de não se cair em desespero ou loucura. Deve-se entender também que este estereótipo serve a propósitos de dominação, como a imagem da mulher negra menos feminina, que sente menos dor, que está mais inclinada a trabalhos forçados, imagens que remontam ao passado, não tão passado assim, da própria escravidão. Pois como afirma Eduardo de Assis Duarte, “proibida legalmente a escravização, permanecem vivos seus fundamentos ideológicos, que fundamentam a discriminação e perpetuam a invisibilidade social e cultural dos que a ela sobreviveram. É, pois, nesse contexto de enfrentamento que a escrita dos afrodescendentes surge e se mantém até a contemporaneidade.” (2016, p.212). Além disso, a deturpação desta imagem naturaliza estas violências e deixa de problematizar os custos, psicológicos e físicos empreendidos por estas mulheres negras.

Quando estas personagens são celebradas somente por aspectos como mãe, provedora, ou mesmo pelo mito da matriarca negra, sem mencionar os modos particulares pelos quais a mulher negra está subordinada, o racismo e o sexismo institucionalizado também são ignorados. Estes temas, presentes nos contos, demonstram a importância de se refletir sobre estas questões a partir do discurso literário, e como o discurso literário, presente nos contos de Conceição Evaristo, objetivam também a libertação destas mulheres dos jugos da opressão racista e machista. A literatura afro-brasileira passa a ser vista como fonte de reflexão para o pensamento feminista negro, ao possibilitar conhecimento e consequente empoderamento.

## Considerações finais

Não pode haver liberdade para o homem negro enquanto eles defenderam a subjugação da mulher negra. Não pode haver liberdade para o homem patriarcal de todas as raças enquanto eles defenderem a subjugação da mulher. Poder absoluto aos patriarcais não é liberdade. (HOOKS, 1981, p.117)<sup>84</sup>

No livro *Ain't I a woman*, escrito por bell hooks em 1981, a escritora estabelece uma discussão sobre a situação mulher negra norte-americana desde o período da escravidão até a contemporaneidade, enfatizando a incoerência, por exemplo, da agenda do movimento americano negro pelos direitos civis contra o racismo e a perpetuação, por parte do homem negro, de posturas patriarcais e machistas: o homem negro luta pelo racismo, mas dentro de seus lares, não consegue enxergar a opressão de gênero sofridas pelas mulheres negras. bell hooks enfatiza que a liberdade do homem negro está atrelada à liberdade da mulher negra. A liberdade da humanidade, e o fim de todas as injustiças sociais, não se realizará se os movimentos pelo fim do racismo não contemplaram o fim do machismo e demais opressões.

Retomando novamente Patricia Hill Collins a mulher negra é subjugada por opressões interseccionizadas, pois é oprimida não somente por ser negra, mas por ser mulher, matriz de opressão que também não se resume ao binarismo raça e gênero, mas classe, religião, nacionalidade, etc. Nesse sentido, a luta contra o racismo deve contemplar o fim do machismo e das estruturas patriarcais.

Sendo o feminismo compreendido como uma luta pelo fim da opressão machista, como pontua bell hooks, o pensamento feminista negro, como pontuado por Patricia Hill Collins, pode então ser compreendido como um movimento empreendido pelas mulheres negras contra as opressões de raça e de gênero. O feminismo negro tem como objetivo o fim destas opressões interseccionais, que favorecem não somente o coletivo de mulheres negras, mas toda a humanidade. “Feminismo é a luta para acabar com a opressão machista. E seu objetivo não é somente beneficiar algum grupo específico de mulheres, ou alguma raça ou classe de mulheres em particular. [...] O

---

<sup>84</sup> There can be no freedom for black men as long as they advocate subjugation of black women. There can be no freedom for patriarchal men of all races as long as they advocate subjugation of women. Absolute power for patriarchs is not freeing. (HOOKS, 1981, p.117)

feminismo é um movimento para acabar com a opressão machista da dominação e a opressão inter-relacionado de sexo, raça e classe. (HOOKS, 1981, p.240) ”<sup>85</sup>

Assim, os contos “Aramides Florença” e “Shirley Paixão” escritos por Conceição Evaristo estão inseridos dentro de uma prática de luta contra as opressões machistas, patriarcais, racistas, de classe, temas tão caros ao pensamento feminista negro. Os contos problematizam a questão da resiliência da mulher objetivando a não naturalização destas violências, e celebram estas experiências múltiplas de personagens negras também múltiplas e heterogêneas, criando um retalho multicolorido sobre diversos tipos de personagens étnicas.

Ao enfatizar a força da mulher negra, as personagens dos contos também demonstram o enorme esforço psíquico empreendido a fim de vencer a atroz violência do estupro, que é socialmente aceito dentro de uma estrutura patriarcal. Tanto Aramides, quanto Shirley e sua filha Seni demonstram a importância de se compreender o papel e o agenciamento das mulheres negras na sociedade brasileira não somente através de um viés de raça, mas também por um viés de gênero: o pleno empoderamento destas personagens perpassa o fim do racismo e do machismo. Além disso, o agenciamento destas personagens está relacionado ao poder de escolha que elas têm, em não mais aceitar viver sob o jugo da opressão diária da violência doméstica e da garantia de um futuro melhor, mais seguro. Ambas as personagens demonstram a importância de tornar-se consciente da violência e da opressão. Após o conhecimento, estas personagens demonstram o agenciamento perante situações brutais para escolher pela sobrevivência. No final das contas, estas personagens negras, resilientemente sobrevivem para narrar suas histórias e demonstram que estas histórias silenciadas precisam tornar-se audíveis, empoderando outras mulheres.

---

<sup>85</sup> Feminism is the struggle to end sexist oppression. Its aim is not to benefit solely any specific group of women, any particular race or class of women. [...] Feminism as a movement to end sexist oppression of domination and the inter-relatedness of sex, race, and class oppression. (HOOKS, 1981, p.240)

## Referências bibliográficas

- CARDOSO, C. P. História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões. In: FAZENDO GÊNERO. CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, 8, 2008, Florianópolis. *Anais Eletrônicos*. Florianópolis: UFSC, 2008, p. 1-7. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Claudia\\_Pons\\_Cardoso\\_69.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Claudia_Pons_Cardoso_69.pdf). Acesso: 10 de maio de 2015.
- CARNEIRO, Sueli. "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero". In: ASHOKA EMPREENDIMIENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.
- DUARTE, C. L. Marcas da violência no corpo literário feminino. IN: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.) *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016, pp. 147 -157.
- DUARTE, E. A. Rubem Fonseca e Conceição Evaristo: olhares distintos sobre a violência. IN: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.) *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016, pp. 209-219.
- EVARISTO, C. Da grafia desenho de minha mãe; um dos lugares de nascimento da minha escrita. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- HOOKS, B. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South end Press, 1981
- LOPES, E. A. Filho. *Insubmissas lágrimas de mulheres: um projeto estético, narrativo e autoral*. IN: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.) *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016, pp. 187-198.
- OLIVEIRA, N. F. Os condenados da terra: violência doméstica e maternidade em *Insubmissas lágrimas de mulheres*. IN: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.) *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016, pp. 159-173.
- PRESTES, C. R.; VASCONCELLOS, E. G. Mulheres negras: resistência e resiliência ante os efeitos psicossociais do racismo. IN: *Pamnazuka News*. 2013-11-29. Edição 63. Disponível em: <http://bit.ly/2fuStsW>. Acesso: 01 de novembro de 2016.
- SOBRINHO, S. T. *A violência de gênero como experiência trágica na contemporaneidade: estudo de Insubmissas Lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo*. [Dissertação de mestrado] Faculdade de Letras, UFMG, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2ef2I4z>. Acesso em: 04 de novembro de 2016.
- \_\_\_\_\_. *Violência de gênero como experiência trágica na contemporaneidade*. IN: DUARTE, C. L.; CÔRTEZ, C.; PEREIRA, M. R. A. (Orgs.) *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Belo Horizonte: Idea, 2016, pp. 175-185.

## A influência de Olavo Bilac no discurso literário da “Pérola Negra”

Sueli de Jesus Monteiro<sup>86</sup>/IFPR

E se puder doar aos versos que componho  
O sentido ideal que encanta e harmoniza  
Eu sentirei orgulho e sentirei a glória –  
Glória de ter nascido poetisa!

Laura Santos

Não há surpresa na paixão platônica entre a “Pérola Negra” e o “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, separados pela morte, mas ligados eternamente pela poesia. É impossível apresentar o delicado e o profundo discurso literário da Pérola Negra, Laura Santos, sem antes expor o poeta em quem se inspirou, e é claro, tão precioso quanto à pérola, Olavo Bilac.

Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918) recebe o título principesco em 1907, vinte e três anos após a publicação de seu primeiro poema “A sesta de Nero”. Desistiu das faculdades de Medicina e de Direito, o “Príncipe” não tinha outra meta senão, a entrega de corpo e alma à poesia, atingindo o apogeu de sua produção literária e reconhecido como orador mundialmente, publicando em “praticamente todas as revistas e jornais importantes.” (LAJOLO, 2015, índice)

Vivendo sob a força da corrente literária do parnasianismo, Olavo Bilac é metódico quanto ao uso da estética, à criação de rimas raras e à escrita formal. Entretanto, não deixava tal sistematização obscurecer a mensagem de seus poemas, ricos em conteúdo e profundo em sentimentos: “Bilac não consegue reprimir as emoções que lhe assaltam o espírito ao pressentir a derrocada da grande poesia, ameaçada metaforicamente por bárbaros destruidores de seu altar sagrado” (PEIXOTO, 1999, p. 169)

---

<sup>86</sup> Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Doutorado em Teoria Literária na área de Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora adjunta do Instituto Federal do Paraná (IFPR). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Afro-Brasileira, Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa, atuando, principalmente, nos seguintes temas: crítica literária contemporaneíssima, com destaque para o envolvimento desta com a produção de Dalton Trevisan. Outras áreas de interesse: textos, contextos, análise do discurso e tessitura poética. Email: suelijm@terra.com.br.

O subjetivismo, marca do Romantismo, não foi completamente exterminado no Parnasianismo, mas sim, apresentado em uma nova roupagem, um *mix* bem estruturado de ambas as correntes, como sustenta Fischer (2003, p. 221) “Bilac frequentou temas perfeitamente românticos, e neles encontrou material para poemas ainda hoje legíveis.”

Bilac era pura demonstração da paixão anímica, foi audacioso ao abandonar o curso de Medicina, era boêmio, tinha profunda veia poética, um bravo lutador das causas nacionalistas – abolicionista, republicano e antiflorianista – ao ponto de ser preso e exilado em Minas Gerais. A obra de Bilac, segundo Lajolo (2015, p. índ.) “oscila entre o perfil acadêmico de um príncipe dos poetas fiel à estética parnasiana e a aura de poeta popular cantado nas ruas e declamado nas festas.”

Ora, Olavo Bilac era do povo e lutava pelo povo, sua história de vida e meta pessoal envolvia muito mais que si próprio, abraçava a nação brasileira, vendo-a com sensibilidade e lutando pela sua inocência para a formação de uma nação com identidade forte. Na produção poética de Olavo Bilac era possível encontrar a força e a sensibilidade, os opostos unindo-se em perfeita harmonia na busca de um objetivo único: o amor.

#### A PÁTRIA

Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!

Criança! não verás nenhum país como este!

Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!

A Natureza, aqui, perpetuamente em festa,

É um seio de mãe a transbordar carinhos.

Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos,

Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos!

Vê que luz, que calor, que multidão de insetos!

Vê que grande extensão de matas, onde impera

Fecunda e luminosa, a eterna primavera!

Boa terra! jamais negou a quem trabalha

O pão que mata a fome, o teto que agasalha...

Quem com seu suor a fecunda e umedece,

vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece!

Criança! não verás país nenhum como este:

Imita na grandeza a terra em que nasceste! (BILAC, 1997)

Esperança era a bandeira de Bilac, a qual foi imortalizada no Hino à Bandeira “Salve lindo pendão da esperança / Salve símbolo augusto da paz(...)”

Olavo Bilac se tornou ícone da poesia e do nacionalismo brasileiro, influenciando gerações futuras na esperança de um mundo melhor e mais justo, cantado em verso e prosa.

Esperança foi talvez, o chamariz para a “Pérola Negra”, deflagrando nesta, uma admiração tão profunda à escrita poética de Olavo Bilac que o elegeu como fonte de inspiração

Laura Santos (1919-1981) é a única poetisa curitibana dos anos 1950. Até aí, nenhum fato surpreende, mas Laura Santos, além de ser uma mulher nascida no início do século XX, é também negra. Uma mulher negra nascida após 30 anos da assinatura da abolição da escravatura numa cidade provinciana, colonizada por europeus, uma cultura racista e uma sociedade hipócrita estagnada na ilusão do imperialismo português. Aos 13 anos, escreve seu primeiro soneto “Aspiração”, em 1937 ganha um concurso literário com a obra “História da Evolução da Aviação” e em 1953 é premiada pela Academia José de Alencar, da qual foi sócia fundadora e ocupante da cadeira Júlia da Costa, segundo o Instituto Cultural Arte Brasil (2015), com a obra “Sangue Tropical”.

O que chama a atenção em Laura Santos é, sem dúvidas, a produção dela junto à sociedade curitibana, exercendo atividades profissionais de destaque como funcionária pública, jornalista, escritora colaboradora dos jornais Gazeta do Povo e Diário da Tarde, ambos em Curitiba, e de revistas literárias. Para uma mulher e uma afrodescendente na época, essa atuação profissional era somente concedida às genialidades, personalidades de destaque, pessoas que faziam a diferença e contribuía para com o desenvolvimento cultural da sociedade.

(...) cursou enfermagem, porque queria participar da 2ª Guerra Mundial como enfermeira da Cruz Vermelha, sonho que não conseguiu realizar. Depois acabou trabalhando como educadora sanitária, cuja função era orientar a população sobre hábitos de higiene — exerceu este ofício até a aposentadoria. (ROCHA, 2016)

Em toda a história de Laura Santos, não se ouve de amigos ou relatos em que tenha sofrido racismo. Ao contrário, ela era considerada uma alma romântica e sedenta de amor. Era reconhecida como “independente, idealista e com uma personalidade forte e à frente do seu tempo”. (ROCHA, 2016)

O colega poeta Tonicato Miranda, segundo o Instituto Cultural Arte Brasil (2015), descreve Laura Santos como “sem complexos, inteligente, elemento positivo e querida nos ambientes onde convivia. Assídua presença nas sessões da Academia José de Alencar, quando e onde lia seus poemas e ouvia a leitura de poesias de outros poetas”.

Comportamento este incomum para as escritoras afrodescendentes, as quais buscavam, segundo Pereira (2014, p. 2), derrubar os “estereótipos estabelecidos sob a perspectiva eurocêntrica ou colonial, ao mesmo tempo em que contribuem para construção de uma identidade afro-brasileira positiva”.

Laura Santos, no entanto, fugia a esse comportamento como relata Helena Kolody, poetisa paranaense e amiga da poeta em questão, ao assegurar “a inexistência de qualquer atitude complexada quanto à sua cor, porque sempre foi recebida em pé de igualdade com outros companheiros de arte e profissão”. (INSTITUTO CULTURAL ARTE BRASIL, 2015)

Desde cedo Laura se apaixonou pela poesia, na realidade, Olavo Bilac era seu ícone literário. Ambos os poetas foram expostos a movimentos nacionalistas fortes, Olavo Bilac com o fim do imperialismo e Laura Santos vivenciando o final de uma guerra mundial e início de outra. Ambos eram lutadores, procurando de alguma forma auxiliar no desenvolvimento de uma nação forte e contra o fascismo. Enquanto Olavo Bilac militava contra a repressão por meio de seu discurso literário, Laura Santos trazia para o leitor o desabrochar da mulher, a volúpia e o desejo expostos em poesia. De certa forma, Laura Santos, tal como Bilac, lutava por uma sociedade melhor, uma evolução, visando incorporar a consciência da mulher como um ser senciente, sedenta de amor e, principalmente, dona de desejos carnaís.

A marca da volúpia na escrita de Laura Santos, por incrível que pareça, é direta e sem pudor, atingindo profundamente o âmago do leitor, sentimentos estes pouco discutidos na sociedade da época.

SANGUE TROPICAL (1953)

Quero na limpidez



das rimas cristalinas  
cantar em sons ardentes  
o que vai na minha alma, o que vai no meu sangue...

A intensa embriaguez  
das auroras divinas  
e os cálidos poentes  
em que o sol estertora, a vasquejar exangue.

Quero cantar o amor  
na doce efervescência  
de uma noite de orgia  
entre os moles coxins de um harém oriental!

Quero cantar o amor  
sem laivos de inocência,  
na fulgente alegria  
que revolve o meu sangue ardente, tropical.

(WOELNER, 2007, p. 18-19)

É interessante observar que Laura Santos não expõe a sua afro- descendência no poema acima, mas sim, a sua tropicalidade. Compreende-se uma necessidade em Laura Santos de lutar pelos direitos da mulher, sem raça e nem cor, apenas o direito de sentir da mulher brasileira.

A literatura nacional, entretanto, apresentava um discurso obcecado pela pele mulata, identificando a mulher como desfrutável e reduzida “à esfera carnal ou como mão de obra servil.” (DUARTE, 2009, p. 6-7, citado por SALES, 2012, p. 24)

Este estereótipo foi alimentado ao longo dos anos, salienta Sales (2012), pelos escritores Gregório de Matos (sonetos dedicados à mulata Jelu), Manuel Almeida (personagem vidinha do romance Memórias de um Sargento de Milícias), Bernardo Guimarães (personagem Rosa de A Escrava Isaura), Jorge Lima (poema Essa negra fulô), Mário de Andrade (Poemas da Negra), e não menos famosos os romances de Jorge Amado como Gabriela cravo e canela.

Foram e são romances, contos e poemas, cujas configurações construídas por

escritores não negros, em sua maioria, expressam situações em que a malícia, a imoralidade, a permissividade são apresentadas como características inerentes ao comportamento moral da mulher negra, aparecendo no imaginário brasileiro como um corpo à disposição, pronto para consumo pela dominação masculina: um corpo possuidor de uma sexualidade voraz e pervertida, tratado como um corpo-produto e corpo-objeto. (SALES, 2012, p. 24)

Laura Santos não fala do corpo de uma mulher negra ou da voluptuosidade e sensualidade da mulata brasileira, apenas fala da busca feminina pelo amor e tal com ocorre no homem, a necessidade da satisfação dos desejos sexuais, os quais abrasam a pele e incendeiam os sentidos... a mulher livre para viver e para sentir.

A busca pela identidade, segundo Hall (2003), abrange uma concepção sociológica ao ser refletido nos discursos literários vivências de diáspora e indivíduos subordinados à transformação social. Sendo comum, a projeção do escritor nas identidades culturais, enquanto são internalizados significados e valores, tornando então, estes partem do escritor para alinhar os próprios sentimentos subjetivos com os lugares objetivos ocupados concretamente no contexto social e cultural.

A identidade é construída, segundo Castells (2002, p. 23), partindo de material fornecido pela “história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, e pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso.”

Laura Santos viveu na sociedade curitibana, na metade do século XX, uma época em que discurso literário sobre o negro assumia dois posicionamentos apenas, o primeiro se deve a condição de objeto e o segundo como uma atitude compromissada. Em decorrência, enfatizam Proença Filho (2004) e Hall (2003), a construção da identidade negra e de seu imaginário precisavam se desligar dos elementos históricos relativos à relação de dominação e de poder.

Os poemas de Laura Santos não expressam a sua condição de mulher negra, apenas o de mulher insatisfeita. Essa necessidade de expor a mulher desejosa, sedenta de prazer, com certeza é influenciada por Olavo Bilac, o qual expõe no corpo feminino traços de sensualidade inatos, como é demonstrado no excerto a seguir:

SATÂNIA (1888)

Nua, de pé, solto o cabelo às costas,  
Sorri. Na alcova perfumada e quente,  
(...)

Depois, tremendo, como a arfar, desliza  
Pelo chão, desenrola-se, e, mais leve,  
Como uma vaga preguiçosa e lenta,  
Vem lhe beijar a pequenina ponta  
Do pequenino pé macio e branco.

Sobe... cinge-lhe a perna longamente;  
Sobe... — e que volta sensual descreve  
Para abranger todo o quadril! - prossegue.  
Lambe-lhe o ventre, abraça-lhe a cintura,  
Morde-lhe os bicos túmidos dos seios,  
Corre-lhe a espádua, espia-lhe o recôncavo  
Da axila, acende-lhe o coral da boca,  
E antes de se ir perder na escura noite,  
Na densa noite dos cabelos negros,  
Pára confusa, a palpitar, diante  
Da luz mais bela dos seus grandes olhos.  
(...) (BILAC, 2002)

Nesse poema, Olavo Bilac utiliza a estética parnasiana para esboçar uma mulher sedutora e real, saindo do modelo das “virgens impossíveis” preconizado pelo Romantismo, sem adentrar no contexto pornográfico ou vulgar. Segundo Furtado e Silva (2010, p. 624), ao citar Paz (1994), “o erotismo não imita a sexualidade, ‘é a sua metáfora’. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora”, em consequência, a intencionalidade de Olavo Bilac é o de celebrar “o amor sem medo e culpa”. Intencionalidade esta, encontrada igualmente na produção literária de Laura Santos.

Esse modelo parnasianista para descrever a voluptuosidade feminina, Olavo Bilac usou com maestria em seu poema *Abyssus*, ao representar a mulher como abismo e perdição:

Bela e traidora! Beijas e assassinas...  
Quem te vê não tem forças que te oponha:  
Ama-te, e dorme no teu seio, e sonha,

E, quando acorda, acorda feito em ruínas...

Seduzes, e convidas, e fascinas,  
Como o abismo que, pérfido, a medonha  
Fauce apresenta flórida e risonha,  
Tapetada de rosas e boninas.  
(...) (BILAC, 2014, p. 13)

Nesse excerto do poema *Abyssus* é possível ver a nítida correlação entre a perdição, o prazer e a volúpia emanados pelas mulheres, salientada por Olavo Bilac. “Corpo que para o poeta é um penhasco condutor da morte e da ruína, por isso amá-la é provar da alegria, do prazer, mas também é encontrar o caminho do enlouquecimento e da perda da existência.” (SALES, 2012, p. 627)

Laura Santos não explora o corpo feminino ambigualmente, oscilando entre prazer e destruição, ao contrário, mostra a sede da mulher a qual deve ser saciada, pois há a necessidade de preencher um vazio interior, como demonstra no poema a seguir:

#### **PRIMEIRO POEMA**

Quando, envolta em penumbra,  
A meditar me ponho,  
Na doce exaltação deste exaltado sonho,  
Na esplêndida mudez desta noite sem lume,  
Principio a sentir em tudo o teu perfume.  
Levemente ao redor do meu leito flutuas;  
Sinto em meus seios nus as tuas faces nuas,  
E o teu vulto sutil, subjetivamente,  
Em insano prazer,  
Em volúpia fremente,  
Como serpe voraz, se enrola no meu ser.

E quando eu volto, de repente,  
À fria realidade,  
Compreendo que é a saudade  
Que me fez de sentir,  
Que me fez te gozar;  
E, nesta noite fria,  
Eu encontro somente

Essa tristeza retratada por Laura Santos registra, talvez, os efeitos do mutismo frente aos problemas de viver numa sociedade branca, machista e hipócrita como a curitibana. Essa hipótese é levantada também por Rose Marye Bernardi, ao estudar a produção poética da Pérola Negra, concluindo que Laura Santos expõe em seus poemas “os sofrimentos de um corpo e de uma alma exasperadamente feminina”, utilizando o corpo como meio de comunicação com o mundo exterior, mas “o corpo, fremente de desejo, está sempre só, concretizando a ‘triste solidão de sua alma vazia’.” O erotismo utilizado “em seus poemas, são uma espécie de metáfora de sua relação básica com o mundo, de viver plenamente, de ser feliz”. (MILLARCH, 1990, p. 20)

A alcunha “Pérola Negra”, nesse sentido, não é fortuita. Há uma profunda consonância entre o processo formativo da pérola e a vida de Laura Santos: ambas foram produzidas com sofrimento. Laura viveu com uma dor contínua, algo machucando a sua alma ao ponto de produzir uma poesia rara, preciosa e única. Essa dor só era aplacada quando exposta em verso e prosa.

A influência do discurso de Olavo Bilac é tão contundente na escrita de Laura Santos, que se torna impossível à Pérola Negra não citá-lo em sua obra, mesmo que seja uma alusão a uma visão etérea e divina, como a da deusa Frinéia, uma musa sedutora e inalcançável para Bilac:

#### **O JULGAMENTO DE FRINÉIA (1888)**

Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia, Comparece ante a austera e rígida assembleia Do Areópago supremo. A Grécia inteira admira Aquela formosura original, que inspira E dá vida ao genial cinzel de Praxíteles, De Hiperides à voz e à palheta de Apeles. Quando os vinhos, na orgia, os convivas exaltam E das roupas, enfim, livres os corpos saltam, Nenhuma hetera sabe a primorosa taça, Transbordante de Cós, erguer com maior graça, Nem mostrar, a sorrir, com mais gentil meneio, Mais formoso quadril, nem mais nevado seio. Estremecem no altar, ao contemplá-la, os deuses, Nua, entre aclamações, nos festivais de Elêusis... Basta um rápido olhar provocante e lascivo: Quem na frente o sentiu curva a frente, cativo... Nada iguala o poder de suas mãos pequenas: Basta um gesto, — e a seus pés roja-se humilde Atenas... Vai ser julgada. Um véu, tornando inda mais bela Sua oculta nudez, mal os encantos vela, Mal a nudez oculta e sensual disfarça, cai-lhe, espáduas abaixo, a cabeleira esparsa... (...) (BILAC, 2002)

Para Laura Santos, no entanto, Frinéia é símbolo da mulher sedutora, igualmente inalcançável, efetuando assim, analogia à Lua, sol dos amantes e luminar dos boêmios, como salienta no poema a seguir:

**TERCEIRO POEMA**

Na limpidez da noite pelo espaço  
Há reflexos de aço,  
Luminosos...  
Dir-se-ia  
Que a natureza envolta em véus luxuosos,  
Em roupagem de seda,  
Macia, se queda,  
Toda em ânsia incontida,  
Em uma longa expectativa indefinida...

A lua,  
Inteiramente nua,  
De mais alvor que os alcantis polares,  
Vem, num desgarre soberano,  
Pelos ares,  
Linda como Frinéia emergindo do oceano.

E na minha alma  
Incalma,  
Incandescida,  
A estorcer-se em desejos  
De lúbrico furor,  
Vibra o último som da música proibida...  
E em meus lábios flameja o delírio dos beijos  
Para imortalizar meu cântico de amor ! (SANTOS, 1959)

É possível observar o uso de Frinéia como meio de invocação ao romantismo de Olavo Bilac, enquanto que a alma de Laura Santos está insatisfeita por necessitar do beijo de sua fonte inspiradora maior para imortalização de cântico amoroso... a ligação de duas almas sensíveis e poéticas. A união do Príncipe com a Pérola Negra.

Justifica-se tal união pelo fato de que somente um homem como Olavo Bilac poderia influenciar uma mulher como Laura Santos, ícones de sensibilidade, amor, nacionalismo e volúpia, ambos se unem em um beijo poético sem fim. Esse é o legado de ambos os poetas. A marca de que o discurso literário pode não apenas unir, mas se tornar o responsável por sedimentar relações humanas, por meio de ideias, sentimentos e ânsias.

### Referências bibliográficas

- BILAC, Olavo. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Poemas de Olavo Bilac**. Seleção de Poemas. São Paulo: Melhoramentos, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Sarças de Fogo**. In: Antologia: Poesias. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- FISCHER, Luís Augusto. **Parnasianismo brasileiro**: entre ressonância e dissonância. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- FURTADO, Fabiana Câmara; SILVA, Larissa Petrusk Santos. De Satânia a Abyssus: uma análise da poesia erótica bilaquiana. **IV Colóquio de História**, Abordagens interdisciplinares sobre história da Sexualidade, UNICAP, 16 a 19 de setembro de 2010. Disponível em: <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/4Col-p.616.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2016.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- INSTITUTO CULTURAL ARTE BRASIL. **Laura Santos**: poeta negra do Paraná. 26/12/2015. Disponível em: [http://ongartebrasil.blogspot.com.br/2015\\_12\\_01\\_archive.html](http://ongartebrasil.blogspot.com.br/2015_12_01_archive.html). Acesso em: 04 nov. 2016.
- LAJOLO, Marisa. **Olavo Bilac**. Melhores poemas. São Paulo: Global, 2015.
- MILLARCH, Aramis. **O romantismo de Laura, poeta negra da cidade**. Estado do Paraná, Almanaque, 14/11/1990.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira**: do barroco ao simbolismo. São Paulo: Annablume, 1999.
- PEREIRA, Rodrigo da Rosa. Autoria feminina em prosa nos Cadernos Negros - Questões de gênero e etnia. In: **X Seminário Internacional de História da Literatura**, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2014.
- PROENÇA FILHO, Domênico. A Trajetória do Negro na Literatura Brasileira. **Estudos Avançados**, vol. 18, 50, 161-193, 2004.
- ROCHA, Claudécir O. Laura Santos e a arte do incontrolável desejo. **Cândido Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. Secretaria da Cultura do Estado do Paraná. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=997>. Acesso em: 08 nov. 2016.
- SALES, Cristian S. Expressões do erotismo e sexualidade na poesia feminina afrobrasileira contemporânea. **Revista Ártemis**, v.14, ago-dez, 2012, p. 22-36.
- SANTOS, Laura. **Um Século de Poesia**. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado, 1959.
- WOELLNER, Adélia Maria. A voz da mulher na literatura. **Revista de Literatura, História e Memória**. Unioeste, Cascavel, vol. 3, n. 3, 2007, p. 9-34.

## As vozes da musicalidade africana na poética de Agostinho Neto

Gilberto Ferreira de Souza<sup>87</sup>/UNICAMP

“Palpitam-me/os sons do batuque/e os ritmos melancólicos do blue  
//Ó negro esfarrapado/do Harlem/ó dançarino de Chicago/ó negro  
servidor do South//Ó negro da África/negros de todo o mundo//eu  
junto/ao vosso magnífico canto/a minha pobre voz/os meus humildes  
ritmos.//Eu vos acompanho/pelas emaranhadas áfricas/do nosso  
Rumo.//Eu vos sinto/negros de todo o mundo/eu vivo a nossa  
história/meus irmãos.” (Agostinho Neto, *Voz do sangue*, 1948)

### Observações iniciais

O objetivo do presente trabalho é expor alguns traços que caracterizam as vozes da musicalidade africana presentes na poética de Agostinho Neto. Para isso, os primeiros itens, apresentam o poeta Agostinho Neto como um poeta da “Geração Mensagem”. Logo após, faz-se uma rápida apresentação biográfica e bibliográfica do poeta angolano. Em seguida, destaca-se um critério para a classificação dos poemas em questão, e a concepção das vozes poéticas neles presentes. Feito isso, centra-se na música ou “cântico” da terra que a alma nativa sente e a manifesta em todas as horas da vida, cujas raízes estão fincadas na ancestralidade e cujos ecos atravessam as fronteiras geográficas da África com o objetivo de transmitir uma mensagem a todos os irmãos envolvidos com a realidade de seu tempo.

### 1. Um poeta da “Geração Mensagem”

A “Geração da Mensagem” da literatura de expressão portuguesa em Angola formou-se na continuidade do “Movimento dos Novos Intelectuais” (MNI), cujo lema “Vamos descobrir Angola!” efetivaria uma revolução decisiva na sociedade colonial dos fins da década de 1940. A “Mensagem”, nos termos de Salvato Trigo, caracteriza-se como:

órgão catalisador de um punhado de jovens angolanos dispostos a assumirem uma atitude de combate frontal ao sistema sócio-cultural vigente na época [que] foi, sem dúvida, o maior e mais seguro passo em frente na busca de uma cultura, mergulhada em letargia de séculos, sobre a qual se arquitetaria uma

---

<sup>87</sup> Doutor em Filosofia Contemporânea pela UNICAMP.



literatura autêntica, uma literatura social, uma literatura participada, como o é aquela que hoje possui já um lugar de destaque e em cuja passarela é possível fazer desfilar nomes de real capacidade artística. (TRIGO, 1979, Prólogo).

A partir de uma pequena Revista do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), que viveu apenas um ano, entre Julho de 1951 e Outubro de 1952, “A voz dos Naturais de Angola”, subtítulo com que “Mensagem” se apresentou ao público, ganharia um significado ainda hoje gravado na memória daqueles que primeiramente partiram para “descobrir” Angola e cujo eco se fez ouvir até aos nossos dias.

Numa época em que o direito da voz pertencia exclusivamente aos “não naturais”, que dele se serviam para fins de sobreposição e não consensuais com as aspirações legítimas dos “naturais”, foi significativo o aparecimento destes últimos, antes reduzidos ao silêncio em nome da “civilização e da fé”, decidido à disputa pelo direito de tomar a palavra que, embora pertencesse à mesma linguagem codificada do dominador, era uma palavra, porque germinada no terreno oposto.

Aceitar a condenação ao silêncio sem fim corresponderia para o africano suportar uma dor inesgotável. Isso porque esse silêncio era estrangeiro, opressivo e constrangedor aos homens para quem o verbo falar se mistura com o verbo viver. Se “Estar vivo é falar”, então faz-se necessário afastar as barreiras do silêncio e desafiar o colonizador na sua própria língua. Assim, tomando parte do instrumento de manejo, o colonizado passa da condição de opressor a condição libertador.

Mas esta passagem não foi fácil e rápida. O grito jovem do grupo “Vamos descobrir Angola!” foi uma recusa a ser tratado como “mestiço” entre os dois mundos em conflito, como pertencente a ambos, mas que, de fato, não pertenciam a nenhum dos dois. Então, ao fixar a voz escrita dos rebelados na Mensagem contra o sistema, criou-se uma profunda veia aberta entre a “cidade de asfalto” e a de “chão batido” no contexto colonial de Angola dos anos de 1950.

Foi nesse contexto que Agostinho Neto veio ao mundo da poesia. Como um poeta da “Geração Mensagem”, ele emergiu durante esse período político-cultural angolano do “Vamos descobrir Angola”. E, ao longo de toda a sua vida de homem público, a escrita revelou-se ser uma atividade fundamental. Participou, como colaborador, em várias publicações periódicas de Angola, de Portugal e do Brasil, e seus textos foram publicados em diversos jornais e revistas, como mensagem, cultura

e informação. As primeiras colaborações escritas de Agostinho Neto datam o período compreendido a partir de 1942, que foram publicadas no jornal da Igreja Metodista, *O Estandarte: A nova ordem começa em nossa casa* (1944), *A paz que queremos* (1945), *Instrução do nativo* (1945), e com as publicações no jornal *O Farolim*, a saber, *Uma causa psicológica: a marcha para o exterior* (1946), *Uma necessidade* (1946) e *Da Vida Espiritual em Angola* (1949). Além das obras mencionadas, encontram-se também publicados alguns dos seus discursos e reflexões sobre a cultura angolana, tais como: *O Rumo da literatura Negra* (1951), *A propósito de Keita Fodeba* (1953), *Introdução a um colóquio sobre a poesia angolana* (1959), *Sobre a União dos Escritores Angolanos* (1975), *Sobre a Literatura* (1977), *Sobre a Cultura Nacional*, *Sobre as Artes Plásticas* e *Sobre a Associação dos Escritores Afro-Asiáticos* (1979), e *...Ainda o Meu Sonho... e Discursos sobre a Cultura Nacional* (1985). (KANDJIMBO, 2012, p.10).

Agostinho Neto é considerado um dos maiores autores de expressão portuguesa no mundo. Ele ultrapassou, sem dúvida, o que se podia esperar de um homem de grande cultura, pois utilizava a sua inteligência e conhecimento como reação contra a opressão e como denúncia da injusta situação colonial. Com implacável vigor, o poeta também buscou construir um futuro de liberdade e igualdade para todos. Foram-lhe atribuídos diversos prêmios políticos e literários, dentre os quais estão o *Prémio Lotus*, em 1970, e o *Prémio Nacional de Literatura*, em 1975. *Sagrada Esperança*, de 1974, a sua obra mais publicada, foi traduzida para diversas línguas e serve de base para muitos estudos, sobretudo na área das Ciências Humanas e Sociais.

## **2. Resumo de uma vida**

Agostinho Neto (1922-1975) é natural de Kaxicane, Distrito de Luanda, Angola. Filho de Agostinho Neto, catequista de Missão americana em Luanda, sendo mais tarde pastor e professor nos Dembos, e de Maria da Silva Neto, professora.

Em 1937 vai para Luanda prosseguir os seus estudos secundários no Liceu Salvador Correia, e em 1944 embarca para Portugal, a fim de frequentar a Faculdade de Medicina de Coimbra. Integra-se e participa nas atividades sociais, políticas e culturais de Coimbra da Casa dos Estudantes do Império, com sede em Lisboa de 1951 até 1957. Em 1947 surge o grupo “Vamos descobrir Angola”, cuja atuação dará origem ao Movimento dos Jovens Intelectuais de Angola do qual Agostinho Neto foi integrante, embora vivendo em Portugal. Em 1948 Agostinho Neto recebe uma bolsa de estudos dos metodistas americanos, e transfere a sua matrícula para a Faculdade de Medicina de

Lisboa, cidade onde passa a residir e onde continua a sua atividade cultural e política na Casa dos Estudantes do Império. Funda em Coimbra, juntamente com Lúcio Lara e Orlando de Albuquerque a revista *Momento*. É preso pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), em Lisboa, quando recolhia assinaturas para a Conferência Mundial da Paz de Estocolmo ficando encarcerado durante três meses.

Em parceria com Amílcar Cabral, Mário de Andrade, Marcelino dos Santos e Francisco José Tenreiro fundam, clandestinamente, o Centro de Estudos Africanos, que tinham finalidades culturais e políticas orientadas para a afirmação da nacionalidade africana. Em 1951 torna-se representante do MUD - Juvenil (Movimento de Unidade Democrática - Juvenil) português. É novamente preso pela PIDE, em Lisboa. No mesmo ano, funda, em Lisboa, com trabalhadores marítimos angolanos, o Clube Marítimo Africano, um meio de transmissão entre os patriotas angolanos que se encontravam em Portugal e os que, em Angola, preparavam as bases do movimento de libertação. Em 1955 é preso e posteriormente condenado a dezoito meses de prisão. Em 1956 circula, nos meios intelectuais, uma petição internacional para pedir a sua libertação, assinada por nomes altamente prestigiados, como Louis Aragon, Simone de Beauvoir, François Mariac, Jean-Paul Sartre e Nicolás Guillén. Ao final de 1956, quando está preso em Lisboa, funda-se o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a partir da fusão de vários movimentos patrióticos. Em 1957 é solto, em 1958 é licenciado em medicina pela Universidade de Lisboa e no mesmo dia se casa com Maria Eugénia Neto. Toma parte na fundação do MAC (Movimento Anticolonialista), que congregava patriotas das diversas colónias portuguesas para uma ação revolucionária conjunta nas cinco colónias portuguesas: Angola, Guiné, Cabo Verde, Moçambique, S. Tomé e Príncipe. Em 1959, com a mulher e o filho Mário Jorge, deixa Lisboa regressando a Luanda, onde abre um consultório médico. Agostinho Neto ocupa a chefia do MPLA, em território angolano, onde é eleito Presidente Honorário do MPLA em 1960. Novamente é preso em Luanda. As manifestações de solidariedade diante do seu consultório médico e na sua aldeia são reprimidas pela polícia. É transferido para a cadeia do Algarve em Portugal, depois é deportado para o arquipélago de Cabo Verde, ficando instalado na Vila de Ponta do Sol, ilha de Santo Antão; depois transferido para Santiago onde fica até Outubro de 1962. Em 1961 é desencadeada a luta armada pelo MPLA, com assalto as cadeias de Luanda, seguindo-se uma forte repressão. Após o funeral dos polícias mortos durante os ataques às prisões de Luanda, surgem os pretextos para um massacre sobre os patriotas angolanos. Em 1961 acontece

a campanha internacional em prol da libertação de Agostinho Neto. A revista *Présence Africaine* condena severamente as autoridades fascistas portuguesas, o *The Times* publica manifestações de protesto contra a prisão de Agostinho Neto, assinadas por figuras importantes. A Penguin Books edita o livro *Persecution* em 1961, da autoria de Peter Benenson, denunciando a situação de nove prisioneiros políticos, entre os quais Agostinho Neto, que fica preso em Aljube, Lisboa, até Março de 1963, quando é solto e tem residência fixa na capital portuguesa. Em 1963 sai de Portugal com a família para Léopoldville (Kinshasa), onde o MPLA tinha a sua sede Exterior, e é eleito presidente do MPLA durante a Conferência Nacional do Movimento. Ainda em 1963, o MPLA instala-se em Brazaville, abre uma frente em Cabinda, e em 1966 abre outra no Leste de Angola. No ano de 1968 transfere a sua família para Dar-es-Salaam onde continuará até 1975. Em 1970 ganha o já mencionado prémio Lotus, atribuído pela 4ª Conferência dos Escritores afro-asiáticos. Em 1974 o novo regime português reconhece o direito das colónias à independência, e o MPLA assina o cessar-fogo. Em 1975 regressa a Luanda, estabelece um governo de transição que inclui o MPLA, Portugal, FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). Em Março, a FNLA declara guerra ao MPLA e inicia o massacre da população de Luanda. Agostinho Neto lidera a resistência popular e apela à mobilização geral do povo para se opor à invasão do país por forças estrangeiras, pelo Norte e pelo Sul, que procuram impedir o MPLA de proclamar a independência. Em 1975 é proclamado seu presidente, continuando Comandante-Chefe das forças Armadas Populares de Libertação de Angola e Presidente do MPLA. E aos 10 de Setembro, Agostinho Neto falece em Moscovo, Rússia.

### **3. Aspectos do perfil literário de Agostinho Neto**

Agostinho Neto, em seu discurso de 1977, dizia:

...a vida é uma sucessão e o somatório de fatos contraditórios, resolúveis ou não, segundo a sua natureza. E ela é refletida pelo escritor de acordo com o modo como a encara. E, por isso mesmo, tem importância a situação do ponto de vista social de que se visionam os fenômenos para o escritor angolano, a interpretação da existência não deixa de estar submetida a esta regra e para o fazer, não pode evidentemente, desconhecer a realidade, sobretudo os aspectos, dramáticos dessa realidade, que constituem a sua contradição. O povo e o meio

ambiente estarão sempre presente em cada pensamento, em cada palavra ou frase escrita, como a sombra coexiste com a luz, e a folha com a raiz... (...) Viver a cultura angolana significa compreender o povo tal como ele é definido. Ser um elemento do povo. Esquecer preconceitos e ultrapassar a classe. Caricaturar a pequena-burguesia, ou descrevê-la, é tão válida como exaltar o camponês ou o operário. Significa viver a vida do povo e, para os que têm preocupações literárias, saber retirar dos sentimentos, das aspirações e dos momentos da História, os elementos necessários para a sua tarefa artística... (NETO, 1985, pp. 25-26).

A passagem acima referente ao discurso de Agostinho dá a entender que a interpretação da existência, não pode estar submetida ao desconhecimento da realidade, que por sua vez é constituída de dramas e contradições. E o escritor deve situar-se em sua época, exercer a função de formador de consciências e ser agente ativo do aperfeiçoamento da humanidade. A literatura na Angola independente que caminha para uma forma superior de organização, deve, necessariamente, refletir esta nova situação. Se no passado, a literatura angolana tornou-se parte da cultura e da literatura europeia, esta seguida como único meio de expressão, atualmente essa ideia já não é mais aceitável. A interpretação da existência ou a descrição da vida têm de ser atos artísticos, mas a forma que assume não se subordina ao domínio mais ou menos perfeito da língua que utilizamos.

Em Agostinho Neto, se misturam qualidades pessoais como audácia, orgulho e autoestima enquanto africano, o comprometimento político e as formulações teóricas sobre a libertação e o nacionalismo. E estes aspectos traduzem um longo processo de formação que começa com os textos publicados em 1942 e 1944. Nestes textos, quando o poeta estava com 22 e 24 anos, já se percebe um discurso nacionalista. No ano de 1922 em que Agostinho Neto nasceu, eclodiu a *Revolta Nativista Camponesa*, apoiada por seu pai, o reverendo Agostinho Pedro Neto. Agostinho Neto frequenta, na décadas de 1930-40, em Luanda, a escola da Igreja Metodista, e no jornal *O Estandarte*, ele narra o seu processo de formação, além de outros fatos como a doença e a morte do pai, entre 1934 e 1946.

No ano letivo de 1947-48, Agostinho Neto está matriculado no curso de Medicina da UC. E em 1951, ao lado de Amílcar Cabral, Mário Pinto de Andrade, Noémia de Sousa, Alda do Espírito Santo e outros, funda o Centro de Estudos

Africanos, sob influência de Countee Cullen, Langston Hughes, Richard Wright, Aimé Césaire, Nicolás Guillén, René Maran e Keita Fodéba, época em que se nota desabrochar a ideia de criação de um grupo político. Em 1954, residente em Lisboa, quando ajuda a criar o Clube Marítimo Africano. Já nesse período, seu prestígio intelectual aumenta progressivamente, bem como as perseguições policiais que culminarão numa série de prisões até à sua fuga para o exílio, de onde comandará o MPLA. Este homem de letras e intelectual, através de suas várias publicações de textos poéticos e ensaísticos é o sujeito que enuncia o discurso e se coloca ao lado daqueles que viveram e estão vivendo, em toda parte do mundo, a trágica condição do Homem Africano durante séculos. (AGOSTINHO, 2012, p.13).

A poesia de Agostinho Neto possui uma aparente simplicidade prosaica e um forte engajamento político. Por entender o poeta que a poesia é insuficiente para atingir os seus fins, isto é, dirigir-se ao seu povo e manter-se perto do mesmo, ele fez poesia da forma mais adequada ao seu contexto, recusando, conscientemente, ornamentos de beleza e sofisticação. Por sua vez, não nega a confiança e a coragem que se pede a um povo, em um contexto de luta pela libertação, de revelar ao resto do mundo a realidade vivida pelos negros em tempos de colonização branca na África. A literatura africana, dessa forma, não apenas supre as lacunas da mera informação factual, mas torna-se veículo de conscientização. A exemplo do poeta turco Nazim Hikmet, Agostinho Neto recusa a tradição de uma poesia sofisticada para circuitos fechados, consciente de que o seu trabalho linguístico, ao final, pode parecer mais pobre do que o dos poetas da tradição, mas que realmente não o é. (AGOSTINHO, 2012, p.16).

No momento em que estavam cerceadas outras possibilidades de manifestação política, a literatura aparece como uma das únicas formas retóricas de atuação, que procura partilhar memórias históricas e sociais bem como coletivizar angústias e aspirações, com o objetivo de atingir uma organização coesa e de acordo com os propósitos da literatura nacionalista. Para isso, utilizam-se os recursos retirados do meio natural, social e cultural e os transformam em símbolos de laços de afeto e de encanto entre os poetas-políticos e o seu povo. E é nesse espírito que as poesias de Agostinho Neto eram declamadas, musicadas e cantadas entre os revoltosos, o que facilitou a sua disseminação entre as pessoas de pouca ou nenhuma leitura. (MPLA, 1996, p. 366).

Embora, o prestígio de Agostinho Neto como poeta surgiu apenas a partir de 1970, quando por unanimidade, ele recebeu da Quarta Conferência de Escritores Afro-Asiáticos, o Prêmio Internacional Lotus, o seu percurso poético tem início, segundo a

maioria de seus estudiosos, mais ou menos em 1945 e termina em 1961, quando o poeta, consciente de sua missão, faz uma guinada na direção da política propriamente dita, de uma revolução da qual já anunciara em alguns de seus poemas.

Os poemas de Agostinho Neto expressam sua visão do presente e do futuro de Angola através da farta utilização dos temas cotidianos, das pessoas, das situações determinadas, mas sempre com a virtude de fazê-lo convertendo-os em símbolos de toda uma nação e de todo um continente também. Ele não é um escritor panfletário, mas um poeta que escreve sobre a revolução e que também faz revolução. Em seus escritos, há uma total ausência de sentimentalismo com relação ao temas de sofrimento, angústia, nostalgia, etc., e as ocorrências de tais temas não se caracterizam como objetos de comiseração, lamento, revanchismo ou vingança. O seu porte impávido, como sempre esteve diante dos infortúnios e das adversidades, ele mesmo o denominou de “olhos secos”. E é justamente este porte cauteloso que o livrou de cair nos hábitos próprios dos poetas de terceiro mundo, a saber, ou copiar um modelo cultural de sua tribo ou ajustar-se à tradição da antiga metrópole. (GOYTISOLO, J. A. e GARCÍA X. L., 1980, pp. 14-15).

#### **4. A classificação dos poemas de Agostinho Neto e a presença das vozes**

Os textos de Agostinho Neto, utilizados neste trabalho, leva em conta o critério classificatório exposto por Antonio de Pádua de Souza e Silva (SILVA, 2015, pp. 31-76), que segue uma divisão temática e não uma ordem cronológica. Silva identifica nos trabalhos de Agostinho Neto os poemas negro-político-sociais, os poemas do cárcere, poemas de amor e os poemas pan-africanistas e universais.

Os poemas negro-político-sociais, explícitos e verbalizados nos escritos de Agostinho Neto, referem-se ao texto como ação e orientado por um “compromisso ideológico” do autor com a dialética marxista (BARRADAS, 2005, p. 183). Isto é o caso de: “Adeus à hora da largada”, “Partida para o contrato”, “Sábado nos musseques”, “Minha mãe”, “Crueldade”, “Comboio africano”, “Quitandeira”, “Velho Negro”, “Meia-noite na quitanda”, “Para além da poesia”, “Noite”, “Civilização ocidental”, “Confiança”, “Saudação”, “Kinaxixi”, “Consciencialização”, “Pausa”, “Mussunda amigo”, “O caminho das estrelas”, “A reconquista”, “Sangrantes e germinantes”, “Na pele do tambor”, “Massacre de S. Tomé”, “As terras sentidas”, “Bamako”, “Criar”, “Mãos esculturais”, “O choro de África”, “Ópio”, “Explicação”, “A tua mão poeta”, “Vendedeira de ananases” e “Com os olhos secos”.

Outros são os poemas compostos nas suas passagens por alguns cárceres. Referem-se à “Poema” (Caxias, 25/02/1955); “O verde das palmeiras da minha mocidade” (Caxias, 26/02/1955); “Um bouquet de rosas para ti” (Porto, 08/03/1955); “Dois anos de distância” (Porto, 02/1957); “Assim clamava esgotado” (Luanda, 06/1960); “Noites de cárcere” (Luanda, 07/1960); “Aqui no cárcere” (Luanda, 07/1960); “O içar da bandeira” (Aljube/Lisboa, 08/1960); “Depressa” (Aljube/Lisboa, 08/1960); “Luta” (Aljube/Lisboa, 09/1960); “Campos verdes” (Aljube/Lisboa, 09/1960); “Havemos de voltar” (Aljube/Lisboa, 10/1960); “Desterro” (Arquipélago de Cabo Verde/Ponta do Sol, 12/1960); e “A voz igual” (Arquipélago de Cabo Verde/Ponta do Sol, 12/1960).

Os poemas de amor, à primeira vista, e aparentemente, são considerados de amor. Tratam-se de “Nas curtas horas”, “Docemente”, (04/09/1951); “Kalumba”, “Circunstância”, (04/05/1952); “Caminho do mato” e “Para enfeitar os teus cabelos”, (08/03/1957).

E os poemas pan-africanistas e universais. Referem-se aos poemas que possuem uma característica mais universal, como “Desfile de sombras”, (1948); “Sombras”, “Aspiração”, (1949); “Não me peças sorrisos”, (1949); “Um Aniversário”, (1951); “Eu-Mistério”, (1947); “Anestesia”, “Voz do sangue”, (1948); “Passei a vida”, (1948); “Sinto na minha voz”, (1949); “Novo rumo”, (1950); “Poema para todos”, “Antigamente era”, “Noite escura”, “Amanhecer”, “Paredes velhas”, “Boogie-Woogie”, “Bailarico”, “Homenagem a Joaquim Forte Faria”, (05/1950), “Sobre o sangue ainda quente do meu irmão” e “A renúncia impossível”.

Partimos da classificação de Silva para ainda que dela distanciarmos. Isso porque em nossas observações, a seguir, iremos mencionar os poemas em seu conjunto extraindo deles alguns aspectos sócio-políticos dos temas tratados para os propósitos específicos do nosso trabalho. E dessa forma, interpretaremos as vozes individuais e as vozes coletivas numa alteração dinâmica ao longo dos textos.

A presença das vozes na poesia de Agostinho Neto é um aspecto de suma importância. E Para falarmos disso, devemos ter em mente as observações de T. S. Elliot de que toda poesia de qualidade tem três tipos diferentes de vozes, que, embora sejam distintas, estão juntas em quase todos os casos, e convivem em maior ou em menor grau no mesmo poeta.



A primeira voz é a voz do poeta que fala consigo mesmo - ou com ninguém. A segunda voz é a voz do poeta que se dirige a uma plateia, seja grande, seja pequena. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar uma personagem dramática que fala em verso, quanto está dizendo, não o que diria à sua própria pessoa, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a uma outra personagem imaginária. (ELLIOT, 1991, p. 122).

Compartilhamos com Elliot quanto à existência das três vozes numa boa poesia. No entanto, identificamos na poesia de Agostinho Neto apenas a presença das duas primeiras, ou seja, não observamos em sua poesia a presença da terceira voz. E constatamos, além disso, que a primeira voz e a segunda aparecem oscilante no mesmo texto, se revezando simultânea e constantemente. Cada voz que aparece no texto pode fazer o trajeto que vai do singular para o plural, do individual para o coletivo, do particular para o universal (e vice-versa). E há vários exemplos ao longo do trabalho para o qual iremos apontar este deslocamento das vozes que emergem em ação tendo a música como um acompanhamento de fundo.

## **5. Os cânticos da terra como fundo musical**

Os sons suaves da “melodia crepitante das palmeiras lambidas pelo furor duma queimada” podem ser reconhecidos apenas no próprio ciclo da natureza, pelos próprios nativos, revelando que há uma harmonia entre o homem e a natureza, uma comunhão, uma “música que a alma sente”. (“Sinfonia”). Os sons dos movimentos da natureza como que suaves melodias de instrumentos vibrantes ressoam nos ouvidos do negro, permite o deleite, e revela a intimidade com o “seu” lugar. E os povos colonizados da África, imbuídos do desejo de permanecerem íntegros, aspiram a um patrimônio ancestral onde a música está intimamente ligada a todas as expressões da vida cotidiana. E os poetas da Mensagem, que estão radicados nessa tradição milenar, têm consciência da própria cultura, da própria realidade de preconceitos vividos e sustentados.

A música como “cântico da terra”, pressupõe as raízes fincadas na ancestralidade, ilustra a totalidade de um continente e de suas gentes, e, através do esforço dos braços sobre os tambores, e das vozes, retumba as essências da África além de suas fronteiras geográficas. É um cântico inaugural da Nova África. Ali, os corações batem ritmados e os pés dançam nas noites de fogueiras. Os diversos trilhos outrora de

dor servem agora de caminhos para os sonhos e desejos: “E entre a angústia e a alegria um trilho imenso do Níger ao Cabo onde marimbas e braços tambores e braços vozes e braços harmonizam o cântico inaugural da Nova África.” (“Pausa”).

Segundo Agostinho Neto, as vozes, os olhos e as mãos, unidas no amor, estão juntas por um futuro de paz: “Pelo futuro eis os nossos olhos, Pela Paz eis as nossas vozes, Pela Paz eis as nossas mãos da África unida no amor” (“Sangrantes e germinantes”). Já os versos de “Poema” e de “Içar da bandeira” invocam a ancestralidade milenar e convocam todos os irmãos à conscientização, ao conhecimento, recuperação e manifestação na situação atual de agressão estrangeira. (Poema, Içar da bandeira). Aliás, um dos grupos que atendeu à convocação de Agostinho Neto foi o grupo musical “Ngola Ritmos”.

Os “cânticos da terra” brotam das profundas raízes ancestrais, se exteriorizam sobre os filhos da terra nas praças e nos templos: “Cantam nas praças e nos templos da sabedoria as raparigas os poetas o[s] brilhos das estrelas mergulhadas as raízes no húmus ancestral da África.” (“A voz igual”). Assim, a voz de apelo ao passado para preservar o presente revela um modo de ser africano que vai de um contexto local (microcosmo) para o contexto global (macrocosmo) ampliando assim a cultura africana.

Toda a poesia angolana e em especial a de Agostinho Neto se sustenta sobre a música como fundo. Esta prepara as condições propícias para que as proclamações rapsódias, portadoras de mensagens, possam emergir. O que se vê é uma ênfase no ser humano total, na conscientização da sua condição, assim como no inculcamento do amor próprio e no resgate das nações africanas.

Os nossos gritos são tamtams mensageiros do desejo/ nas vozes harmoniosas das nações/ os nossos gritos são hinos de amor para os corações florescendo na terra como no sol/ nas sementes gritos/ África gritos/ das manhãs em que nos crescem os cadáveres acorrentados sangrantes e germinantes. (“Sangrantes e germinantes”).

O poeta é sensível às vozes da humilhação e da negação do negro escravo. A representação nos sons dos tambores de pele envelhecida e curtida pelos tantos golpes de preconceitos irracionais ecoa no poeta e o torna sensível, ferido e solidário com o seu povo. (“Na pele do tambor”). Dessa forma, a dor e o choro do negro é a dor e o choro de Angola, e a dor e o choro de Angola é a dor e o choro de toda a África: “Nos batuques

choro de África/nos sorrisos choro de África/ nas fogueiras choro de África/nos sarcasmos no trabalho na vida choro de África.” (“O choro de África”).

O homem angolano, em meio à situação sub-humana de abandono, e tratado como objeto pelo poder colonizador, tenta sobreviver em meio ao batuque de morte (“Adeus à hora da largada”) e superar a condição de submisso. Os musseques em dia de sábado tem som de viola, voz que canta e alegria, mas também controvérsia, degradação, ansiedade acumulada e muito pranto: “Ansiedade no som da viola acompanhando uma voz que canta sambas indefinidos deliciosamente preguiçosos pejando o ar do desejo de romper em pranto.” (“Sábado nos musseques”).

A música, como um momento de pausa na vida de qualquer sujeito em situação de degradação colonizada (a la Frantz Fanon), toma um sentido mais amplo e profundo. As batucadas servem para amenizar (e não para esquecer) as amargas cotidianas de miséria, perseguição policial, crueldade: “E de repente no bairro acabou o baile e as faces endurecerem na noite Todos perguntam por que foram presos ninguém o sabe e todos o sabem afinal.” (“Crueldade”). Esta pequena passagem revela um esforço das “faces endurecidas” dos angolanos no meio da “noite”<sup>88</sup> para reconstruir-se. Outros poemas, ainda, permitem observar que há um sorriso brilhando no canto de dor que tornará possível a construção de mundos maravilhosos (“Confiança”). Mas não sem a denúncia da exploração: “Vibro no couro pelado do tambor festivo em europas sorridentes de farturas e turismos sobre a fertilização do suor negro.” (“Na pele do tambor”).

A pele batida do tambor é a pele do próprio negro que brilha ao sol, vibra sob a dureza das mãos insidiosas do açoite e ressoa mundo afora os tam-tans gritantes das sombras atléticas. Este tambor, o próprio negro africano, é o combustível que alegra as classes exploradoras, as “europas sorridentes” das quais fala o poeta. E ele, o tambor, também está presente nos cânticos fúnebres da terra, no choro da despedida dos corpos já inertes dos cadáveres: “quando num óbito o tambor chora um cadáver e as raparigas cantam”. A voz individual do choro [tambor, pessoa] é semelhante à voz da natureza [palmeiras sussurrantes].” (“Noites de cárcere”).

O poeta vocifera que “através dos alegres cantos de guerra o [nosso] povo repete os heróis e esmaga a escravidão” (“Aqui no cárcere”). São vozes de impaciência

---

<sup>88</sup> A “noite” tomada no sentido metafórico é largamente utilizada em vários campos do saber. Citamos, de passagem, mas com relevo, o poeta místico espanhol Juan de La Cruz e a sua “Noche oscura”. Com o termo “noite” nos escritos poéticos de Agostinho Neto, queremos referir ao período de sofrimento do povo africano em geral, do povo angolano em especial, e de Agostinho Neto em sua vida de luta.

(“Campos verdes”), vozes de exaltação à luta pela reconquista da dignidade do povo angolano (“Depressa”, “Luta”, “Campos verdes”, “Havemos de voltar”, “Desterro”, “A voz igual”), vozes de emancipação (“Depressa”), a voz do homem comprometido (indivíduo, poeta, presidente) que reclama o cultivo da tradição dos cânticos angolanos em suas particularidades (Angola) e em sua universalidade (África):

Na hora das transformações humanas/ o chilreio [gorjeio] infantil da mocidade  
feliz cantando em rodas ensaiadas pelos avós/ falando nas nossas línguas a  
tradição da nossa terra/ harmonizando as vozes na hora da independência ... o  
desejo contido de se realizar de ser homem ... (“A voz igual”).

Neto desafia a uma transformação do ritmo em luta cotidiana e popular, que as vozes de dor passam a funcionar como armas potentes na defesa das tradições africanas e angolanas, ou seja, em vozes da África (“Fogo e ritmo”). As vozes musicais na poesia de Agostinho Neto servem como degrau de possibilidade de conscientização sobre a situação colonial, alteração do processo político existente, e novas formas de expressão da legitimidade da cultura angolana. A manifestação de impaciência transforma-se em força de sensibilização (despertar das almas de uma imensa e sombria letargia), coragem de negação (entender como inatuais e inaceitáveis as atitudes passivas ou fracassadas de colonizado), e capacidade de renovação das intenções e das dinâmicas (convocação para o agrupamento). Dessa forma, “o mundo perde seu caráter maldito”, e as condições para o confronto ficam estabelecidas. (FANON, 1963, p. 203). Tal confronto, revela o desejo e a esperança de voltar a se encontrar na roda das fogueiras, para cantar e dançar: “À frescura da mulemba às nossas tradições aos ritmos e às fogueiras havemos de voltar/ À marimba e ao quissangue ao nosso carnaval havemos de voltar.” (“Havemos de voltar”).

A música se localiza no centro fervilhante de todo o movimento rotativo e ornado da dança e da existência, dos sonhos e das esperanças pela terra nativa: “Elas [a música e a dança] fervilham-nos em sonhos ornados de danças de embondeiros/ sobre equilíbrios de antílope na aliança perpétua de tudo quanto vive.” (“As terras sentidas”).

A visão etnocêntrica e europeia impôs uma concepção teórica de culturas e povos superiores e inferiores, que permitiu a degradação e a aceleração dos conflitos em todos os continentes não-europeus (América, Oceania, Ásia e África) a partir do momento em que assume o poder político. Esta pretensão de superioridade que emergiu

de um preconceito de raça, altera a vida do autóctone africano e o obriga a subordinar-se à organização econômica e cultural europeia. O mercado monopolista e a cultura homogeneísta, enxergam na diversidade de padrões culturais de objetos e hábitos de consumo, um fator de perturbação intolerável para as suas necessidades capitalistas de expansão constante. (GARCÍA CANCLINI, 1982, p. 38).

O poeta está situado entre os dois mundos (europeu e africano), e sintonizado com a realidade cultural de raiz africana. A sua canção poética de tristeza e de dor ultrapassa as fronteiras geográficas da África e vislumbra os processos históricos diferenciados dos diversos países do continente americano, como Congo (África), Geórgia (Estados Unidos) e Amazonas (Brasil): “Ainda o meu canto dolente e a minha tristeza no Congo na Geórgia no Amazonas.” (“Aspiração”). Trata-se, portanto, de um povo africano espalhado pelo continente americano, povo herói, povo vivo, povo ágil: “Povo genial heroicamente vivo onde outros pereceram de vitalidade ultrapassada na História alimentou continentes e deu ritmos à América deuses e agilidade nos estádios centelhas luminosas na ciência e na arte.” (“A voz igual”).

## **6. A variedade emergente das vozes da África**

Em síntese, na fecunda poesia de Agostinho Neto, podemos identificar uma quantidade ilimitada de vozes musicais emergentes da africanidade: a voz de risos, silêncio, dor e ódio da gente humilde em dia de sábado nos musseques (sábado nos *musseques*), a voz de saudade de si e do irmão no meio da noite escura em busca de todas as Áfricas do mundo (“Desfile de sombras”, “Noite escura”), a voz da multidão calada, mas viva (“Renúncia impossível”), a voz da crueldade e das faces endurecidas na noite (“Crueldade”), a voz do rosto cansado, duro e triste no entardecer que caminha em direção aos sorrisos de alegria (“Não me peças sorrisos”), a voz de choro da África nos batuques em volta das fogueiras (“O choro de África”), a voz dolente das mãos que constroem (“Confiança”), a voz gritante da pele batida pela europa turística e sorridente (“Na pele do tambor”), a voz do desejo incontido de realizar-se (“A voz igual”), as vozes dolorosas no movimento rítmico dos pés descalços e sangrentos e das unhas arrancadas. (“Fogo e ritmo”).

Além disso, podemos identificar também: as vozes das canções guerreiras que esmagam a escravidão (“Aqui no cárcere”), a voz da luta viva e heroica que expulsa os inimigos e cantam a independência real (“Depressa”), a voz da luta violenta que incendiam a paisagem já quente (“Luta”), a voz da tradição que canta em rodas

ensaiadas e na língua tradicional (“A voz igual” e “Havemos de voltar”), a voz dos sonhos fervilhantes nas criaturas vivas (“As terras sentidas”), a voz do canto americano (“Aspiração”), a voz da vitalidade e da agilidade que alimentou continentes e deu ritmos à América, (“A voz igual”), a voz de todas as mães negras cujos filhos partiram e que ensinam a esperar nas horas difíceis (“Hora da largada”), a voz de gritos sobre o mundo (“Aspiração”), as vozes harmônicas dos braços nos trilhos da Nova África (“Pausa”), as vozes pelo futuro de paz e amor (“Sangrantes e germinantes”), a voz de apelo à sagrada ancestralidade ressuscitada do Ngola Ritmos (“Poema” e “O içar da bandeira”), a voz de sabedoria das raparigas nas praças e nos templos (“A voz igual”), a voz do homem ressuscitado nos sonhos melodiosos da música (“A voz igual”), a voz da liberdade nos olhos e nas mãos (“O Caminho das estrelas”), a voz fatigante da dança (“À Reconquista”) e as vozes germinantes das mensagens aos corações que sangram e germinam. (“Sangrantes e germinantes”).

## **7. A mensagem das vozes**

A mensagem das vozes de Agostinho Neto centra-se na conscientização da necessidade de lutar que ele dirige ao seu povo angolano e aos povos espalhados pelo mundo. É uma mensagem de fé, de esperança, de amor, de fraternidade, de solidariedade e de paz. A poética de Agostinho Neto é comprometida com o seu tempo e com sua história, e por essa razão, trata-se de uma poesia engajada que faz uma denúncia da condição em que se encontra o homem colonizado: maus-tratos, prisões arbitrárias, exploração ilimitada, desapropriação de terras, trabalho forçado, contrato unilateral, miséria, fome, analfabetismo, deportação. (CARVALHO in NETO, 2009, p. 17).

A poesia de Agostinho Neto é a expressão de sua existência e de sua história propriamente vividas. Ao dizer “Que me importa, o perfume das rosas, os lirismos da vida, se meus irmãos têm fome?” (“Explicação”), está a revelar os seus traços de relevo, o compromisso político (além do compromisso estético), e o desejo de intervenção urgente:

Impaciento-me, nesta mornez histórica/das esperas e de lentidão/quando  
apressadamente são assinados os justos/quando as cadeias abarrotam de  
jovens/espremidos até à morte contra o muro da violência/acabemos com esta  
mornez de palavras e de gestos/e sorrisos escondidos atrás de capas de livros/e  
o resignado gesto bíblico/de oferecer a outra face/Inicie-se a acção vigorosa

máscula inteligente/Que responda dente por dente olho por olho/homem por homem/do exército popular pela libertação dos homens/Venhem os furacões romper esta passividade/ Soltem em catadupas as torrentes/vibrem em desgraça as florestas/venham temporais que arranquem as árvores pela raiz/e esmaguem troncos contra tronco/e vindimem folhas e frutos/para derramar a seiva e os sucos sobre a terra húmida/e esborrache o inimigo sobre a terra pura/para que a maldade das suas vísceras/fique para sempre ai plantada/como monumentos eternos dos monstros/a serem escarnecidos e amaldiçoados por gerações/pelo povo martirizado durante cinco séculos/ África gloriosa/África das seculares injustiças/acumuladas neste peito efervescente e impaciente/onde choram os milhões de soldados/que não ganharam as batalhas/e se lamentam os solitários/que não fizeram a harmonia numa luta unida/ Atraia-se o raio sobre a árvore majestosa/Para assustar os animais dos campos/e queimar a insantidade dos santos e dos preconceitos/Rompa aos gritos a juventude da terra e dos corações/Na irreverente certeza do amanhã nosso/Apressando a libertação dos amarrados/ao tronco escravagista/dos torturados no cárcere dos sacrifícios no contrato/dos mortos pelo azorrague e pela palmatória/dos ofendidos/dos que atraioam/e denunciam a própria pátria/ não esperemos os heróis/sejamos nós os heróis/unindo as nossas vozes e os nossos braços cada um no seu dever/e defendamos palmo a palmo a nossa terra/escorracemos o inimigo/e cantemos numa luta viva e heroica desde já/a independência real da nossa pátria. (“Depressa”).

A obra poética de Agostinho Neto representa a espinha dorsal de uma literatura envolvida na luta anticolonial, de ruptura e de resistência. Diferentemente de uma poesia de outrora feita para as almas desocupadas e em férias, a poesia de Agostinho Neto se dirige a homens que se encontram acuados e de pé aguardando, se preciso, a guerra e a morte. (SARTRE, 1989, p. 159). Além disso, a sua poesia, expõe, esteticamente, as dores e as ânsias do povo dos bairros populares de Angola (os musseques), analisa socialmente a situação histórica, refere-se as aspirações, aos desejos de mudança e a esperança desse povo, e pressupõe a existência de condições objetivas para a formação de um movimento popular de luta por uma libertação nacional. (LARANJEIRA in NETO, 2009, p. 28).

Agostinho Neto se diferencia de outros poetas como Aimé Césaire, David Diop e Léopold Sedar Senghor por preferir o ético ao estético, por fugir do fazer “arte pela arte”. Isso não significa dizer que o poeta abandona ou despreza os valores estéticos da

*poiesis*. Entendemos que ele cumpre satisfatoriamente o papel puro da poética, mas que vai além deste papel. (CARVALHO in NETO, 2009, p. 24).

Se Agostinho Neto revelou-se ser um “messiânico”<sup>89</sup>, ou que perdeu a mística esperança, tais alegações não são essenciais na sua poesia e nem a degenera. Ao afirmar “Sou aquele por quem se espera” ele está se dispondo como um chefe da luta necessária para a redenção do seu povo. (CARVALHO in NETO, 2009, p. 24). Neto é um indivíduo que olha à sua volta e, indignado com a realidade sua e de seu povo, propõe mudanças e nelas acredita com veemência. Não se trata, e não se permite, um discurso de fingimento ou de mascaramento, pois o poeta se encontra afinado com uma política, e com uma ideologia de intervenção que contribua, de fato, para a mudança de rumo da história. (LARANJEIRA in NETO, 2009, p. 30).

Através de todo o seu engajamento, Agostinho Neto e os demais intelectuais de seu tempo, revelam os seus objetivos políticos e culturais, bem como procura racionalizar os sentimentos de se pertencer a um mundo de opressão e também despertar a consciência nacional mediante uma análise dos fundamentos culturais do continente. (HOLNESS, 1979, p. 13). A sua atuação enquanto estudante, revolucionário contribuiu para a formação de um caráter de militante e líder, além de criador literário e inventor cultural. Esta atuação junto ao povo foi total e foi reconhecida a sua capacidade de expressão do grito do povo angolano em língua portuguesa. A poesia de compromisso e de resistência, presente principalmente em seus primeiros poemas de 1945-1950, cumpria assim uma etapa fundamental na construção de uma literatura nacional. As primeiras poesias de Neto demonstra reconhecimento das referências geográficas, culturais e sociais de Angola, de Luanda e também de toda a África, e eram escritas, voltadas e destinadas aos negros, ou seja, era um negro que falava, sobretudo, para outros negros, contra o fascismo e contra o colonialismo. (LARANJEIRA, 2002, s/p.). Um exemplo desta escrita é o poema “Saudação” em *Sagrada Esperança* (NETO, 2004, pp. 45-46):

A ti, negro qualquer/meu irmão do mesmo sangue/Eu Saúdo! Esta mensagem/seja o elo que me ligue ao teu sofrer/indissolivelmente/e te prenda ao meu Ideal/Que me faça sentir/a dor e a alegria/de ser o negro-qualquer

---

<sup>89</sup> Trata-se da polêmica passagem do poema *Adeus à hora da largada*: “Minha mãe/(todas as mães negras/Cujos filhos partiram)/Tu me ensinaste a esperar/Como esperaste nas horas difíceis/Mas a vida/Matou em mim essa mística esperança/Eu já não espero/Sou aquele por quem se espera”. Alguns intérpretes identificam nesta passagem, um “messias bíblico”. Outros identificam um homem que perdeu a fé. Outros, ainda, identifica um poeta que se auto-intitula ou que assume a liderança de seu povo. Nós compartilhamos com esta última interpretação.



perdido no mato/com medo do mundo ofuscante e terrível/e nos alie agora na sua busca/e me obrigue a sentar-me ao meu lado/à mesa suja dos excessos do sábado à noite/para esquecer a nudez e a fome dos filhos/e sentir contigo a vergonha/de não ter pão para lhes dar/para que juntos vamos cavar a terra/e fazê-la produzir/e me transforme no homem-número-abstrato/desconhecedor dos objetivos/na tarefa que nos consome/como o bastardo desprezado de certo mundo/nesta madrugada do nosso dia/me faça enfim/o negro-qualquer das ruas/e das sanzalas/sentindo como tu a preguiça/de dar o passo em frente/para nos ajudar-nos a vencer/a inércia dos braços musculados/Esta é a hora de juntos marchamos/corajosamente/para o mundo de todos/os homens/Recebe esta mensagem/como saudação fraternal/ó negro qualquer das ruas e das sanzalas do mato/sangue do mesmo sangue/valor humano na amálgama da vida/meu irmão a quem saúdo! (“Saudação”).

A publicação dos poemas escritos na prisão, a circulação e a tamanha procura revelaram, diante das várias tentativas de impedimento, quão estreitos eram os laços entre o povo e o poeta<sup>90</sup>. A poesia de Agostinho Neto, segundo Fernando Costa Andrade, “converteu-se em uma bandeira, vermelha como as acácias”, referindo-se às ideias de luta, de renascimento e de imortalidade. (HOLNESS in NETO, 1979, p. 14.).

Esta poesia, quando evoca a paisagem africana, espalha a luxuriante riqueza de formas e imagens da exuberante natureza da África, já em si uma autêntica afirmação de vida. A graciosidade dos animais selvagens, os enormes embondeiros, os gigantescos troncos da floresta de Maiombe em Cabinda, o deserto de Calaári no Sul de Angola, o indomável rio do Zaire, os tambores e os ritmos. E entre os valores humanos que o colonialismo não foi capaz de destruir estão as recordações de uma infância cheia de contos tradicionais ouvidos à volta das fogueiras, e a segurança que essas tradições davam ao povo nativo de Angola. E a poesia do poeta angolano evoca, com os olhos da memória, figuras que se recortam nos clarões das fogueiras. (HOLNESS in NETO, 1979, p. 30). À essa altura, não podemos deixar de concluir que Agostinho Neto sonhava com a possibilidade de um “amanhecer” em que a África, e Angola, pudessem

---

<sup>90</sup> No que se refere à sua circulação, a poesia de Agostinho Neto circulava entre os intelectuais e, segundo Jorge Macedo, os mesmos “escondiam à perseguição da PIDE no baú dos quintais” (MACEDO, 2003, p. 65). Além disso, seus poemas também circulavam por meio das declamações de Rui de Carvalho, na rádio Nacional, além das declamações em encontros culturais e políticos, e ainda a musicalização das letras conferindo à poesia mais destaque à escala nacional. E quanto à publicação, enquanto estava na prisão, seus poemas foram publicados pela CEI (Casa dos Estudantes do Império). A polícia tentou impedir a circulação do livro, mas, ao chegar em Luanda, não restou nenhuma cópia, nenhum exemplar.

despertar da longa noite. E este sonho foi explicitado nas palavras iniciais do belo poema de seu contemporâneo, Keita Fodeba: “Era de madrugada. O pequeno vilarejo que dançara toda a metade da noite ao som dos tam-tams pouco a pouco despertava.” (FANON, 1963, pp. 188-193).

### **Observações finais**

Ao final desta rápida e singela exposição, podemos reafirmar algumas observações anteriormente já elencadas. A musicalidade africana está sempre presente na poética de Agostinho Neto. Os seus poemas negro-político-sociais, do cárcere, de amor e universais assim com as múltiplas vozes estão entrelaçados e em seu conjunto exprimem originalmente os cânticos da terra que a alma nativa sente, cânticos cujas raízes estão fincadas na ancestralidade africana e cujos ecos atravessam as fronteiras geográficas da África e ressoam à todos os ouvidos disponíveis, para transmitir-lhes uma mensagem de conscientização, de denúncia, de envolvimento, de esperança e de paz. Dessa forma, a poesia de Agostinho se diferencia daquela feita para as almas desocupadas e se dirige a homens que amam a sua pátria, amam o seu povo, que por eles lutam e estão de pé aguardando, se preciso, a guerra e a morte.

### **Referências bibliográficas**

- “AGOSTINHO Neto: poète et homme politique angolais”. *Latitudes: Cahiers Lusophones*. n.º 41/42. Paris França: Cahiers Lusophones, 2012.
- HOLNESS, Marga. “Introdução de sagrada esperança”. In: NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- BARRADAS, A. (Ed.) *Agostinho Neto: Uma vida sem tréguas 1922-1979*. Lisboa/Luanda: s/ed. B, 2005.
- CARVALHO, José Saraiva. “Prefácio”. In: NETO, Agostinho. *Trilogia poética: Sagrada Esperança, Renúncia impossível e Amanhecer*. Luanda: UEA, 2009.
- CUNHA, Eneida Leal. “Cultura e revolução em Angola: apontamentos sobre o valor do inatual”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro Gomes (Orgs.). *Literatura e revolução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ELLIOT, T. S. *De poesia e poetas: ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Org. J. Monteiro-Grillo. Trad. J. Monteiro-Grillo e Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1963.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1982.
- GOYTISOLO, J. A. e GARCÍA X. L. *Agostinho Neto: La lucha continúa: Poesía*. Traducción, selección y notas de J. A. Goytisoló y X. L. García. Espanha, Barcelona: Laia, 1980.

- HOLNESS, Marga. “Introdução de sagrada esperança”. In: NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: NETO, Agostinho. *Trilogia poética: Sagrada Esperança, Renúncia impossível e Amanhecer*. Luanda: UEA, 2009.
- KANDJIMBO, Luís. In: *Latitudes: Cahiers Lusophones*. n.º 41/42. Paris, França: Cahiers Lusophones, 2012.
- LARANJEIRA, Pires. *Agostinho Neto, poeta: comprometido com o africano, o negro de todo o mundo, a luta de libertação nacional e a mulher*. Universidade de Coimbra, 2002. Disponível em: <https://woc.uc.pt/fluc/getFile.do?tipo=2&id=1882>. Acesso em: 29 out. 2016.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: NETO, Agostinho. *Trilogia poética: Sagrada Esperança, Renúncia impossível e Amanhecer*. Luanda: UEA, 2009.
- LARANJEIRA, Pires e ROCHA, Ana T. In: *Latitudes: Cahiers Lusophones*. n.º 41/42. Paris, França: Cahiers Lusophones, 2012.
- MACEDO, Jorge. *Poesia angolana. 1975-2002 - Apontamentos históricos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2003.
- MATA, Inocência. In: *Latitudes: Cahiers Lusophones*. n.º 41/42. Paris, França: Cahiers Lusophones, 2012.
- MPLA. *A voz igual: Ensaio sobre Agostinho Neto*. Luanda: 1996.
- NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Portugal: Printer, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A Renúncia Impossível (poemas inéditos)*. Cuba: UEA, 1985.
- \_\_\_\_\_. “... Ainda o meu sonho” (*Discursos sobre a Cultura Nacional*). pp. 25-26, UEA, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Sagrada esperança, poemas*. Luanda: UEA, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A renúncia impossível*. (Org. de Manuel Ferreira). Lisboa: IN-CM, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Sagrada esperança*. 11ª ed., Lisboa: Sá da Costa, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Sagrada esperança*. 7ª. edição. Luanda: UEA, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesia*. Luanda: INALD, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Sagrada esperança*. Luanda: Maianga, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Trilogia poética: Sagrada Esperança, Renúncia impossível e Amanhecer*. Luanda: UEA, 2009.
- NETO, Irene Alexandra. *Angola, à flor da pele*. Luanda: INALD, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio” in *Os condenados da terra*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2010.
- SILVA, A. P. S. *A poesia da Mensagem angolana e a mensagem da poesia afro-brasileira*. Coimbra: Universidade de Coimbra, UC, 2015 (Tese Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal, 2015.
- TRIGO, Salvato. *A poética da “Geração Mensagem”*. Porto: Brasília, 1979.

## **Cristiane Sobral: corpos e o eu poético negro espelhado**

Israel Melo/PósLit-UnB

Cristiane Sobral, nascida no estado do Rio de Janeiro no ano de 1974, é uma das mais importantes autoras negras da contemporaneidade. Primeira atriz negra formada em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, ela estreia sua produção literária em 2000 no volume 23 dos *Cadernos Negros*.

Desde sempre, Cristiane Sobral assumiu uma postura de militância em sua produção literária, pois, segundo a própria autora:

Os valores apontam para outros pontos de vista de representação na nossa identidade, na nossa etnicidade, há uma postura ideológica diferenciada focada nas vozes negras e na diáspora. Primeiro, uma consciência negra, depois uma literatura negra. Por isso a literatura negra no Brasil está conectada diretamente à militância. (SOBRAL, 2013, s/n)

O que lhe interessa num primeiro prisma é a discussão acerca de um projeto de pertencimento a uma comunidade negra dissoluta nos espaços de poder. Para isso, sua escrita, de teor engajado, advoga contra uma anulação racial e busca revelar relações hipócritas de sujeitos negros que foram ensinados a verem-se como “moreninhos”, “mulatos” e muitos outros adjetivos que aqui não cabem ressaltar. A maneira a qual a autora busca revelar essas relações é figurando situações quotidianas de variadas pessoas (negras e não-negras) – em contextos de vida distintos – relacionadas numa falsa “democracia racial”.

Ela trata em sua produção, antes de tudo, de cor e por assim dizer de sujeitos negros e não-negros. Não há um maniqueísmo discreto para a composição de caricaturas desconexas de uma realidade colorista. Desde pais brancos que adotam uma criança negra (do conto “Maria Clara”) à caricatural Olga (do conto “Olga”), a “democracia racial” perpassa as narrativas de vida dessas e doutras personagens, provocando, desse modo, a nós leitores e leitoras uma guinada de autorreflexão sobre os contextos de sujeitos reais, vivos e ativos numa sociedade segregada pelos percalços do racismo.

Sobre a produção de Cristiane Sobral, Elizabete Barros (2013) constatou “uma arte de cunho militante, interessado no trato de temas sociais que abarcassem o estudo

sobre o afrodescendente brasileiro”, fazendo sua literatura “uma releitura dos diversos acontecimentos que perpassou a trajetória do negro no Brasil, destacando em suas peças momentos de lutas e dificuldades que esse sujeito teve que enfrentar”. (BARROS, 2013, p. 41-2).

A proposta de um *eu poético negro* (ou a pré-figuração da autora na narrativa) concentra forças no engajamento à provocação de novos modos de se pensar os liames da comunidade negra e de sua expressão artístico-cultural; daí seu caráter espelhado. Para Vera Lúcia Ferreira (2014), “a produção literária de Cristiane Sobral inquieta o leitor, pois explora diferentes lugares de fala” (FERREIRA, 2014, p. 506).

Sua provocação não é apenas e tão somente direcionada ao leitor negro e não-negro jeitoso e despretenso de causas político-*identitárias*, mas também do autor negro que se abstém de assumir uma postura mais incisiva nas questões pertinentes a uma problemática tão profunda e polêmica quanto a própria ideia de literatura e arte negras. Se o escritor hesita sobre sua identidade racial, afinal, como potencializar a literatura negra? Nesse sentido, para Cristiane Sobral, “primeiro, uma consciência negra, depois uma literatura negra.” (SOBRAL, 2013, s/n).

Ao publicar o artigo “Por um conceito da literatura afro-brasileira” na antologia crítica *Literatura e afrodescendência no Brasil* (2011), Eduardo de Assis Duarte caracteriza e conceitua a literatura afro-brasileira enquanto “processo, devir” (DUARTE, 2014, p. 399).

Além de segmento ou linhagem, componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo “dentro e fora” da literatura brasileira, como já defendia, na década de 1980, Octavio Ianni (1988, p. 208). Uma produção que implica, evidentemente, redirecionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história literária estabelecida. Uma produção que está *dentro* porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está *fora* porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na *diferença*

que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária. (DUARTE, 2014, p. 399-400. Ênfase do autor).

Com um projeto estético e de práxis sociais muito bem definidos, tanto a literatura negra de um modo geral quanto a produção literária de Cristiane Sobral empenham-se em provocar rupturas e aproximações no tocante de uma ideia racial no país.

## O corpo

A centralidade do projeto estético de Cristiane Sobral é a corporação (relativo a *corpo*), a que se atrela indiscutivelmente a ideia de sujeito, de povo e, por assim dizer, de representação. “(...) tudo o que vivo fica escrito em meu corpo, lembra?” (SOBRAL, 2011, p.70). Nela, o corpo não é apenas espaço narrativo (a voz da personagem a que nos “fala”), ele também é parte do processo construtivo de ideias como sujeito (a consciência individual negra), povo (a consciência coletiva negra) e de representação de vidas, contextos e comunidades.

Em seus primeiros livros já aparece determinada centralidade do corpo, expressa mesmo quanto à distribuição e aos títulos de *Não vou mais lavar os pratos* (2010) e *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011).

No seu livro de estreia, a persona em primeira pessoa – caracterizada pelo sujeito verbal oculto e dada a entender como uma mulher negra analfabeta – decide deixar tarefas domésticas em nome de um novo modo de vida encontrando na leitura o terreno fecundo a uma autonomia e um ecoar de discurso subversivo de ruptura.<sup>91</sup> Quanto ao segundo livro, o campo da visão, do olhar sobre si focaliza a representação de vidas negras e seus contextos perante as situações cotidianas de vulnerabilidades sociais. Este livro remete a um retrato descontínuo de personagens negras, possibilitando retratar a comunidade negra em seus distintos contextos e evocando a diversidade dessas vidas e comunidade; noutras palavras, retratando um povo negro.

A ideia de corpo se atrela à de sujeito porque um acaba por caracterizar a extensão física e social do outro. Se nos perguntássemos o que, *grosso modo*,

---

<sup>91</sup> A indicação deste arquétipo revela-se no poema que leva o mesmo título do livro e donde podemos apreender os seguintes versos: “Não vou mais lavar os pratos / Nem limpar a poeira dos móveis / Sinto Muito. Comecei a ler”. A partir desse fragmento, notamos a ambiência doméstica que ao longo do poema se dissolve num ambiente de luta autônoma de uma mulher negra doméstica “abolida” e “alfabetizada”.

caracteriza o sujeito, poderíamos responder de início “seu corpo”, mesmo que esta não seja a única possibilidade de caracterizá-lo. Bem sei que há tantas outras possibilidades de resposta (sua identidade, etnicidade, ancestralidade, descendência etc.), no entanto, a primeira possibilidade é recorrer àquilo a que qualquer sujeito se anuncia, o seu corpo. Trato-o aqui enquanto amálgama, extensão do pensamento, significado pelas etnicidades e identidades pertencentes a um povo, pois é aqui que o sujeito constitui um novo corpo, o seu povo. O corpo (sujeito) é a unidade de outro corpo (povo). Para demonstrar tal processo, contabilizei aproximadamente 80 personas (corpos narrativos) em segundo livro, *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011) – composto por 21 contos e distribuído em três partes: espelhos, miradouros e dialéticas da percepção – e pude perceber certa polifonia narrativa. Este caráter polifônico conferido à obra possibilita a presença de um teor *identitário*, marcado pela tônica do múltiplo, do *popular*, do povo. Assim, podemos notar que cada corpo narrativo une-se à ideia de um corpo maior, o povo negro.

O que parece interessar a Sobral é a representação iconoclasta aos corpos negros. Ela renega determinada “objetificação”, porque antes de tudo em sua produção o sujeito negro jamais poderá ser objeto.<sup>92</sup>

Evidentemente, ela não seria diferente de outras autoras negras precedentes que, na busca pela consolidação de uma escrita negra, propuseram-se a pensar e refletir sobre o contexto de vida da comunidade negra a partir do olhar sobre ela. Aqui, o corpo e o texto desenvolvem a materialidade do pensamento político. Nas palavras da autora, o seu material é “humano, sensível, está centrado na ancestralidade, no inusitado, no amor, no zelo pelas palavras” (SOBRAL, 2013, s/n). A escolha da autora não é à toa. Ao ressignificar as trajetórias de seu povo, Cristiane Sobral fundamentou sua busca pela quebra de paradigma no tocante às identidades no país. A partir daqui, não se trata tão somente de construções narrativas, trata-se da “poetnicidade” de um coletivo.

---

<sup>92</sup> Trata-se da descaracterização dos corpos e sujeitos negros à condição de objetos, vazios de sentido e função social. O processo de escravização de povos africanos revelou o estratagema político-histórico-social-religioso de “dominação” desses povos. As teorias europeias sobre a comunidade africana compunham um emaranhado de suposições e mitos acerca dos corpos e sujeitos africanos: inicialmente, a cor da pele, em seguida a ideia de alma e sua ausência nos corpos negros, para, por fim, defender o mito de que todo corpo de cor preta é objeto não humano (objetificação). Isso significou a concretude de um projeto genocida favorável ao acúmulo de capital europeu. O racismo é lucrativo. Podemos ainda mencionar os movimentos das ciências naturais biológicas em definir as proximidades entre o sujeito negro e os animais primatas.

Muitos de seus textos abarcam a temática estética (cabelo, processos de modificação corporal etc), no entanto, seu fazer literário está distante de uma discussão trivialmente estética. “Pixaim”, um de seus contos mais analisados, tem um caráter autobiográfico e descreve a história de uma menina negra “de dez anos e pequenos olhos castanho-escuros” (SOBRAL, 2011, p. 21) que, amorosa com suas raízes, já na infância encontra dificuldades de assumir seu cabelo natural por conta da mãe e da vizinha que, juntas, criminalizam o uso do cabelo natural. O processo de alisamento do cabelo é o pano de fundo para uma discussão política.

Embora surja do campo estético, o grande debate dos padrões de beleza está associado a outros distintos campos, mas o elementar será acerca do sufocamento de identidades, o que perpassará todas as narrativas da autora. Este mecanismo é advindo de um projeto eurocêntrico higienista de anulação da diversidade sócio-histórico-*identitária*, significado de um projeto genocida reconfigurado à medida que ele afeta novos campos e chega finalmente ao arcabouço *identitário* de um povo. Não assumir suas raízes é comprar o discurso de identidades dissolvidas numa brasilidade mestiça e, por conseguinte, de uma *africanidade* nula.

Esta anulação *identitária* perpassa outros contos de *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção* (2011). Nele, podemos identificar este fenômeno nos contos “Garoto de plástico”, “Cauterização” e “A discórdia do meio” — sabendo que outros contos tratarão do mesmo sujeito indiretamente.

“Garoto de plástico” é sobre “um indivíduo descartável”: um jovem negro que se nega a assumir-se enquanto tal; busca nas relações de poder um modo de anular-se. Este é o arquétipo de um homem negro jovem que raspa a cabeça, “pega” somente mulheres loiras, faz aulas de inglês, tem o carro cedido pelos pais, é mimado e exigente. Rico. Não obstante, guarda dúvidas acerca de sua identidade. Certo dia, ele se depara com uma situação que lhe colocará no ponto de reflexão sobre si. E aí está a chave do conto.

Sob a sua cara-máscara de plástico, totalmente derretida, havia um complexo de inferioridade estrutural, que o fez ficar trancado em casa durante quatro longas semanas, período suficiente para deixar crescer seus cabelos raspados à máquina zero a cada sete dias. Seus cabelos eram negros, sua pele cor de azeviche, aquela vida de plástico era um verdadeiro mito, mito da democracia racial. (SOBRAL, 2011, p. 27-8).



“Cauterização” talvez seja o conto mais emblemático. Ele nos surpreende enquanto leitores/as. Ao término da leitura ficamos meio atônitos, atônitas. A narrativa conta a trajetória de Socorro, uma mulher negra que recorre aos variados processos de modificação capilar para alisá-lo. Este “detalhe” condena essa persona a uma vida regulada pela (im)possibilidades de anular-se por inteiro. “Socorro tinha orgulho de não se considerar fútil, pelo contrário, afirmava ter objetivos na vida”. (SOBRAL, 2011, p. 29). Não por acaso, num dia de saída, Socorro é surpreendida por um acidente de trânsito contra um ônibus pilotado por um motorista negro que, verificando a situação de anulação *identitária* da mulher, decide gritá-la negra. Após este anúncio escancarado e comprometido, Socorro desce do carro, em chuva, vê seu cabelo retomar à forma natural e nos surpreende.

Socorro tirou da bolsa uma tesoura pequena e começou a cortar todo o cabelo. Quanto mais cortava, mais bonita ficava, mais serena, mais incrivelmente consciente. Para o espanto geral, pela primeira vez, parecia uma mulher integrada à sua identidade, negra e linda. (SOBRAL, 2011, p. 33).

Dito isto, ela é mais uma vez abordada pelo motorista que a beija sem hesitar encarar o que isso representaria para ambos amantes.

Quanto ao conto “A discórdia do meio”, a proposta da autora foi diferente. Cristiane Sobral cria uma ambiência familiar entre dois irmãos (Jupira e Jupi), “meio-irmãos”, de tonalidades de pele e definições distintas. “Ela, uma negra quarentona retinta, de pele muito escura. Ele, um mulato de cabelo liso, meio fulo, cheio de traços brancos na cara.” (SOBRAL, 2011, p. 41). O eixo central do conto é uma confusão que os irmãos provocam e acabam por escancarar seus preconceitos e mágoas subjetivas sobre uma meio-irmandade. Jupi insulta e arranca uma peruca de Jupira em resposta às provocações da irmã. Ocorre que os insultos de Jupi carregam a marca de um “mulato de cabelo liso” que sabe a verdade do fato de que suas marcas brancas significam o resultado de um relacionamento inter-racial entre uma mulher negra e um homem branco. Neste conto, a proposição de uma discussão colorista enfoca as escolhas e configurações de relação entre pessoas de cores, raças e identidades diferentes.

Todos os contos mencionados e analisados estão na primeira parte (“espelhos”) de seu segundo livro. A metáfora do espelho conduz nosso olhar a extensões refletidas de variadas situações recorrentes à população negra. Por isso, caracterizo seu eu-poético

enquanto espelhado. A imagem refletida desse espelho nos incomoda, nos provoca autorreflexão, nos instiga a buscar nossas raízes identitárias, nossos sujeitos, nossas etnicidades. Por conseguinte, as duas outras partes componentes do livro nos sugerem distanciamentos e aproximações. Num primeiro plano, “miradouros” (a segunda parte) nos permite distanciar-nos para ver o outro, ao passo que “dialéticas da percepção” encerra o livro povoando uma proposta de interação entre o refletido, o distanciado, o visto, o lido e o pensado.

### **Uma questão de gênero?**

Michelly Pereira (2004) explora os poemas e contos de Cristiane Sobral e defende a ideia de que “sua poesia trata, sobretudo, da posição feminina na sociedade atual” (PEREIRA, 2004, p.1), e “já seus contos enfatizam a questão racial” (PEREIRA, 2004, p. 2.). Podemos notar que, em ambos os casos, sua escrita está refletida a partir da materialidade poética em direção a outras pessoas.

Seu traço poético é também sua forma de ecoar a si mesma uma própria identidade — “Às vezes, a voz narrativa se apossa da primeira pessoa e cria uma intervenção literária que leva o leitor a identificar a história com a da própria autora” (FERREIRA, 2014, p. 512) — e assegurar a outras pessoas negras a potencialidade da emancipação consciente, o que não se limita a uma questão de gênero.

O que notamos em suas narrativas é uma forte presença de uma voz narrativa feminina, porém ela está muito bem definida. Não trata tão somente do feminino, da mulher, mas daquilo que é substancialmente presente na vida de mulheres negras. E ademais, a mulher negra assume uma postura de provocar noutras pessoas (dentre elas o homem negro) a refletirem sobre seu contexto de vida. É possível recuperar e associar alguma proximidade entre a voz narrativa e a autora pelo fato de que ambas são negras e, por conseguinte, suas trajetórias estarão inteiramente ligadas e associadas. “A poética de Cristiane Sobral se inscreve na vertente de uma busca pela inteireza do ser feminino. Nesse ínterim, a poetisa abre espaço para a sublimação da mulher negra”. (FERREIRA, 2014, p. 510).

Um fato importante a se destacar em seu projeto estético-literário é o de equilibrar associações e conjuntos entre pessoas negras, o que significa dizer que, como dito anteriormente, existe uma forte tentativa de revelar a diversidade do povo negro. Os sujeitos negros não estão desacompanhados no mundo; sempre há uma família, uma comunidade, um conjunto. Sua poética evoca a multiplicidade. Nesse sentido, não há

apenas uma questão de gênero por trás de sua produção, há também uma forte proposição racial.

No poema “Fratricídio”, há uma plasticidade político-estética do termo que designa a ação de um crime contra um irmão ou irmã. Plasticidade política porque não há revolução histórica sem noções básicas de confiança, aproximação e coletividade. A “corrupção preta” é aquilo que fragiliza e dissolve as potencialidades de uma revolução negra; ela é aquilo que impede um negro e uma negra de verem noutros negros a si próprios, de verem irmandade, unicidade *identitária*. Neste poema, ela não provoca somente uma guinada para novos modos e comportamentos ao povo negro, a autora escancara as fragilidades de um projeto revolucionário historicamente boicotado.

Corrupção preta dói demais  
Chibatada dentro da senzala fere infinitamente.  
Até tu, Zumbi?  
Espera aí, Feitor!  
“Pouca tinta”, eu?

Separe todos os matizes da negritude brasileira  
Desintegre todas as identidades  
Ficaremos com um nada agitado.  
O mestiço não é nem o sim nem o não, é o talvez.  
Mentira!  
Pergunte ao porteiro do prédio  
Interroque o policial  
Eles não terão dúvida em apontar a consistência da minha melanina.

Sou negra  
Meus dentes brancos trituram qualquer privilégio retinto  
Meu sangue negro corrói a hipocrisia parda  
Mela o mito da democracia racial  
Corre maratonas libertárias negrófilas  
Rasga as entranhas e reluz.  
Das cinzas à fênix. (SOBRAL, 2011, p. 72)

## Considerações finais

É difícil definir tão exatamente a centralidade de uma autora e artista tão múltipla quanto Cristiane Sobral. Quem quiser chegar a uma unidade nela certamente falhará. O menos arriscado a se dizer a respeito desta ou doutras unidades é que a autora é empenhada em pensar um projeto de retorno às origens, de movimentos (distanciados, aproximados, refletidos, saudados), de dialéticas.

Os percalços para consolidar uma nação igualitária tornam-na utópica e longínqua. A construção de sua produção é fiel à caracterização de uma autora comprometida com os sujeitos (narrativos, literários e ainda assim reais), identidades, povo e sentimentos, como bem presente neste belo poema “Saudade”.

Ai quanta saudade da mãe África  
Da mãe de fartura e do seu colo enorme, quente e agradável  
Da mãe cheia de doçura

Ai que saudade da mãe África  
Da rainha mãe corajosa, guerreira e onipotente  
Estou com a saudade ardendo no meu umbigo

Silêncio dolorido. Choro. Banzo d’além mar  
Tudo em mim é África, verdadeira força para enfrentar tempestades  
Tudo me mim é lembrança da liberdade vivida em mães antes [navegados]  
Com a minha mãe aprendi a andar sobre as águas profundas...

Ai quanta melancolia nesta saudade pálida!  
Escuta a minha tristeza por tantos filhos bastardos  
que ainda não reconhecem a tua grandeza mãe!

Oh Mãe de divina providência  
Escuta a minha voz africana em terras distantes  
Traduz o meu grito incompreendido desta diáspora em terras [colonizadas]  
Grito kimbundu, kikongo e ioruba

Oh Mãe poliglota do universo negro  
Tu, que alimenta o meu sangue e guia o meu espírito  
Vai sempre à frente, cuida do meu coração. (SOBRAL, 2011, p. 86).

### Referências bibliográficas

BARROS, Elizabete. *Identidades em conflito: uma leitura das peças de Cristiane Sobral*. 2013. 44p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, UnB, Brasília, DF.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Por um conceito de literatura afro-brasileira”. In: \_\_\_\_\_. FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol.4 – História, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FERREIRA, Vera Lúcia da Silva Sales Ferreira. “Cristiane Sobral”. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol.3 – Contemporaneidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PEREIRA, Michelly. “Cristiane Sobral: uma escrita comprometida com o ser humano”. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOBRAL, Cristiane. *Espelhos, miradouros, dialéticas da percepção*. Brasília: Editora Dulcina, 2011.

\_\_\_\_\_. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Editora Dulcina, 2011.

\_\_\_\_\_. “Nova expressão da literatura negra, para Cristiane Sobral escrever é resistir”. Portal Afropress. Disponível em <<http://www.afropress.com/post.asp?id=14519>>. Entrevista cedida em 07/03/2013. Acesso em 07/11/2016, às 15:24.

## Inimigo Íntimo: Sujeito lírico e subjetividade negra na poética vocal de Mano Brown

Susan de Oliveira<sup>93</sup>/UFSC

Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo,  
Sozinho eu sou agora o  
meu inimigo íntimo.  
Mano Brown, 2002

Frequentemente associados aos *griots*, os *rappers* ou MC's – Mestres de Cerimônias –, são reverenciados por sua capacidade de oratória e argumentação sobre temas complexos através de rimas simples e diretas formatadas em ritmos e tempos precisos, onde o triunfo da técnica do improviso sobre a métrica é a particularidade estética dessa arte poética. Os MC's são também os personagens principais da cena cultural no contexto das periferias, considerados porta-vozes dessas comunidades, especialmente dos guetos negros pelo mundo afora. Nas suas narrativas, eles cruzam as histórias de vida dos marginalizados com a interpretação sociológica e política da exclusão, dando forma discursiva às experiências dos sujeitos invisibilizados, experiências essas que se caracterizam tanto pelo realismo como pela denúncia social, constituindo-se assim, um potente acervo da memória coletiva da periferia.

No entanto, essa poética de forte representação social forjada nas margens, nas ruas, nas situações de exclusão, denunciadora da violência e do racismo, não se mostra apenas como efeito desses problemas, mas apresenta uma dimensão subjetiva problematizadora em si e contra si mesma que não deixa de ser abrangida pelos *rappers*. E é sob esse aspecto que muitas vezes os *raps* se colocam, tanto pelo conteúdo das

---

<sup>93</sup> Pós-doutorado em Literatura Comparada pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2015); doutorado em Literatura (2006), mestrado em Literatura (2001) e graduação em geografia (1993), todos pela Universidade Federal de Santa Catarina. Especialista em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pelo Instituto Camões, Lisboa (2009). Professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC, desde 2009. Experiência na área de letras, com ênfase em literatura portuguesa, literaturas africanas de língua portuguesa, estudos pós-coloniais e literatura comparada. Os principais temas de interesse e pesquisa são as literaturas africanas, as culturas africanas em África e na diáspora, as literaturas e culturas das periferias com ênfase no rap e formações culturais do hip hop. Coordena o Núcleo de Estudos de Poéticas Musicais e Vocais. Atualmente é docente do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC e integrante da Comissão da Verdade da Escravidão Negra em Santa Catarina (OAB/SC).

narrativas como pelas performances dos *rappers*, revelando transtornos e sofrimentos psíquicos, traumas, conflitos emocionais e dilemas de consciência.

Sob essa perspectiva, trago aqui a poética vocal do *rapper* Mano Brown, letrista e vocalista de um dos grupos mais relevantes na cultura negra e na literatura periférica dos últimos 30 anos no Brasil, os Racionais MC's. Interessa-me destacar as características subjetivas da poética vocal de Mano Brown que, mesmo marcantes, não costumam ser percebidas e perpassam a sua recepção sem serem distinguidas. Tanto assim, que algumas referências ao trabalho solo de Mano Brown, o álbum “Boogie Naípe”, lançado em dezembro de 2016, em que o *rapper* se autodeclara como “romântico”, denotam impressões que vão da surpresa comemorativa à rejeição. Entretanto, o “romantismo” em questão não se refere ao gênero literário, mas ao que é coloquialmente considerado como uma forma utópica de olhar o mundo ou falar de sentimentos e vulnerabilidade emocional -, e não é algo novo na carreira de Mano Brown. Já nos álbuns anteriores dos Racionais Mc's, como “Sobrevivendo no Inferno” (1997) e “Chora agora, ri depois” (2002), esse mesmo “romantismo” aparece pulsante e será aqui considerado tanto do ponto de vista do sujeito lírico como do que chamarei de subjetividade negra.

Para esta análise importa, ainda, considerar que o *rap* é uma obra vocal - mesmo que a sua produção poética seja a escrita como ponto de partida para a performance artística que o caracteriza como obra vocal - , pois é na audição que se dá a materialidade plena da palavra no *rap* enquanto palavra para o outro. Um *rap* não equivale somente a uma forma de cantar, mas é uma obra que suporta a complexidade do canto, da declamação e da performance teatral envolvendo, no sentido mais pleno, a corporalidade presencial na cena.

Toda a performance vocal se destina à sua recepção, ao seu interlocutor, sem o qual o efeito estético não se manifesta. Portanto, não é a escrita em si, não é a “letra” da música o principal referente literário, mas a oralidade como situação onde a voz trabalha a palavra como obra estética. A palavra significa, mas a voz é a materialidade sonora que resta para além de todo significado e de toda tradutibilidade. O corpo é o lugar do encontro entre a palavra e a voz como materialidade distinta da materialidade da escrita, essa destinada ao ler, e aquela, ao ouvir. O *rap* é um gênero poético-musical que aproxima a palavra falada da palavra cantada. Esse registro modal da voz no *rap* é comum à canção popular em geral, e permite manter a expressividade de uma conversação cotejando as virtudes do canto:

Em relação à fala, a sustentação de sons presente no canto resulta num equilíbrio de sonoridade, evitando a perda de rendimento tão comum aos finais de palavras e/ou frases; a silabação determinada pela melodia leva, à fala, a estabilidade do tempo e a existência de cada som; a acentuação das melodias permite a compreensão e a manutenção da cadência e do ritmo da palavra falada. A própria expressividade encontra elementos de transposição no canto. Ela supõe uma construção concreta entre melodia, ritmo e sonoridade que traça, na entoação dada pelas intenções, além da expressão em si mesma, a própria definição de um gênero ou estilo. (LOPES, 2007, p.19)

O ouvir predomina como efeito estético, uma vez que o *rap* é, sobretudo, expressão de diversas sonoridades, tempos e espaços não lineares que são conjugados pela voz e é como obra vocal que o definimos como resultado final, embora a tecnologia sonora possa lapidar os efeitos de todo o conjunto. Entretanto, a tecnologia sonora não é outra coisa senão um dispositivo extensivo ao corpo onde as qualidades vocais são filtradas e trabalhadas de tal modo que toda a experiência acústica é potencializada. Conforme Zumthor:

A eletrônica torna manifesta a inadequação da linguagem para aquilo que mais importa fazer ouvir. Ela expande as virtualidades das transmissões orais tradicionais, da “poesia oral”, (...) seu funcionamento e seus valores; na medida em que ela transpõe o último passo que a libera dos signos (da significação) da linguagem, a P.S.(descrever) torna irreversível o que, desde sempre, existe no estado de aspiração selvagem- e frequentemente reprimida – nos costumes poéticos da humanidade. Por essa via, ela modifica radicalmente a natureza da oralidade, vocalidade daqui para frente liberada. Ela permite agir diretamente no campo acústico, por modulação, variação das velocidades, reverberação, produção de ecos, uso de sintetizadores múltiplos. (ZUMTHOR, 2005, p.161).

Pela decisiva vinculação ao dispositivo tecnológico que modifica e incorpora sons vocais e outros registros sonoros, o *rap* tem não apenas características particulares, mas vários subgêneros ou estilos definidos sobretudo pelo uso da tecnologia que vai, por exemplo, desde a produção dos *beats* – bases sonoras – à presença ou não dos *samples* – fragmentos sonoros extraídos de outros sons –, ou ainda, ao uso dos



sintetizadores. Mano Brown compõe as suas letras sobre um *beat*, uma base sonora criada a partir da pesquisa e seleção de sons definidos pelo trabalho do DJ – aqui, no caso dos Racionais MC’s, representado por KL Jay. E nessa base, o Mano Brown vai ajustando a rima e a métrica das palavras e dos versos. Segundo ele, se a base é mais ou menos rápida, é no sentido oposto que ele produz os ritmos e o desenvolvimento da narrativa em rima, chamado de *flow*: “Se eu fizer dois bumbos, eu vou querer rimar em cima de dois bumbos... Se eu cantar lento igual a base pede, vai ficar todo lento, ... Se eu fizer uma batida lenta, eu vou querer cantar mais rápido...”. (Mano Brown, 2016)

A escrita dos versos, portanto, acolhe a sonoridade existente na base, ou seja, os *samples* e os *beats*, e influenciam o ritmo, o timbre e o *flow*, além de definir a escolha das palavras e das rimas. A letra de um *rap* não subordina a poética vocal às regras da escrita, mas o contrário, de tal modo que ela pode ser entendida como uma escrita quase teatral da linguagem, como uma escrita fonética no sentido de Derrida, onde a linguagem assim expressa tem a condição de representar “toda a cultura de que ela é inseparável” (DERRIDA, 1991, p. 36). A voz do *rapper* pretende conjugar todas as sonoridades presentes na base e por isso invade a “letra”, ultrapassa a palavra escrita como materialidade do significante (Idem, 2007, p. 470) e dá a ela os atributos da fala – não é a palavra, mas é quando e como é dita, no ritmo, no tom, no timbre e no *flow* do artista.

Conforme o exposto, a voz é o corpo que a expressa não só enquanto técnica corporal ou sonora, mas como extensão vibrante do desejo, introduzindo na performance um corte subjetivo: "Produzindo desejo, ao mesmo tempo em que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro" (ZUMTHOR, 1997, p. 14). Nisso consiste o paradoxo da voz: ao mesmo tempo em que ela constitui e não prescinde do corpo e do movimento corporal, também existe como um acontecimento subjetivo, da ordem do desejo, que ultrapassa a corporeidade como a um limite. Diz Paul Zumthor que, por isso, a voz, mais do que tudo, constitui uma mensagem erótica. E nessa dimensão erótica, a voz se desvincula do corpo que a gera para ser um corpo sonoro que toca e se deixa tocar pelo Outro na escuta. Assim é que, mais do que significados, “A palavra enunciada ganha valor de ato simbólico: graças à voz, ela é exibição e dom” (Idem, 1997, p.15).

A voz e a audição passam a ser faces de um mesmo acontecimento que se realiza também fora da dimensão presencial da performance através da tecnologia – seja pela

incorporação de recursos às características vocais, seja pela fixação da imagem e do som e sua repetição (reprodutibilidade técnica) em áudios e vídeos que permitem a preservação de uma performance como única e definitiva. Observa-se que Mano Brown, ao longo de sua carreira com os Racionais, mantém praticamente inalteradas nas suas apresentações as performances vocais das gravações originais, as quais são consideradas pelo público e crítica, tais como as letras, icônicas. O palco dos Racionais é sempre teatral, com cenários elaborados e, tal como um ator, Mano Brown explora a corporalidade na cena. Com a voz, ele “cria ritmo e melodia, cadências, as mais sutis modulações e inflexões, música, enfim, transformando seu texto em verdadeira partitura de tempos precisos, pausas contadas, compondo, entre sons e silêncios, mais que canção uma fala teatral.” (LOPES, 2007, p.19). É com a voz que efetivamente ele cria o sujeito lírico, o qual está apenas esboçado no poema escrito, e dá vida ao seu drama e seus deslocamentos subjetivos – que chamarei de subjetividade negra, isso que emerge do sujeito lírico na voz como uma memória traumática ou como um registro do inconsciente, que é da ordem do desejo.

Mas nem por isso a subjetividade negra aqui evocada pode ser tomada como uma espécie de verdade do eu lírico. Trata-se do deslize perturbador dos significantes e da ordem narrativa que se permite escutar na obra vocal fluindo para além das palavras como uma projeção do que lhe é excedente. Desta forma, entende-se aqui a subjetividade negra como condição substantiva da experiência diaspórica e como emergente de um campo minado de signos, arquétipos e estereótipos num lugar de fala marginal por definição, mas que gravita ao redor do centro sem poder acessá-lo.

O *rap* tem sido expressão dessa fala marginal que começa a desafiar a centralidade do sujeito na lógica social normativa. Linda Hutcheon chamou de ex-cêntrico ao que é “inevitavelmente ligado ao centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (HUTCHEON, 1991, p.88-89). O termo é relacionado, segundo a autora, entre outros, às narrativas dos negros e dos periféricos, chamando a atenção para o quadro de emergência desta narrativização negra e periférica na década de 1960 com os protestos negros e a politização do racismo ao passo que, diz, “nas décadas de 70 e 80 houve o registro cada vez mais rápido e completo desses mesmos ex-cêntricos nos discursos e na prática artística”. Esse é exatamente o contexto de surgimento do *rap* e da cultura *hip hop* nos guetos negros de Nova Iorque, desde onde se espalharam. O centro contra o qual essas subjetividades negras desviantes se insurgem é “o discurso do humanismo

liberal e sua presunção de que a subjetividade é produzida por valores, de alguma forma, eternos, ou neles se baseia” (Idem, 1991, p. 97).

As ideias de negritude compõem os lances de dados dessa subjetividade ex-cêntrica que desafia o *status quo*, mas o seu caráter marginal não é, por outro lado, um atributo de sujeitos pensados como indivíduos fixos, e sim “como um fluxo de identidades contextualizadas” na margem, seja por gênero, classe, raça, identidade étnica ou outra (Idem, 1991, p.86). Assim veremos, por exemplo, que uma questão subjetiva na performance vocal de Mano Brown é a masculinidade, sendo que esta é tanto uma relação de gênero como de classe e raça, por ser um dispositivo cultural de dominação patriarcal que deve ser pensado também em termos de “masculinidade hegemônica” e de “masculinidades marginalizadas” (CONNEL, 1995, 71-81 *apud* MACINNES, 1998, p. 124). Desta forma, cabe repetir aqui a definição de Erving Goffman, citado por John MacInnes em “O fim da masculinidade”:

Só existe um macho completo e desavergonhado na América: um pai Protestante, heterossexual, do norte, urbano, branco, casado e jovem, formado numa faculdade, empregado, com uma boa compleição física, peso e altura adequados, e bons registros desportivos.” (GOFFMAN, 1963, p.128 *apud* MACINNES, 1998, p. 37-38)

Na lógica da dominação patriarcal, portanto, é inegável a existência de hierarquias que não se restringem ao gênero, sendo as “masculinidades marginalizadas”, como a negra, também constituintes da ideia de superioridade racial e moral pela qual alguns homens definem as regras sociais e asseguram a patrimonialidade que corresponde às posses, inclusive de esposas e escravos, que caracterizam historicamente a supremacia masculina branca no Ocidente.

Assim, pergunto, utilizando o paradoxo de Frantz Fanon, como se forja uma subjetividade negra independente dessa estrutura racializada e mitificadora de um mundo masculino branco, “se noutra lado lê-se” que a polícia prendeu, humilhou e matou a tiros outros tantos negros e “a segregação nada tem de ontológico”? (FANON, s.d., p.213). Em termos fanonianos, a subjetividade negra na diáspora é produto de uma consciência negra imanente a si mesma e mutável ao longo de suas lutas de resistência, bem como consequência de sua posição marginal em relação ao centro hegemônico:

Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si mesma, Não sou uma potencialidade de qualquer coisa, sou plenamente o que sou. Não tenho de procurar o universal. Em mim nenhuma probabilidade tem lugar. A minha consciência preta não se dá como falha. Ela é. Ela é aderente a si mesma. (FANON, s.d., p. 168)

Em “Negro Drama”, *rap* de Edi Rock e Mano Brown (2002), mostra-se a vida dos negros na periferia de São Paulo como um drama de adaptar-se a um mundo branco em que a estrutura social os exclui e estigmatiza e, ao contrário do que sustenta o discurso meritocrático, a ascensão econômica não elimina o racismo, levando ao máximo a conclusão de Fanon: “Entre o branco e eu, há irremediavelmente uma relação de transcendência” (FANON, s.d., p. 172).

Subentende-se aqui, a transcendência de uma estrutura material e simbólica de opressão como sendo evidentemente um processo doloroso, complexo e inconclusivo que envolve a elaboração de diferentes formas e situações de subjetivação que, entretanto, não se definem pelo êxito, conforme nos apresenta o *rap* citado: “ O dinheiro tira um homem da miséria, mas não pode arrancar de dentro dele a favela”. Os versos desse *rap* expõem os paradoxos e contradições das tentativas de superação do racismo estrutural e todo o “drama” subjetivo de uma transcendência que se revela, ao final, impossível: “A alma guarda o que a mente tenta esquecer”, diz Edi Rock.

Nesse clássico dos Racionais MC’s, Mano Brown e Edi Rock fazem um dueto em que a subjetividade negra manifestada pelos dois sujeitos líricos, evidenciados nas duas partes da letra, se dá pela elaboração de um sentimento corrosivo de desconfiança proveniente do racismo que extrapola a relação com os brancos e se dissemina na relação com outros negros, sendo equivalente àquela condição limite revelada por Fanon: Quanto mais o negro se destaca, mais “sua posição se avizinha do descrédito” (FANON, s.d, p.149). E essa condição limite, que tem o peso de uma condenação, está implicada na ideia de traição a qual demanda uma percepção dos efeitos subjetivos e morais do racismo enquanto fonte de poder sobre os corpos e as mentes.

O julgamento e a ideia de traição ou, por outro lado, a condenação daquele negro que escapa ao *status quo* da meritocracia branca corresponde para ele a um nível de perturbação intensa que, por sua vez, é relatado em outro *rap* , “Jesus Chorou” (2002), em que o sujeito lírico se coloca como vítima de uma situação. Segundo Achille Mbembe:

(...) por detrás da nevrose da vitimização esconde-se, na realidade, um pensamento negativo e circular. Para funcionar, precisa de superstições, deve criar as suas próprias lendas, que, depois, vão passar por coisas reais. Deve fabricar máscaras que vão ser conservadas, remodelando-se em função das épocas. Passa-se o mesmo com a dupla carrasco (o inimigo) e sua vítima (inocente). O inimigo – ou ainda o carrasco – encarnaria a malvadez absoluta. A vítima, cheia de virtudes, seria incapaz de violência, terror e corrupção. Neste universo fechado, onde “fazer a história” se resume a caçar os inimigos e a tentar aniquilá-los, qualquer dissensão é interpretada como uma situação extrema. (MBEMBE, 2014, p. 156)

Assim, nesse *rap*, música de 7’52’’, aparecem vários personagens – e todos eles trabalhados somente pela voz de Mano Brown, quase sem interferências da tecnologia sonora –,<sup>94</sup> explorando-se a vitimização de um sujeito lírico que se expressa como um herói virtuoso e trágico através das máscaras de um Jesus humanizado, de “rosto pardo” que chora, e de um algoz, seu inimigo “invisível”, chamado de “Judas incolor”.

A circularidade dos vários personagens expressa a contradição central entre o desejo e a virtude individual e a moral coletiva negativa que condena – moral sempre atravessada pelo racismo – e se impõe na identificação entre o sujeito lírico e Jesus, representado em sua dimensão humana e heroica e, portanto, necessariamente trágica. Note-se que essa contradição é apresentada como tal, mas compõe-se pelo paradoxo entre bem e mal, fraco e forte, algoz e vítima, que determina o reconhecimento da contingência da subjetividade do sujeito lírico.

O *rap* começa com uma introdução na qual o som de ventos e trovões, sem nenhuma outra base sonora, acompanham a voz de Mano Brown num *flow* falado e cadenciado, quase sem pausas, iniciando a narrativa com perguntas em forma de enigma e sem um destinatário evidente, explorando exatamente paradoxos, opostos e metáforas, durante 1’9’’:

O que é e o que é  
Clara e salgada,

---

<sup>94</sup>O trabalho vocal minucioso é um indício que manifesta a dimensão subjetiva da poética, uma vez que o diálogo poderia ser dividido entre os outros integrantes dos Racionais, como ocorre na gravação do DVD “Mil Trutas Mil Tretas”, onde Ice Blue faz o dueto com Mano Brown. Sendo um *show* ao vivo, compreende-se que a divisão do trabalho vocal atende às necessidades próprias da performance no *show*. No entanto, é no registro do álbum que o trabalho vocal mostra toda a sua expressividade poética e subjetiva.

Cabe em um olho e pesa uma tonelada,  
Tem sabor de mar,  
Pode ser discreta,  
Inquilina da dor,  
Morada predileta  
Na calada ela vem,  
Refém da vingança,  
Irmã do desespero,  
Rival da esperança,  
Pode ser causada por vermes e mundanas  
E o espinho da flor,  
Cruel que você ama,  
Amante do drama,  
Vem pra minha cama,  
Por querer, sem me perguntar me fez sofrer,  
E eu que me julguei forte,  
E eu que me senti,  
Serei um fraco,  
Quando outras delas vir,  
Se o barato é louco e o processo é lento,  
No momento,  
Deixa eu caminhar contra o vento,  
O que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável,  
O vento não, ele é suave, mas é frio e implacável,  
(é quente) borrou a letra triste do poeta,  
(só) correu no rosto pardo do profeta.  
Verme sai da reta,  
A lágrima de um homem vai cair,  
Esse é o seu B.O. pra eternidade,  
Diz que homem não chora,  
Tá bom, falou, não vai pra grupo irmão, aí  
Jesus chorou! (RACIONAIS MC's, 2002).

No cerne dessa introdução, o sujeito lírico explora a dualidade entre o utópico e o trágico que anuncia a constituição paradoxal de sua subjetividade. O utópico é aqui entendido menos como ilusório e mais como um compromisso razoável com a

esperança (ÁVILA, 1999, p.292), enquanto que a tragédia é o conflito entre o necessário e o impossível (Idem, 1999, p. 293). Desta forma, o que expressa o utópico é exatamente uma conduta ética que acompanha uma tomada de decisão pelo desejo e que alimenta a esperança da superação das circunstâncias, já o trágico surge da consciência da frustração demandando o caráter heroico do sujeito para abarcar seu desejo. A narrativa transita entre um sentido utópico de que o sujeito pode se colocar acima da situação e superá-la, e um sentido trágico que o submete a uma inelutável circunstância de cobranças, onde o próprio sujeito vê-se responsável pelo que lhe acontece, mas não deixa de se sentir traído. Cito Remédios Ávila:

O trágico e o utópico são fenômenos que têm sentido sobre a base prévia do reconhecimento de que as coisas não vão bem, de que não acontece o que se espera, o que deveria acontecer, o que seria necessário que acontecesse. Tragédia e utopia respondem, pois, a uma contrariedade. Mas não respondem da mesma maneira. Tampouco pressuponho que uma e outra sejam formas que se excluam mutuamente. Nem que sejam uma ‘boa’ e outra ‘má’ resposta. Há uma boa e uma má utopia, como há uma boa e uma má tragédia. (Idem, 1999, p. 291, tradução nossa)

Na sequência do *rap*, o sujeito lírico inicia um desabafo que abre um diálogo, não menos enigmático que o anterior, e ainda sem interlocutor definido:

Porra, vagabundo, ó,  
Vou te falar,  
Tô chapando,  
Eita mundo bom de acabar,  
O que fazer quando a fortaleza tremeu  
E quase tudo ao seu redor,  
Melhor, se corrompeu (RACIONAIS MC's, 2002).

E eis que, então, surge o Outro implícito do diálogo que se deixa perceber pela mudança no tom de voz de Mano Brown, colocando a dualidade do sujeito lírico em evidência. É a voz que se identifica como “seu lado direito”, que aparece após a interpelação derrotista da estrofe citada e se propõe a manejar a utopia: “- Epa, pera lá, muita calma, ladrão. Cadê o espírito imortal do Capão? Lave o rosto nas águas sagradas

da pia. Nada como um dia após o outro dia”. O sujeito lírico faz a réplica a essa voz com uma pergunta: “- O quê? Quem é?”. Pergunta essa que denota surpresa e marca a dualidade que emergiu no discurso como uma consciência trágica em si mesma. E aquela dimensão utópica lhe responde: “- Ei! Sou eu, seu lado direito, Tá abalado, por que veio? Nego, é desse jeito!”.

O sujeito lírico explica, então, a situação: “Durmo mal, sonho quase a noite inteira. Acordo tenso, tonto e com olheira. Na mente, sensação de mágoa e rancor. Uma fita me abalou na noite anterior.” E afastando-se desse diálogo inicial, começa uma conversa por telefone com um amigo que lhe conta coisas ditas sobre ele por um terceiro. Mano Brown performatiza as três vozes da conversa: a do sujeito lírico; a do amigo, que lhe acorda com um telefonema para contar que um sujeito desconhecido fez críticas a ele no intuito de abalar a sua imagem e a confiança que seus parceiros lhe depositam; e a desse desconhecido, que surge citado na fala do amigo. A questão subjetiva apresentada nesse diálogo entre o sujeito lírico e seu amigo remete a um dialogismo interior proposto pela fala inicial que abre a sequência que apresentei acima: esse é o enunciado revelador. O sujeito lírico já está acordado quando revela o motivo da sua frustração e, dali em diante, expõe os diálogos. Entretanto, o enunciado revela que o fato perturbador ocorreu na noite anterior ao diálogo com o suposto amigo, que começa ao “meio-dia e vinte”, colocando toda a conversa como sendo o relato de um sonho que o tocou profundamente, fazendo emergir do inconsciente as angústias dos relacionamentos. Nesse diálogo, as duas vozes são discernidas pela mudança no tom de voz. Mano Brown produz uma separação nítida entre o sujeito lírico e a voz ao telefone:

Sujeito lírico [SL] - Alô!!

Amigo [A]– Aê, dorme, hein, doidão!? Mil fita acontecendo e cê ai..

SL - Que horas são?

A - Meio dia e vinte, ó! A fita é o seguinte, ó! Não é esgueirando, não!

Mó fita de mil grau! Ontem eu tava ali de CB, no pão, com um truta firmeção.

Cê tem que conhecer. Se pam se liga ele, vai saber, de repente, ele fazia até um rap num passado recente...

SL - Hãhã.

A - Vai vendo a fita, se não acredita. Quando tem que ser é, Jão! (Hã)

Pres'tenção. (...) Hi, o bico se atacou, ó, falou uma pá d'ocê.

SL - Tipo o quê?

A - Esse Brown aí é cheio de querer ser. Deixa ele moscar e cantar na quebrada.



Vamo vê se é isso tudo quando ver as quadrada. Periferia nada, só pensa nele mesmo. Montado no dinheiro e ceis aí no veneno. E a cara dele truta? Cada um no seu corre. Tudo pelas verde, uns mata, outros morre. Eu mesmo, se eu catar boa numa hora dessas, vou me destacar do outro lado depressa. Vou comprar uma house de boy, depois alugo. Vão me chamar de senhor, não por vulgo. Mas pra ele só a zona sul que é a pá. Diz que ele tira nós, nossa cara é cobrar. O que ele quiser nós quer, vem que tem. Porque eu não pago pau pra ninguém. E eu? Só registrei né, não era de lá. Os mano tudo só ouviu, ninguém falou um A... (RACIONAIS MC's, 2002)

Após a revelação do suposto amigo sobre o inimigo desconhecido, o sujeito lírico responde: “Quem tem boca fala o que quer pra ter nome”, em uma tentativa de amenizar e colocar-se em um condição de superioridade moral. Daí em diante, ele elabora a sua defesa onde aparecem implícitas e subliminares as mesmas nuances subjetivas utópica e trágica, aquelas duas faces anteriormente cindidas em duas vozes distintas:

Amo minha raça, luto pela cor,  
O que quer que eu faça é por nós, por amor,  
Não entende o que eu sou, não entende o que eu faço,  
Não entende a dor e as lágrimas do palhaço,  
Mundo em decomposição por um triz,  
Transforma um irmão meu num verme infeliz.  
(RACIONAIS MC's, 2002)

Assim, se na performance vocal cabe destacar prioritariamente a voz do sujeito lírico do poema, entende-se que no *rap* “Jesus Chorou”, as demais vozes trabalhadas nos diálogos estão na dimensão subjetiva de uma polifonia interna desse sujeito lírico, ora explícitas, ora implícitas. Todo o *rap* é um incessante diálogo interior aberto que se multiplica pelas vozes para tornar visível o drama de um homem só. Para Bakhtin, a autoconsciência dialogada surge da réplica – ou seja, da relação subjetivada com o Outro:

Em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para outros ela não existe nem para si mesma.(...) A palavra do herói e a palavra sobre o herói

são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro.  
(BAKTHIN, 2009, p. 292)

Se na primeira parte, a voz indica um extravasamento subjetivo do inconsciente – o “lado direito” utópico –, na sequência, é plausível que se dê um embate com a sensação trágica que motivou o choro do poeta, e é disso que trata toda a sequência poética: a acusação de traição, a desconfiança e o ressentimento de alguns de seus amigos, como coisa real que perturbou seu sono, ou como o medo vivenciado em sonho a partir de situações não reveladas, mas subentendidas adiante através do diálogo com a mãe, Dona Ana (falada inicialmente em terceira pessoa para, em seguida, assumir independência de personagem dramática e, depois, voltar à terceira pessoa), evidenciando esta voz também como constitutiva do dialogismo interior. Entretanto, note-se aqui que esses interlocutores são reais e nomeados, Pedro Paulo, nome de Mano Brown e sua mãe, Dona Ana, que conversam sobre o assunto que o levaria a não dormir ou a sonhar:

E a minha mãe diz: “- Paulo, acorda! Pensa no futuro que isso é ilusão!  
Os próprio preto não tá nem aí com isso não. Olha o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui. A inveja mata um, tem muita gente ruim”.  
Pedro Paulo – Pô, mãe, não fala assim que eu nem durmo,  
Meu amor pela senhora já não cabe em Saturno,  
Dinheiro é bom, quero sim, se essa é a pergunta,  
Mas a dona Ana fez de mim um homem e não uma puta!  
(RACIONAIS MC’s, 2002)

As palavras da mãe, “Paulo, acorda!”, parecem ter a função de despertá-lo do sono tanto quanto tem o sentido de chamá-lo a “acordar para a vida” e, ao final, o sujeito lírico dirige-se diretamente a um interlocutor que parece ser o referido pelo suposto amigo do telefonema, ou a outro inespecífico e desconhecido, “inimigo invisível” que o atormenta:

Ei você, seja lá quem for, pra semente eu não vim,  
Então, sem terror,  
Inimigo invisível, Judas incolor,  
Perseguido eu já nasci, demorou,

Apenas por 30 moedas o irmão corrompeu,  
Atire a primeira pedra quem tem rastro meu (RACIONAIS MC's, 2002)

A questão posta, de a quem o sujeito lírico se dirige – se a um terceiro qualquer ou a si mesmo, haja vista que se trata de um sonho e de um lastro de subjetividade evocado por esse –, ganha relevância na medida em que, na mesma sequência, ele se pergunta: “Cadê meu sorriso? Onde tá? É! Quem roubou? Humanidade é má e até Jesus chorou. Lágrimas... Lágrimas... Jesus chorou”. E também porque se revela na parte final do *rap* que esse sujeito está sozinho num hotel, de modo que todos os diálogos que antecedem essa cena passam a ter a dimensão manifesta de um solilóquio que denota a subjetividade apontada ao longo dessa abordagem:

Vermelho e azul, hotel, pisca só no cinza escuro do céu.  
Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo,  
Sozinho eu sou agora o meu inimigo íntimo,  
Lembranças más vem, pensamentos bons vai,  
Me ajude, sozinho eu penso merda pra carai!  
(RACIONAIS MC's, 2002).

De uma perspectiva mais ampla, não se pode deixar de considerar que a poética vocal de Mano Brown é intensamente um trabalho de produção de linhas de fuga para a expressão da subjetividade negra, não apenas porque há nesse discurso poético a presença de personagens narrados em primeira ou terceira pessoa, interlocutores e de vozes articuladas aos enunciados em primeira pessoa, ou porque se mesclam com autonomia e inventividade entre fala e canto, rima, métrica e verso livre. Esses aspectos formais da sua poesia além de uma prolífica criação estética de obras vocais, justamente expressam as rupturas, as fragmentações, as contradições e dilemas de um sujeito lírico em constante deslocamento e sempre confrontado por si mesmo ou por outros personagens que somente podem ser expressos num tal uso da linguagem.

## Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Remédios. *Identidad y Tragedia*. Barcelona: Ed. Crítica, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papiros, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Cartão Postal: de Sócrates a Freud e além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Porto: Tipografia Orgal, s.d.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.
- LOPES, Sara. “Do canto popular e da fala poética”. *Revista Sala Preta*, USP-PPAC, vol. 7, 2007, São Paulo,(p.19-24). Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57314/60296> . Acesso em 19 /12 /2016.
- MACINNES, John. *O fim da masculinidade*. Porto: Ed. Âmbar, 1998.
- Mano Brown fazendo um beat (2016). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wUaWgrb-RxY>. Acesso em 19 /12 /2016.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Ed. Antígona, 2014.
- RACIONAIS MC's. *Chora agora, Ri Depois*. São Paulo: Cosanostra, 2002 (dois CDs)
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

## O hibridismo na poesia de Paula Tavares

Ciomara Breder Kremsper<sup>95</sup>/UFJF

Nesta sociedade pós-colonial em que vivemos, muito se tem falado sobre o novo sujeito que surge – sujeito angustiado e fragmentado, sobre sua identidade cultural e sobre a crise dessa identidade em construção. E afinal, em que consiste essa identidade? Segundo Stuart Hall (2004) a identidade é vista como um constante processo de construção e de identificação. Ou ainda, segundo Bhabha (2003, p. 331), vivemos uma “ética da autoconstrução” – na pós-modernidade o ser humano se encontra em um constante ato de reconstruir e de reinventar seu eu. Seu sujeito, seu tempo e sua cultura são perpetuamente (re)construídos e (re)inventados.

Partimos do princípio que as nações, suas identidades e sua cultura são construções narrativas, ficcionais, do pensamento humano, como observa Souza: “as culturas são construções e as tradições são invenções. Essa tradução e ressignificação revelam a natureza híbrida dos valores culturais, e, portanto, revela o hibridismo no próprio conceito de cultura enquanto ‘verbo’, aberta, dinâmica, constituída pela diferença e por alteridades, e heterogênea em suas origens” (2004, p. 126).

Vale lembrar o conceito amplo de hibridação proposto por Canclini (2013, p. XVII-XL), em “Introdução à edição de 2001: As culturas híbridas em tempos de globalização:” “A hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização” (p. XVIII). Mais adiante, estrutura melhor uma definição: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. XIX).

Canclini questiona a ideia da biologia de que a hibridação gera esterilidade, pelo contrário, ele defende que a hibridez aumenta a diversidade e, portanto, produz riqueza cultural. Ela contribui para sair dos discursos essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. Os processos de hibridação são formas de apropriação dos benefícios da modernidade e geram a hibridez identitária. Essas reflexões são a grande estratégia para entrar e sair da modernidade e servem para

---

<sup>95</sup> Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da UFJF. Bolsista CAPES.

ampliar nossa interpretação sobre o fenômeno da massificação globalizada e suas relações de poder.

Com isso, observamos que Canclini defende ideias semelhantes às de Hall, de Bhabha e demais, pois afirma que as políticas de hibridação são uma maneira mais democrática e menos manipuladora. São estratégias de tradução cultural, um constante processo de construção e desconstrução que gera instabilidade, mas que acredita ser um grande caminho para transitar na modernidade.

Para embasar este estudo sobre as questões identitárias, lançamos mão dos pensamentos de alguns teóricos e estudiosos do fenômeno da identidade cultural, como Stuart Hall; Homi K. Bhabha; Lynn Mario T. M. de Souza; Tomaz Tadeu da Silva; Kathryn Woodward; Néstor Garcia Canclini e outros. Para sustentar as questões sobre o feminino em África serão usados os pensamentos de Laura C. Padilha, Constância L. Duarte, Leila L. Hernandez, Kwame Anthony Appiah e outros. No entanto, é necessário evidenciar que essas colocações são prévias, não são definitivas e fechadas.

O conceito de identidade que norteia este trabalho foi estruturado por Stuart Hall, sendo visto como um processo constante de identificação:

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (2004, p. 38-9, grifos nossos).

Na complexidade da vida contemporânea o ser humano assume diferentes identidades, que são deslizantes e podem entrar em conflito. O processo de dispersão das pessoas pelo mundo produz identidades moldadas por lugares distintos e localizadas em lugares diferentes. E segundo Woodward: “essas novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras. O conceito de diáspora (GILROY, 1997) nos permite compreender algumas dessas identidades que não têm uma “pátria” e que não podem ser atribuídas simplesmente a uma única fonte” (GILROY apud Woodward, 2013, p. 22).

Nesse sentido é oportuno destacarmos o processo de desterritorialização observado por Canclini (2013, p. 309):

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.

Neste mundo pós-colonial e globalizado em que o ser humano encontra-se em total dispersão, fragmentação, em constante processo diaspórico e de desterritorialização, pensamos ser importante um estudo do processo de construção da identidade. Afinal,

As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo. [...] Mas essas “minorias” não são efetivamente “restritas aos guetos”; elas não permanecem por muito tempo como enclaves. Elas engajam uma cultura dominante em uma frente bem ampla. Pertencem, de fato, a um movimento transnacional, e suas conexões são múltiplas e laterais. Marcam o fim da “modernidade” definida exclusivamente nos termos ocidentais (HALL, 2003, p. 44-5).

Ou ainda, como observa Souza, ao analisar a obra de Homi K. Bhabha: “para Bhabha, portanto, **a identidade é construída nas fissuras, nas travessias** e nas negociações que ligam o interno e o externo, o público e o privado, o psíquico e o político; veremos que essa mesma visão se aplica às formações culturais também” (2004, p. 124, grifos nossos). Enfim, a identidade e a diferença são atribuições culturais e, por isso são tão instáveis quanto a língua que as atribui, ou seja, são representações de um sistema linguístico e cultural arbitrários. E, portanto, essas representações se ligam ao sistema de poder. “Quem tem poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2013, p. 91).

Com base nessas definições é que nortearmos este estudo, buscando sempre entender como é efetivado esse processo de identificação e analisando a questão da alteridade com relação a essa identidade, uma vez que toda identidade se constrói da relação do eu com o seu outro. A construção da identidade é fruto de um processo relacional, é tanto simbólica quanto social, é marcada pela diferença, porém, algumas diferenças, por exemplo, entre grupos étnicos, às vezes, é mais marcada que outras, em determinadas situações e lugares particulares (Cf. WOODWARD, 2013, p. 9-11).

E nessa relação, destacaremos ainda outros subsídios teóricos para dar suporte à análise de um discurso feminino, o de Paula Tavares. Buscamos, através dos estudos culturais, respostas para as perguntas: existe uma construção de uma identidade feminina no discurso de Paula Tavares? Podemos afirmar a existência de uma identidade cultural africana na obra em questão? Como ocorre o processo de hibridação na poesia de Paula Tavares? E como se efetiva o entrelugar nessa poesia?

Ana Paula Tavares, nascida na Huíla, região do sul de Angola, em 1952, reside atualmente em Lisboa, onde é professora e pesquisadora da História e da Literatura de seu país. A escritora participa ainda que à distância do processo de construção e reconstrução histórica de seu país, independente de Portugal em 1975. Portanto, a poeta vive em processo de desterritorialização e de diáspora.

A temática da independência, da consolidação de uma identidade nacional e/ou identidades e a afirmação cultural passam a ocupar papel central nessa escrita. Semelhante fato ocorreu com a literatura brasileira no século XIX. Segundo Hall: “Os movimentos de independência e pós-colonial, nos quais as histórias imperiais continuam a ser vivamente retalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação” (2003, p. 34).

Neste momento de crise identitária do ser, ou seja, da “(...) perda de um “sentido de si” estável chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo” (HALL, 2004, p. 9). Ou ainda, como observa Lynn Mario de Souza:

Nesse processo, o significado é construído numa dinâmica de referências e diferenças em relação a outros discursos ideológica e historicamente construídos (isto é, os discursos dos colonizados se constroem no contexto dos discursos dos colonizadores e vice-versa) que, por sua vez, constituem as



condições de existência do texto – de sua escritura tanto na sua produção quanto na sua recepção. (...) o conceito de lócus de enunciação revela esse lócus atravessado por toda a gama heterogênea das ideologias e valores sócio-culturais que constituem qualquer sujeito; é nisso que Bhabha chama de ‘**terceiro espaço**’ que toda a gama contraditória e conflitante de elementos linguísticos, e culturais interagem e constituem o hibridismo (2004, p. 118-119, grifos nossos).

Notamos uma semelhança entre essas ideias e as ideias presentes no texto de Paula Tavares, uma vez que é produzido em um contexto pós-colonial de Angola. Seu discurso é permeado de hibridismo e se situa sempre em um entrelugar, se constitui como terceiro espaço, em uma constante travessia entre Ocidente e Oriente, África e Europa, Angola e Portugal. Portanto, é sempre um discurso deslocado, descentrado, uma terceira margem, um espaço intersticial, fora da frase, entre o enunciado e a enunciação, espaço esse que a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis.

Ou ainda, nas palavras de Bhabha, em seu texto intitulado “O entrelugar das culturas”, temos outra definição importante de entrelugar, como sendo:

Essa cultura “das partes”, essa cultura parcial, é o tecido contaminado, e até conectivo, entre as culturas – ao mesmo tempo a impossibilidade de as culturas bastarem-se a si mesmas e da existência de fronteiras entre elas. O resultado é, na verdade, mais algo que se parece com um “**entrelugar**” das culturas, ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e diverso (2011, 82, grifos nossos).

Nesse espaço intersticial que a poesia de Paula Tavares se encontra, semelhante ao processo ocorrido com a literatura latino-americana. Nesse sentido, encontramos consonância também com o pensamento de Laura Padilha, sobre o silêncio sempre constante e a mistura de línguas no texto de Tavares:

Neste momento, representa-se, ao mesmo tempo, a fragmentação do sujeito nacional e a da mulher, ambos “ex-cêntricos” (...) o sujeito enunciador propõe o trânsito, a dupla possibilidade, fazendo do seu texto não o isso ou aquilo, mas o isso e aquilo e, portanto, abrindo-o para a **terceira via**. Nesse momento, ao ocupar a **terceira margem**, ele, o texto – e volto à palavra que aqui me

interessa – se encena como fala de mulher, em processo de expansão (PADILHA, 2002, 186-187, grifos nossos).

Neste momento, é necessário lembrarmos o conceito de ex-cêntrico, estruturado por Linda Hutcheon:

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, Virginia Woolf (1945, 96) já considerou como sendo “alienígena e crítica”, uma perspectiva que está “sempre alterando seu foco” porque não possui força centralizadora. [...] Talvez a teoria feminista apresente o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade da história e da cultura das mulheres: suas diferenças de raça, grupo étnico, classe e preferência sexual (1991, p. 96).

Quando Paula Tavares mistura a língua portuguesa com as línguas Afro – crioula ou bantu – traz à tona o hibridismo, a tradução cultural de suas raízes ancestrais africanas. Mas, também nesse entrelugar discursivo, expande uma fala de mulher angolana, ex-cêntrica, que ajuda a construir uma identidade feminina, confirmado por Padilha. É notável que a autora use o hibridismo intencional (Cf. SOUZA, 2004, p. 131) ao misturar suas línguas maternas: portuguesa e bantu. É uma atitude subversiva, pois inverte os papéis de poder do discurso do colonizado versus o do colonizador, além de ser um hibridismo em si mesmo.

Para combater a homogeneização da língua, promovida pelo imperialismo, Paula Tavares mistura a língua portuguesa com as línguas Afro. Assim essa linguagem dissemina-se em línguas e tradições híbridas, conseguindo assim “desestabilizar os discursos competentes”. É o entrelugar do discurso periférico que emerge do chamado discurso competente ou do colonizador europeu. Sonia Torres em seu artigo “Desestabilizando o ‘discurso competente’: o discurso hegemônico e as culturas híbridas” afirma:

No entanto, há que se perguntar se não haverá uma outra dimensão nos escritos das minorias étnicas do Primeiro Mundo, este Terceiro Mundo que vive dentro das lacunas do espaço e do discurso hegemônico. Suas obras sugerem uma perspectiva para além da simples opção estética – e não será meramente acidental que tais literaturas tenham proliferado a partir do Movimento pelos Direitos Civis norte-americanos, no final da década de 60. **O hibridismo**

**aparece como estratégia crítica**, ao invés de simples apropriação ou adoção de uma estética; ele assume um movimento que busca modificar conceitos da nação como organismo fechado e coeso (TORRES, 1996, p.183, grifos nossos).

Notamos que semelhante fato ocorre no espaço intersticial da poesia de Paula Tavares, não é mera inovação estética, é uma maneira encontrada pela autora de desestabilizar o discurso hegemônico. Haja vista que ela é de origem minoritária: é mulher, é africana e vive em situação de diáspora, no país colonizador de sua nação. Oportuno lembrarmos que esse processo ressignificatório da tradução cultural é visto por Bhabha, da seguinte maneira:

A tradução cultural não é simplesmente uma apropriação ou adaptação; trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência, suas normas e seus valores, a partir de e abandonando suas regras habituais e naturalizadas de transformação. A ambivalência e o antagonismo acompanham qualquer ato de tradução cultural porque negociar com a ‘diferença do outro’ revela a insuficiência radical de sistemas sedimentados e cristalizados de significação e sentidos; (BHABHA apud SOUZA, 2004, 127-128).

Observamos que: “a teoria crítica de Bhabha, portanto, não procura substituir meramente a força de um discurso hegemônico por outro marginalizado, mas sim, instaurar um processo ‘agonístico e antagonístico’ onde a autoridade e as certezas aparentes do discurso hegemônico são subvertidas, questionadas e desestabilizadas para produzir um novo discurso híbrido e literário” (SOUZA, 2004, p. 133). Semelhante à subversão presente no discurso híbrido de Paula Tavares, que mistura a representação, a identidade e a tradução cultural, reunidos todos pelo mesmo elemento, que não só a língua, mas constituído por todas as linguagens do hibridismo.

É provável que o objetivo do texto de Paula Tavares, hoje, seja efetivar essa tradução cultural. Haja vista que, superado o ato de libertação do período imediatamente pós-independência, agora se trata de uma releitura, de uma reafirmação ou uma ressignificação. Uma reterritorialização, uma postura estética-crítica da poeta em promover o hibridismo cultural, afinal as artes são um instrumento ideal para efetivação desse processo, uma estratégia encontrada por Tavares para entrar e sair da modernidade. Ou, “talvez a tarefa do escritor, em um tempo que o literário se forma na

interação de diversas sociedades, distintas classes e tradições, seja refletir sobre essa situação póstuma da modernidade” (CANCLINI, 2013, p. 111).

Nessa vertiginosa reflexão das perdas das fronteiras, nesse simulacro de mundo, nessa intensa e constante diversidade e hibridez que está centrado o escritor e intelectual contemporâneo. Semelhante a um vagalume, que nos ilumina em meio à escuridão, ele deve acima de tudo refletir criticamente sobre o que é o contemporâneo e sobre suas implicações e seus processos. “Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado (Didi-Huberman, 2011, p. 160)”. E afinal o que é contemporâneo?

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Assim, observamos que a poesia de Paula Tavares é contemporânea e se manifesta como um vagalume nesse universo híbrido, encantador, misterioso e, ainda quase desconhecido, que é a Mãe-África.

Nesse momento, talvez, o objetivo seja a busca da identidade que se dá em diferença, em relação ao Outro, o masculino, quando a mulher tenta driblar a opressão e se afirmar enquanto enunciadora de um discurso próprio, é o grito da enunciação feminina, como vemos, em (seu poema) Mukai (4): “Um grito espeta-se faca na garganta da noite” (TAVARES, 1999, p. 33). Acreditamos que, somente através do reconhecimento da condição feminina, através da revisão da historiografia literária e do resgate de vozes desautorizadas, em termos de gênero, raça e classe social é que conseguiremos reescrever o sentido de nação. Oportuno, nesse momento, destacarmos:

Essas experiências de deslocamento trouxeram em sua esteira a aproximação e a justaposição de diferenças culturais forçando a visibilidade do hibridismo cultural em culturas antes acostumadas a se verem e serem vistas como monolíticas, estáveis e homogêneas. Para Bhabha (1995) **o projeto pós-colonial, na busca por uma reconstituição do discurso da diferença**

**cultural**, procura mais do simplesmente trocar os conteúdos e símbolos culturais numa tentativa paliativa de acomodar as diferenças; o projeto prevê a releitura da diferença cultural numa ressignificação do conceito de cultura (SOUZA, 2004, p. 124, grifos nossos).

Tendo em vista que discurso literário-poético é a expressão da natureza, do sentimento, do mundo, esse se converte em um instrumento catártico, no qual o escritor busca se entender, se achar e construir sua identidade. Partindo dessa premissa, achamos necessário um estudo atento desse lócus privilegiado, que conforme destaca Laura C. Padilha:

Dá-se, nos textos poéticos de Paula Tavares, essa **transmutação de um corpo de mulher em voz** e, com isso, ela funda um lugar artístico instigante no espaço literário construído, na contemporaneidade, pela língua portuguesa. Como as mais velhas, senhoras da sabedoria, ela vai procedendo à transformação alquímica, engrossando a realidade com seus modernos cantos encantatórios (2000, p. 298, grifos nossos).

Destacamos que o estudo das literaturas lusófonas, assim como a angolana, possibilita um maior conhecimento da diversidade sociocultural desse país e da história desses povos africanos, assim como fornece uma melhor compreensão da formação de identidades diaspóricas. Para tal, é importante observamos a conclusão a que chega Leila L. Hernandez:

Assim o conjunto de escrituras sobre a África, em particular entre as últimas décadas do século XIX e meados do século XX, **contém equívocos, pré-noções e preconceitos decorrentes, em grande parte, das lacunas do conhecimento** quando não do próprio desconhecimento sobre o referido continente. Os estudos sobre esse mundo não ocidental foram, antes de tudo, instrumentos de política nacional, contribuindo de modo mais ou menos direto para uma rede de interesses político-econômicos que ligavam as grandes empresas comerciais, as missões, as áreas de relações exteriores e o mundo acadêmico (2005, p. 17, grifos nossos).

Deveria já ser óbvio que a África é um continente feito de profundas diversidades, é um verdadeiro mosaico cultural, o que nos confirma o hibridismo. Em virtude disso, é que analisamos o discurso de Paula Tavares, como forma de combater

essa visão preconceituosa, como forma de preencher essas lacunas e, para dar voz aos discursos historicamente sufocados. Haja vista que nas culturas pós-coloniais, nessa multiplicidade de contextos, esses antigos símbolos precisam ser ressignificados, traduzidos, para deixar florescer todo o seu hibridismo cultural.

Apropriado, neste momento, ressaltarmos o pensamento de Appiah sobre essa tão falada identidade africana:

Falar de uma identidade africana no século XIX – se identidade é uma coalescência de estilos de conduta, hábitos de pensamento e padrões de avaliação mutuamente correspondentes (ainda que às vezes conflitantes), em suma, um tipo coerente de psicologia social humana – equivaleria a “dar a um nada etéreo um local de habitação e um nome”. **Todavia, não há dúvida de que agora, um século depois, começa a existir uma identidade africana** (1997, p. 242-3, grifos nossos).

Com essa fala do teórico Appiah confirmamos nosso pensamento sobre a construção híbrida de uma identidade em África, algo que ainda é muito recente e que ainda se encontra em fase embrionária, mas que já se faz notória nas fissuras da poesia de Paula Tavares, nesse entrelugar discursivo. Merece ressalva ainda o pensamento de Appiah: “Em suma, penso ser bastante claro que uma concepção da raça enraizada na biologia é perigosa na prática e enganosa na teoria: a unidade africana e a identidade africana precisam de bases mais seguras do que a raça” (1997, p. 245). Em outras palavras, Appiah e Hernandez apresentam conclusões bastante convergentes sobre a identidade africana e o equívoco da homogeneidade de África.

Appiah ainda afirma que a identidade africana, assim como as demais, é modelo de uma constante reelaboração de outras identidades centrais, somadas as redefinições cambiáveis das identidades “tribais”, tudo isso para atender às exigências econômicas e políticas do mundo moderno (Cf. 1997, p. 246).

O teórico também destaca que em momentos de grandes tensões históricas, como por exemplo, em momentos de guerras, a identificação ocorre. Um dos principais meios de construção dessa identificação se dá por intermédio da língua. É o que observamos no discurso poético de Tavares, pois é uma poesia construída no pós-guerra – guerra pela Independência de Angola – e apresenta uma intensa mistura de línguas.

Portanto, o processo de construção dessa identidade é algo complexo, múltiplo, floresce do nosso desconhecimento e não é algo totalmente racionalizável, segundo

Appiah (1997, p. 248-9). Por isso, esse estudioso acredita que o papel do intelectual pós-moderno, pós-colonial se resume a desarticulação do discurso das diferenças “raciais” e “tribais”. E cabe ao intelectual pós-colonial africano a difusão da literatura africana escrita em línguas ocidentais, uma vez que a universidade africana é dependente do apoio das instituições ocidentais. Como afirma Appiah: “No Ocidente, eles são conhecidos pela África que o oferecem; seus compatriotas os conhecem pelo Ocidente que eles apresentam à África e por uma África que eles inventaram para o mundo, uns para os outros e para a África” (1997, p. 208).

Assim, observamos a convergência dos pensamentos de Appiah, Bhabha, Hall e Canclini, pois esses teóricos dos Estudos Culturais destacam, ainda que de formas diversas, a heterogeneidade dessas identidades, o hibridismo presente nesse processo de identificação; a necessidade urgente de quebra dos antigos e preconceituosos binarismos; a reelaboração do discurso pós-colonial; a difusão ou tradução cultural dessa literatura africana; a (re)invenção dessas nações. Ou seja, essas ideias acabam corroborando com os estudos de exotização do Oriente construído pelo Ocidente, estruturados por Said em **Orientalismo** (1990) e “Orientalismo revisto” (1991).

Interessante destacarmos ainda, que conforme afirma Padilha (2002, p. 176-179), a mulher ocidental passa por um processo de libertação – luta feminista – reivindicando o seu espaço, enquanto mulher, na sociedade, nos anos 1950 e 1960. No entanto, a mulher em África se viu obrigada a primeiro lutar pela liberdade de sua nação, para só mais tarde, poder então, reivindicar a sua própria libertação. Por isso, observamos, na escritura pós-colonial da angolana Ana Paula Tavares, uma rasura tão grande, uma travessia constante entre o silêncio e o grito. Seja na rasura entre poesia e prosa, seja na rasura entre múltiplas línguas maternas: a portuguesa e as outras línguas nacionais africanas; configurando-se em uma “linguagem das margens e das fronteiras” (PADILHA, 2002, p. 176-179).

Afinal, “ouve-se o grito calado. Rompe-se o silêncio. A diferença diz-se. O vazio, ou a falta, encena-se e, como ensina Lucia Castello Branco, “é no vazio, na ausência, na lacuna que se situa e se constrói o conceito de feminino” (1994, p. 63) e, conseqüentemente, de sujeito ocupante de uma outra margem, não capturável, a não ser pelo balbucio linguajeiro” (BRANCO apud PADILHA, 2002, p. 181).

Conforme Bhabha (2011, p. 91) o discurso feminino é híbrido e inaugura um espaço de negociação em que o poder desigual é questionável, gerando um espaço “intersticial”, que recusa o binarismo. Segundo o teórico:

As mulheres falam em línguas, de um espaço em fuga “**no entrelugar entre elas**”, que é um espaço comunal. Elas exploram uma realidade “interpessoal”: uma realidade social que aparece na imagem poética, como se estivesse entre parênteses – esteticamente distanciada, contida, além de historicamente enquadrada (BHABHA, 2011, p. 91-2, grifos nossos).

Notamos que semelhante fato ocorre na poesia de Paula Tavares quando fala das mulheres africanas. Esse poderá ser um caminho para compreendermos um pouco mais desse ser fragmentado e diaspórico da pós-modernidade. Pensamos que somente com maior conhecimento e compreensão dessas questões, é que conseguiremos de fato uma valorização da literatura produzida em África e assim conseguiremos entender esse entrelugar discursivo.

Selecionamos para nossas análises dois poemas: “Ex-voto” e “O lago da lua”, este que abre e nomeia o livro, de Paula Tavares, publicado em 1999. **O lago da lua**: antologia poética, segundo a própria autora fala, em entrevista concedida a Susanna Ventura, para revista **Crítério**, em janeiro de 2009, é um livro mais doce e menos explosivo que o seu livro de estreia **Ritos de passagem** (1985). Em seu segundo livro de poemas Tavares afirma que tem traços da cultura local angolana, tem relação homem-mulher, tem um pouco de erotismo, assim como o primeiro livro tem. Porém, em **O lago da lua**, a autora revela que há maior intimismo, um maior tom reflexivo e maior tranquilidade, ou seja, um enorme prazer do texto. Ana Paula diz que o segundo livro não tem o compromisso revolucionário que o primeiro tinha, explica que isso é devido ao seu amadurecimento e é devido também ao distanciamento maior da luta pela Independência de sua nação, consolidada em 1975.

Paula Tavares ainda revela que a partir da segunda obra não tem mais a enorme preocupação de escrever para publicar, pois passados os rompantes dos trinta anos não tem mais a necessidade de dizer algo. Ela agora simplesmente escreve pelo prazer e porque a escrita faz parte de sua vida. Também revela que esse livro foi escrito no exílio, ou seja, parte escrito em Angola e parte já em Portugal, onde mora atualmente. Ela explica que não se trata de um exílio político, pois não foi obrigada a morar na Europa, mas que se sente exilada porque está fora de sua nação. Portanto, com esses comentários confirmamos o caráter diaspórico e desterritorializado da obra.



Para maior compreensão da nossa leitura e para difusão dos poemas de Paula Tavares, transcreveremos a seguir o poema “O lago da lua”, que é objeto de nossas análises, neste estudo.

O lago da lua

No lago branco da lua  
lavei meu primeiro sangue  
Ao lago branco da lua  
voltaria cada mês  
para lavar  
meu sangue eterno  
a cada lua

No lago branco da lua  
misturei meu sangue e barro branco  
e fiz a caneca  
onde bebo  
a água amarga da minha sede sem fim  
o mel dos dias claros.  
Neste lago deposito  
minha reserva de sonhos  
para tomar (TAVARES, 1999, p. 11).

O título já é bastante revelador para nós, pois apresenta dois elementos da natureza: o lago e a lua, que são palavras de gênero masculino e feminino, respectivamente, que estariam em complementação. A palavra lago remete a ideia de água, um elemento vital. Segundo o dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 533), lago simboliza o olho da Terra, por onde o subterrâneo vê os homens; um afloramento do Oceano, que garantiria existência e fecundidade, um céu líquido; uma morada dos deuses; palácios subterrâneos de joias, que atraem os homens, revelando assim, um caráter perigoso.

A lua simboliza a correlação com o sol, não tem luz própria e é um reflexo do sol, mas atravessa fases e formas diferentes, simbolizando o princípio feminino e assim a periodicidade, a renovação, a transformação e o crescimento, ou seja, são os ritmos biológicos. É símbolo do conhecimento indireto; rege a renovação periódica, a morte e a

ressurreição; é a divindade da mulher; representa os sonhos; devido ao seu aspecto noturno, crepuscular, pode simbolizar um caminho pouco iluminado e perigoso (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 561-6). Portanto, no título já encontramos uma identificação: da mulher com os elementos da natureza, do feminino com o masculino.

Importante destacar que essa ligação da mulher com a natureza, da mãe com a terra, do feminino angolano com a Mãe-África é recorrente na poética de Paula Tavares. Constantemente observamos a identificação do feminino com frutos, plantas, elementos geográficos, astronômicos, sagrados, alimentos, oferendas, bichos, etc. Em suma, Tavares poetiza e ritualiza o cotidiano da mulher angolana, desde trabalhos domésticos como o plantio da terra, como uma mãe cuidando de um filho e até mesmo rituais sagrados como o alambamento: ritual tradicional, uma espécie de noivado, cerimônia festiva em que o noivo apresenta aos familiares uma lista de presentes (dotes) que são ofertados em troca do consentimento de todos para o casamento. Esse ritual em Angola, muitas vezes é considerado mais importante do que o próprio casamento civil ou religioso (Cf. ONOFRE, 2015).

Na primeira estrofe temos uma informação interessante, o lago vem acompanhado de um adjetivo branco, que traz a ideia de pureza, de claridade, de tranquilidade, de paz. Nesse lago o eu-poético lava seu primeiro sangue, que representa o vermelho da paixão, o sangue da vida, que transforma a menina em mulher, que marca o início da procriação, que inicia o ciclo da vida. Na mistura de branco e vermelho temos uma forte sinestesia, semelhante ao jogo de luz e sombra gerado pelo efeito da luz da lua e do sol. Também confirmamos o forte aspecto telúrico que marca a poesia de Paula Tavares, uma constante ligação do elemento feminino com a natureza, a sua terra, aqui no caso, através da primeira menstruação. Essa informação já é reveladora da forte ligação que as mulheres de Angola nutrem com sua terra, confirmada pela a autora em entrevista, quando afirma estar em exílio quando afastada de sua nação.

Importante lembrar que Paula Tavares vive em situação de diáspora, uma vez que fala de Angola e mora em Portugal. Portanto, a literatura produzida nesse contexto pós-colonial, híbrido, efetiva-se como uma tradução cultural, que busca construir sua identidade e de sua nação. É um processo de emancipação e de redefinição dessas literaturas ditas nacionais, que adquirem novos matizes, sem abdicarem das suas raízes.

Ainda na primeira estrofe, temos a ideia de purificação no ato de se lavar, ideia de ritual ancestral retomado periodicamente, marcado pelo ciclo da lua. A marcação do

tempo é feita pela natureza e o eu-poético ao se assumir mulher, nessa condição, nos revela a cumplicidade que tem com as demais mulheres de África, pois seu sangue é eterno.

Sobre essa cumplicidade, Tavares revela, em entrevista dado ao jornalista Cardoso, em 2010: “Mas foi ali que ficou mais clara a força das mulheres do meu país, a forma leve como pisam o chão, apesar de carregarem um filho em cada mão e outro às costas e na cabeça o mundo inteiro” (CARDOSO, 2010). Assim, a autora nos confirma a hipótese de construção de uma identidade feminina em seu discurso. Ainda sobre a temática do feminino, presente em seus textos, Tavares confirma que não é um mero rótulo na sua obra. Em resposta ao jornalista Cardoso, a autora explica:

Não são meros rótulos. O Feminismo dos anos sessenta do século passado já não está na moda, ou por vezes adquiriu facetas de uma tal rigidez de critérios que abalam as nossas crenças, objectivos, sensibilidades. **Mas contínuo sensível à diferença:** aquilo que escrevem as mulheres, aquilo que vivem as mulheres, mesmo com mulheres presidentes ou ministras é absolutamente diferente daquilo que os homens passam. Mesmo avessa a uma teoria da interpretação, continuo a ler e a sentir essa diferença (2010, grifos nossos).

Nesse momento, temos a prova da construção de uma identidade feminina no discurso de Ana Paula Tavares, como já advertido pela pesquisadora Laura Padilha: “Nasce daí uma absoluta cumplicidade com a face feminina de Angola” (2000, p. 289).

No início da segunda estrofe temos a mistura ritualística de seu sangue com o barro branco, uma metáfora bíblica da criação divina, uma vez que do barro Deus fez o homem e da costela do homem fez a mulher. Porém, no poema, a mistura deu origem a uma caneca, que simbolicamente pode ser comparada a uma taça. Segundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 858-60) a taça pode simbolizar vaso da abundância, da imortalidade, o seio materno, os mistérios que envolvem o Graal, a fidelidade, a soberania, o coração, o destino do homem recebido de Deus, a preparação para a comunhão e a essência da revelação.

Essa caneca, com tanta riqueza de simbologia, serve de recipiente onde o eu-poético bebe a água amarga de sua sede sem fim, essa amargura da água sugere a dor, o sofrimento contido no ato de viver e na difícil tarefa de amadurecimento do corpo e da alma. A sede eterna, sem fim, talvez seja a dor do ser mulher em uma sociedade falocêntrica, que busca árdua e continuamente sua identidade, seu espaço de

enunciação. Por isso, é uma tarefa ambígua, que mistura dor e prazer, amargo e mel, pois é algo sofrido. Mas é muito gratificante, uma vez que resulta em libertação da voz feminina e maturidade, representados aqui pelos dias claros, iluminados, livres.

Finalmente, o eu-poético abandona toda a melancolia e exalta a esperança. Afirma que nesse lago deposita todos os seus sonhos, ou seja, toda a promessa de renovação e transformação que a lua simboliza e faz resplandecer nesse lago. Neste momento se completa o ciclo da vida, a maturação do corpo-mulher e se reinicia outro ciclo, em uma simbologia ritualística de ressurreição desse corpo feminino, pois cabe à mulher o ato sagrado da procriação.

Interessante observarmos que o tempo verbal do poema também é cíclico, mistura presente e passado como em um anúncio de etapas da vida: primeiro ocorre a preparação e a purificação do ventre feminino; depois, esse ventre, já feito em mulher, resgata suas memórias e todas memórias culturais dos rituais sagrados ensinados de mães para filhas em África.

Em sociedades colonizadas como as africanas, foi fundamental para a sobrevivência da sua cultura a preservação dessas práticas de oralidade, desses ritos sagrados, pois a colonização tentou anular e homogeneizar as identidades e as práticas culturais dessas nações. O ritual reeditado por essas narrativas poéticas não é analisado pela ótica ocidental, mas é enraizado na cultura local e sacralizado pela tradição ancestral. Notamos que:

A ritualização do ato de contar, a reverência que o africano tem pela palavra, o gestual, a intenção do narrador com o público ouvinte geram cumplicidade e permitem falar da diferença, reconstruir o velho, pela memória, recepcionar o novo pela fantasia, pela esperança, pela sacralização, pois é do sagrado que a palavra extrai o seu poder criador e operacional, e, segundo a tradição africana, tem uma relação direta com a manutenção da harmonia tanto no homem como no mundo que o envolve, sendo a razão porque a maioria das sociedades orais tradicionais considera a mentira como uma verdadeira chaga moral (DUARTE, 2009, p. 187).

Paula Tavares, em entrevista dada ao jornalista Pedro Cardoso, nos adverte: “A escrita, em português, ficou para sempre ligada ao paradigma da oralidade, da chama do lugar, do acompanhamento dos ciclos, do respeito pela diferença, do horror à injustiça. (...) A oralidade é meu culto. As mães embalam os filhos cantando ou dizendo palavras

nas nossas línguas todas. Se os meus textos puderem ser lidos em voz alta fico muito contente” (2010). Neste instante podemos notar que o tom intimista, confessional e oral de seus poemas é algo oriundo de sua memória cultural, é propositalmente um resgate de suas raízes.

Essa atitude nos confirma o hibridismo de seu discurso, a tradução cultural de suas raízes ancestrais e também, o entrelugar em que se efetiva esse discurso. Sobre isso nos explica Laura Padilha: “a exemplo de Paula Tavares e Vera Duarte, ela (a escrita) reafirma-se e expande-se em feminino, através de imagens que, partindo do fragmento, chegam a uma terceira margem, lá onde acena o seu entrelugar discursivo” (2002, p. 190).

Ou ainda, como observa Benjamin Abdala Júnior: “Ou, diríamos, mascarando ideologicamente as diferenças, pois é próprio do estatuto crioulo uma aproximação conflitiva: os pedaços de cultura onde aparecem contributos das culturas africanas e europeias se aproximam e se repelem, guardando cada um deles, por assim dizer, uma parte resistente à mesclagem-fusão (2003, p. 91). Nesse jogo de atração e repulsa que se dá o hibridismo e, que se constroem as identidades, consoante aos pensamentos de Hall (2004) e Bhabha (2003).

Importante observarmos a força das palavras e de suas memórias em sua escrita. Sobre esses rastos de memórias dos lugares de origem, fala a escritora, em entrevista:

Que tempos eram os das necrópoles em pedra seca, rodeados por silenciosos inselbergs graníticos cheios de pinturas em grutas inacessíveis? Como perceber essas mensagens no meio do ruído louco da guerra. O sonho da cronologia e o seu avesso também ficou para sempre na minha escrita e na minha vida. Nasceu-me a filha, o que foi começar tudo de novo, água pura, meu novo sentido de mim. O medo voltou. Seria capaz de proteger, de percorrer os rios outra vez. Sumbe ajudou a inscrever para sempre, para nunca esquecer a memória do mal: a escravatura, o colonialismo, as relações de dominação, os pequenos e grandes poderes, o alargamento definitivo do sentido da história ao quotidiano. Benguela reforçou a minha ideia de lugares de pertença e lugares de rejeição. A poética do espaço foi um longo aprendizado. Não estava cá dentro. Praticava-se uma linguagem que tinha que aprender (CARDOSO, 2010).

Com essas palavras, confirmamos que o discurso de Paula Tavares perpetua as suas raízes e cultua sua memória, como forma de preservar suas origens, denunciar o

sofrimento causado pela cruel colonização. E, mais, como maneira de se libertar, tentar libertar sua nação e construir nova(s) identidade(s), nesse contexto pós-colonial.

Com isso, observamos que Paula Tavares, em seu discurso, reelabora a experiência passada, mas não anula a diferença presente. Ocorre uma ambivalência na identificação, deixando um intervalo elíptico, uma sombra do outro que recai sobre o eu (Cf. BHABHA, 2003, p. 97). E assim temos a confirmação do entrelugar dessa poesia.

Em entrevista, a autora nos confirma: “A escrita tem muitos sentidos. Vastos os enunciados. Não estou fechada na concha do medo. Agora há angústias: não consigo suportar a partida dos amigos, o sofrimento de alguns deles. O medo de estar longe, demasiadamente longe, a ideia de perder a voz e a vez da poesia” (CARDOSO, 2010). Nessa fala, a autora nos revela que usa o seu discurso como poder de voz, lócus privilegiado de enunciação, do qual não abre mão. Ou seja, para ela o sentido da escrita é libertação. Em mesma entrevista, ainda nos revela que Angola é sempre seu principal mote: “Angola dói-me todos os dias, alegra-me da mesma maneira. Dá-me a medida exacta do meu desconhecimento” (CARDOSO, 2010).

Com isso, podemos notar que Ana Paula Tavares toma corpo de seu texto, assumindo-o como seu exercício de poder e, incorporando a tradição dos ancestrais de sua terra. Além disso, vale lembrar que outra maneira de transformar esse espaço elíptico da escrita em exercício de poder é a transmutação do corpo feminino em voz, como já mencionado anteriormente (PADILHA, 2000, p. 298).

Portanto, notamos que nesse poema “O lago da lua” a menina está se transformando em mulher, através do seu encontro sagrado com a natureza, ela vai construindo sua identidade, promovendo sua identificação. Nessa identificação ocorre uma mistura de prazer e dor, de amargura e de docilidade, de sede e de sonhos, ou seja, é o prazer – gozo carnal – do amadurecimento do corpo-mulher. Mas, ao mesmo tempo, é a dor do amadurecimento da consciência de ser excluído. No entanto, esse ritual termina em um ato de esperança, pois “neste lago deposito / minha reserva de sonhos” (TAVARES, 1999, p. 11).

“Ex-voto”, segundo poema da antologia **O lago da lua** (1999), também será transcrito a seguir para continuidade de nossas análises:

Ex-voto

No meu altar de pedra

arde um fogo antigo  
estão dispostas por ordem  
as oferendas

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

neste altar de paus e pedras  
que aqui vês  
vale como oferenda  
meu corpo de tacula  
meu melhor penteado de missangas (TAVARES, 1999, p. 12).

No título já notamos a pluralidade desse discurso, pois voto pode ter o sentido de manifestação por uma preferência, como em um sistema eleitoral; ou ainda pode apresentar um sentido religioso, sendo um rogo a Deus, manifestação de um desejo; ou como oferenda sagrada dedicada a Deus, aos santos e aos demais deuses, conforme a religião. No entanto, aqui temos o prefixo “ex”, designativo de separação, afastamento, derivação, saída, fora de, que deixou de ser aquilo que era, antecedendo o termo voto. Sendo assim, pensamos em compromisso desfeito, ausência de escolha ou ainda, desejo contrário.

Na primeira estrofe temos a confirmação de um ritual religioso de oferenda e novamente a presença da polissemia, pois o eu-lírico afirma que seu altar é de pedra. A simbologia de pedra é vasta, podendo ser: passividade, equilíbrio, estabilidade, conhecimento divino, princípio, fertilidade, alma coletiva, fidelidade, força bélica, elemento santificado e outros, são alguns dos possíveis sentidos de pedra. Associado a isso, temos outra informação importante, no segundo verso dessa mesma estrofe: “fogo antigo”. O fogo também possui uma simbologia muito rica, que segundo Slenes (1999, p. 252):

(...) o fogo domésticos dos escravos, além de esquentar, secar e iluminar o interior de suas “moradias”, afastar insetos, e estender a vida útil de suas

coberturas de colmo, também servia-lhes como arma na formação de uma identidade compartilhada. Ao ligar o lar aos “lares” ancestrais, contribuía para ordenar a comunidade – a senzala – dos vivos e dos mortos (apud PEREIRA, 2007, p. 11).

Além desse simbolismo, o fogo ainda pode significar sacrifício, conhecimento, instrumento demoníaco, purificação, morte, renascimento, sabedoria divina, ato sexual, amor, chama sagrada e vivente, etc. (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 440-443). Nessa cerimônia de oferenda, observamos a ritualização do cotidiano feminino evocando a cultura milenar tradicional religiosa, que foi passada pela oralidade de seu povo, de mãe para filha.

Oportuno lembrar a importância da oralidade na cultura angolana, pois é através dessa prática que o povo mantém viva a sua memória. Importante também é o papel do discurso feminino nesse contexto, uma vez que é responsabilidade das matriarcas africanas perpetuar esses ritos ancestrais. No entanto, é necessário destacar a advertência feita por Canclini sobre a ritualização do passado:

Precisamente porque o patrimônio cultural se apresenta alheio aos debates sobre a modernidade ele constitui o recurso menos suspeito para garantir a cumplicidade social. Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos. (...) A perenidade desses (...) torna-os fontes de consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio (2013, p. 160).

Canclini alerta sobre o perigo de se transformar essa ritualização do passado em algo mecanizado, sem uma reflexão crítica. Tal atitude pode ser responsável pela perpetuação das antigas injustiças e desigualdades sociais. “(...) o tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza, (...) por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização” (CANCLINI, 2013, p.166).

Porém, notamos que esse processo de ritualização do passado na poesia de Paula Tavares é feito de maneira bastante reflexiva, crítica e híbrida, uma vez que nas rasuras de seu discurso questiona o passado e o diferencia do presente. E através desse transito



consegue desestabilizar os discursos competentes. Com isso, nos revela o caráter contemporâneo de sua escrita e promove a construção de novas identidades híbridas.

Na segunda estrofe de “Ex-voto” surge a hibridez do discurso religioso, prova do entrelugar dessa poesia, pois ocorre uma mistura de ritos da cultura judaico-cristã – influência da colonização portuguesa – somados aos rituais Afro. Mistura oferendas como pão e flores ao próprio corpo de rapariga, representando a oferta do cordeiro imolado. Porém, o eu-lírico adverte que: “meu corpo de rapariga tatuado”. Portanto, não se trata de um corpo imolado e sim tatuado, marcado, na pele e na alma, duplamente, pela exclusão de uma identidade feminina e africana.

Ocorre, nessa estrofe, uma ruptura bastante ousada com o discurso religioso, pois ao mesmo tempo em que o sujeito lírico perpetua o ritual de oferenda de um corpo em sacrifício, promove a transgressão de não ser mais um cordeiro imolado. O corpo feminino aqui é a própria representação do sagrado: “é o que vai além da compreensão e da explicação do homem e o que ultrapassa sua possibilidade de mudá-lo” (CANCLINI, 2013, p. 192).

Sendo assim, fica sugerida a corajosa entrega da rapariga em prol da construção da identidade da mulher angolana, que sempre fora tatuada pela exclusão. Essa atitude também insinua outra forma de transgressão com a tradição, a erotização do corpo feminino e do ato da entrega, como algo libidinoso.

Na última estrofe o eu acrescenta que o seu altar é “de pedra e de paus”. A expressão de paus pode simbolizar um dos naipes do jogo de baralho, o falo ou, ainda, remeter à ideia de pedaço de madeira. E madeira, simbolicamente, representa: matéria prima, primavera, cruz (na liturgia católica), sabedoria, morada misteriosa do Deus, bosque sagrado e maternal, que traz ideia de segurança e renovação (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 579-580). Notamos que muitos desses sentidos reforçam o simbolismo de pedra, já dito anteriormente.

No segundo verso dessa estrofe observamos uma marca de oralidade na conjugação verbal: “vês”. O sujeito poético se refere a um interlocutor “tu”, estabelecendo um diálogo bem próximo com ele, que dá um tom bastante intimista ao poema.

Quase como em uma confissão, o eu desabafa para seu ouvinte, nos versos finais, que entrega seu “corpo de tacula” desejosa e corajosamente para esse ritual. Tacula é uma árvore nativa de Angola, de cor avermelhada e que é muito usada para se fazer uma espécie de barro vermelho para untar as cabeças das pessoas, quando se

preparam para rituais sagrados. A cor vermelha remete à ideia de sangue, sacrifício, menstruação, paixão, clima erótico.

E árvore tem uma simbologia muito próxima de madeira, podendo também ter sentido de: Cosmo vivo; vida; verticalidade (ascensão ao Céu); evolução cíclica e cósmica (morte e regeneração); comunicação com a Terra, o Ar e a Água; Eixo do mundo; Caminho dos espíritos; possuidora do orvalho celeste; sabedoria (ciência do Bem e do Mal); fertilidade; Falo; no caso de árvore frutífera representa a mulher e nas demais o homem, etc. (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 84-90). Então, podemos notar uma grande ambivalência no simbolismo de árvore e também encontramos muitas correspondências entre árvore, pau, madeira e pedra, elementos destacados como constitutivos do altar o eu-lírico.

Além disso, o eu afirma que se embeleza para essa oferenda, dispõe de seu “melhor penteado de missangas”, ou seja, existe um jogo de desejo e sedução nessa entrega. Como algo sagrado, esse corpo feminino se oferece em sacrifício, mas de forma reflexivamente planejada, sente prazer nesse ritual transgressor, que subverte com toda a força da hibridez intencional o rito tradicional do discurso falocêntrico e logocêntrico de sociedades patriarcais como a angolana. Logo, notamos uma mistura de dor e prazer, amargo e doce, alegria e tristeza nessa atitude da mulher. A rapariga através do entrelugar desse discurso consegue, ao mesmo tempo, perpetuar e subverter a tradição ritualística em prol de um projeto maior de construção de nova(s) identidade(s) híbrida(s) da mulher em Angola.

Muito provavelmente, o grande poder dessa mulher africana reside no seu papel mais trivial e corriqueiro do cotidiano de trabalhos domésticos, de educar os filhos, de plantar, lavar, cozinhar, costurar, etc. Trabalho esse historicamente considerado como inferior e sem remuneração, mas que através dele a mulher semeia e dissemina a mudança. Ela perpetua e ressignifica a tradição cultural de sua nação.

Através da ritualística circularidade do corpo feminino transmutado em voz, Paula Tavares assume uma enorme cumplicidade com as mulheres de Angola e constrói identidade(s) própria(s). Além disso, a memória de seus ancestrais africanos é continuamente resgatada por meio, principalmente, das tradições orais. É por meio dessa oralidade que a escritora perpetua a sua memória cultural e de sua nação. E, ainda, no ato de subverter essa tradição oral dos africanos encontra o elíptico espaço de libertação dos mesmos, além de nos relevar a hibridez de seu discurso.

### **Referências bibliográficas:**

ABDALA JR., Benjamin. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: \_\_\_\_\_. **De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos**. Cotia: Ateliê, 2003, p. 77-102.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Vinícius Nicastro Honesko. (Trad.). Chapecó: Argos, 2009.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 193-251.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos**. Organização Eduardo F. Coutinho. Introdução Rita T. Schmidt. Tradução Teresa D. Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 80-95.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARDOSO, Claudia F. de O. O poeta viajante e a experiência da modernidade: os casos de Ruy Duarte de Carvalho e Paula Tavares. **Escrita: revista do curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v. 5, n. 1, janeiro-abril 2014, p. 26-38**. Disponível em: [http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/1425/pdf\\_191](http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/1425/pdf_191) Acesso em 10 jul. 2014.

CARDOSO, Pedro. **A oralidade é meu culto: entrevista a Ana Paula Tavares**, [nov. 2010]. Entrevistador: Pedro Cardoso. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares> Acesso em: 10 jul. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Coord. Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. (Trad.). Consuelo Salomé. (Rev.). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3.

DUARTE, Zuleide. A tradição oral na África. **Estudos de Sociologia: revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v. 15, n. 2, p. 181-189, dez. 2009**. Disponível em:

<http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/156/86> Acesso em: 1 jul. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. (Org.) Liv Sovik. Tradução Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Toamz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Organização e tradução Tomaz Tadeu da Silva. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 103-33.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005, p. 1-44.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 84-103.

**IPOTESI**: revista de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 14, n. 2, jul./dez.2010. Juiz de Fora: UFJF, 2010. Semestral. ISSN 1415-2525.

ONOFRE, Clara. **Angola: o alambamento e os rituais do casamento**, [ago.2010]. Disponível em: <http://pt.globalvoicesonline.org/2010/08/29/angola-o-alambamento-e-os-rituais-do-casamento/> Acesso em: 15 jul. 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a sementeira das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda, SALGADO, Maria Teresa. (Org.). **África & Brasil: Letras em laços**. São Paulo: Atlântica, 2000, p.287-302.

\_\_\_\_\_. A encenação do corpo por três poetisas africanas. In: \_\_\_\_\_. **Novos pactos, outras ficções: Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002, p. 173-191.

\_\_\_\_\_. Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). **Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3, p.13-20.

PEREIRA, Prisca R. Augustoni de Almeida. **O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em**

língua portuguesa. 2007. 314f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. O orientalismo revisto. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 251-273.

SILVA, Toamz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Organização e tradução Tomaz Tadeu da Silva. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. As subjetividades femininas na poesia de Paula Tavares. **Nau Literária**: crítica e teoria de literaturas. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 07, n. 01, p.1-15, jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/20621/13334> Acesso em: 15 jul. 2015.

TAVARES, Paula. **Ritos de passagem**. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

\_\_\_\_\_. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.

TORRES, Sonia. Desestabilizando o “discurso competente”: o discurso hegemônico e as culturas híbridas. **Gragoatá**: revista da pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, v. 1, n. 1, p. 169-178, dez. 1996.

VENTURA, Susanna. **Entrevista com Ana Paula Tavares para a Revista Critério**, [jan. 2009]. Entrevistadora: Susanna Ventura. Disponível em: <http://revista.criterio.nom.br/entrevista-ana-tavares-susanna-ventura.htm> Acesso em: 15 Jan. 2015.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Toamz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-72.

## Poesia de ferro em brasa: A poética de dor e luta de Adão Ventura

Élen Rodrigues Gonçalves/UFJF

Na antologia publicada em homenagem à poética de Adão Ventura, após sua morte, em 2004, intitulada *Costura de Nuvens* (2006), evidencia-se o trabalho de um dos maiores poetas brasileiros negros do século XX. A seleção de poesias reunidas parte da sua trajetória de vida humilde e da rememoração de seus antepassados escravos para configurar o problema coletivo do negro marginalizado. Este, desde a fundação do nosso país como nação, marca a construção da nossa sociedade, configurando-se na voz do poeta como o estandarte de um povo, de uma classe, de uma raça e como sustentáculo da possibilidade de um renascimento e de uma conscientização a favor do novo.

A relação literatura e sociedade, da qual se vislumbram temas mais específicos como memória, experiência e sentimento de pertencimento a uma herança afrodescendente, na poética de Adão Ventura, define-se como um compromisso de desmistificar a visão de uma pretensa inferioridade do negro promovida pela sociedade brasileira ao longo da sua formação. O passado colonial do país constitui-se, portanto, como uma matriz de significado no qual os personagens evocados pelo poeta, muito além de protótipos de heróis e/ou mártires, configuram-se como personagens marginalizados, todavia empenhados em transformar a realidade, como ilustra o poema “Um” (VENTURA, 2006, p. 9), que inicia a obra:

Em negro  
teceram-me a pele.  
Enormes correntes  
amarraram-me ao tronco  
de uma nova África.

Carrego comigo  
a sombra de longos muros  
tentando impedir  
que meus pés  
cheguem ao final  
dos caminhos.

Mas o meu sangue  
está cada vez mais forte,  
tão forte quanto as imensas pedras  
que os meus avós carregaram  
para edificar os palácios dos reis.

Por meio de uma linguagem aparentemente simples e objetiva, evidencia-se o propósito de luta racial, em que o fortalecimento do eu poético negro, escravizado no Brasil – “uma nova África” –, anuncia uma ruptura com qualquer tentativa de submissão que, ao longo da história, fora-lhe imposto. Vale notar que os signos emblemáticos do aprisionamento e da escravidão, as correntes e os muros, que impedem o movimento e a fuga do eu poético, são os mesmos que o fortalecem, visto que, em meio à dor e ao sofrimento, é possível erguer-se contra a discriminação racial, enraizada na sociedade brasileira ao longo dos séculos, especialmente, quando reconhece em seu sangue, a força da resistência, carregada pela potência ancestral de seus avós.

Há mais de cem anos, em 1898, Cruz e Souza publicava seu texto-testemunho intitulado “O emparedado”, indagando: “Mas que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febres?” (1961, p. 659).

Segundo David Brookshaw, em *Raça e cor na literatura brasileira* (1983), a questão da inferioridade racial imposta por uma sociedade branca é abordada a partir de um anseio pela fusão do negro com o branco, isto é, pelo desejo de uma sociedade brasileira consubstanciada igualmente pelas duas raças, sugerindo um ideal de miscigenação. Para o pesquisador, o poeta do século XIX acreditava que a única saída para o negro consistia em sua unificação, uma vez que ele se via “preso por todos os lados pelo preconceito, ainda tão longe de uma identidade com o branco, e tão perto do negro do qual queria fugir” (BROOKSHAW, 1983, p. 160).

Contudo, se há algo que une esses dois poetas – além da cor e do mesmo sentimento de dor e luta – é a possibilidade de ver que essa barreira que segrega uma sociedade, seja pela cor, seja pela condição social, não se configura como um impedimento para a luta. Ao contrário, oferece uma chance de libertação de uma parede de preconceitos e racismo, que poetas como eles buscaram demolir.

Para tanto, por meio de figuras reais como Teodoro, seu avô, o herói Zumbi, ou o episódio do escravo Isidoro, arrastado pelas ruas de Tijuco após uma tentativa de fuga, é possível entrever um processo de escrita que, a despeito de falar *sobre* o negro, trata *do* negro, a fim de revelar um posicionamento engajado, cuja força é salientada por poetas que, como Adão Ventura, preocupam-se em “marcar, em suas obras, a afirmação cultural da condição negra na realidade brasileira” (FILHO, 2010, p. 57).

No artigo “A trajetória do negro na literatura brasileira”, Domicio Proença Filho (2010) discorre sobre a imagem no negro no discurso literário nacional que, desde sua formação, assume dois posicionamentos. O primeiro olhar distancia-se do negro e situa-o imerso nas ideologias e estereótipos da estética “branca”, reconhecendo-o como: o *escravo nobre* “que vence por força de seu branqueamento, embora a custo de muito sacrifício e humilhação” (2010, p. 44); o *negro vítima*, visto como objeto de idealização e pretexto para a exaltação abolicionista de romancistas e poetas do século XIX; o *negro infantilizado*, “serviçal e subalterno” (2010, p. 47); o *negro pervertido*, símbolo de promiscuidade e libertação dos instintos; por fim, o *negro exilado*<sup>96</sup> na cultura brasileira, dividido pela ancestralidade de suas raízes e o mundo branco no qual aprendeu a viver. Essas perspectivas promovidas por uma sociedade escravocrata, em sua formação, evidenciam a assertiva de David Brookshaw, segundo o qual é preciso “ter em mente que a incorporação da cultura afro-brasileira na cultura mais ampla da nação necessariamente não implica a aceitação do afro-brasileiro como um igual em termos sociais” (1983, p. 144). De fato, nota-se que, em nenhuma dessas conjeturas citadas por Domicio, escapa-se do ideal social e estético de “branqueamento” do homem negro.

O segundo posicionamento, por sua vez, lança um olhar compromissado sobre o negro, considerando-o agora como sujeito. Essa perspectiva, enfatizada a partir da década de 1960, será marcada pela efervescência de grupos de escritores assumidamente negros ou descendentes de negros preocupados em divulgar seu empenho com questões de raça e etnia. Nessa situação, encontra-se Adão Ventura que, ao empreender um diálogo entre passado e presente, busca vencer os bloqueios impostos por um país, que, se, por um lado, aparenta ser harmonioso e cordial, unido por uma suposta democracia racial, por outro lado, analisando-se a trajetória de uma sociedade que promove um julgo discriminatório

---

<sup>96</sup> Os termos *escravo nobre*, *negro vítima*, *negro infantilizado*, *negro pervertido* e *negro exilado* foram destacados em itálico da mesma forma como foram utilizados por Domicio Proença Filho, em seu artigo, citado no mesmo parágrafo.



sobre afro-brasileiros e afro descendentes, a cor da pele e sua ascendência são incentivos para a produção de um discurso em que ele é reconhecido como inferior, sendo, por isso, silenciado.

Adão Ventura enquadra-se, portanto, entre os escritores negros, que se dirigem a problemas raciais e sociais a fim de questionar os valores da sociedade brasileira e de como eles estão inseridos nela. O poeta, apontando para a posição, para o lugar do “outro”, ao qual os negros foram submetidos, convida-nos a refletir sobre a realidade de uma sociedade racista, mergulhada nos estigmas dos tempos de escravidão, como é claramente perceptível no poema “Dar nome aos bois” (VENTURA, 2006, p. 38):

Dar nome aos bois,  
apartá-los em mangas privilegiadas  
– de preferência com capins  
de fios de ouro  
ou prata.

– Isolando-os da ralé dos bois  
de corte.

Ventura denuncia as ressonâncias de uma narrativa social e histórica, formada a partir de uma imposição da subalternidade ou inferioridade, reconstruída ao longo do tempo para reafirmar o lugar do negro como o outro, na sociedade, ou, nas palavras do poeta, como a “ralé dos bois de corte”.

No ensaio de Boaventura de Souza Santos (2007), intitulado “Para além do pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”, o autor afirma ser o pensamento moderno ocidental um pensamento abissal, na medida em que o universo é dividido por um conjunto de distinções visíveis e invisíveis, existente e inexistente e do qual “tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro” (2007, p. 4). Nesse conjunto de distinções, nota-se que há uma impossibilidade de convivência mútua entre eles. Contudo, o autor considera que essas linhas abissais podem ser abaladas. Lutas anticoloniais e de independência dos países colônias na segunda metade do século XX são exemplos de que essas linhas abissais globais perderam sua fixidez. É possível notar que o mesmo tem ocorrido com os

movimentos de lutas raciais, em que o outro lado da linha, destinado ao “inexistente” e “invisível”, do qual, por muito tempo, os afro-brasileiros fizeram parte, tem se erguido contra a exclusão radical reivindicando cada vez mais o espaço para inclusão racial e social em nosso país.

Assim como outros escritores que se identificam com as questões negras, o poeta salva-nos de criarmos uma história única sobre a realidade de suas experiências. Caso contrário, cria-se o risco de se conceber sobre elas um único olhar, respaldado nos ideais e comportamentos de uma raça branca, que exclui a figura do negro e o sujeita a estereótipos, como as conjeturas citadas por Domício Proença Filho, as quais não se limitam apenas ao olhar lançado sobre o negro na literatura brasileira, mas, sobretudo, à forma como a sociedade brasileira o vê, diferenciado e sujeito a “armadilhas marginalizantes” (FILHO, 2010, p. 65). No poema *Identidade* (VENTURA, 2006, p. 48), Ventura declara:

Sebastiana Ventura de Souza

Sebastiana de Minas Gerais

Sebastiana de Minas

Sebastiana de Tal

vem limpar o chão

vem lavar a roupa

vem enxugar a louça

vem cantar cantiga

de ninar

para mim.

A despersonalização da identidade de Sebastiana Ventura de Souza, ao longo da primeira estrofe, mãe do próprio poeta, para uma identidade genérica – Sebastiana de Tal – e sua identificação, ao final do poema, pelas tarefas domésticas que pratica, revela o lugar de pertencimento imposto à mulher, especialmente a mulher negra, inserida em um contexto machista e patriarcal.

O papel de marginalidade e submissão da mulher por figuras afetivas do meio familiar de Adão, ora pela sua mãe ora pela sua avó, deixa transparecer o processo de

formação pessoal e identitário, imposto à história do sujeito, condicionado à narrativa econômica, social ou política do país em que vive.

Sobre esse perigo de se criar uma única história, em ocasião do evento TED (*Technology, Entertainment and Design*)<sup>97</sup>, em 2009, Chimamanda Ngozi Adichie, aclamada escritora nigeriana e comprometida com questões étnicas e identitárias de seu país, afirma em seu discurso “O perigo de uma história única”<sup>98</sup>:

Então, é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre uma única história sem falar sobre poder. Há uma palavra (...) da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é ‘nkali’. É um substantivo que livremente se traduz: ‘ser maior do que o outro’. Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do ‘nkali’. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer daquela a história definitiva dessa pessoa<sup>99</sup>.

A fala de Chimamanda alude a uma série de episódios por ela presenciados e que foram essenciais para sua compreensão de como era vista pelas pessoas que compartilhavam uma história única sobre a África – aquela de destruições, explorações e violências – quando ela foi estudar nos Estados Unidos. Segundo a autora, o sentimento que tinham por ela era justificado pela estereotipia, ou seja, uma espécie de arrogância bem-intencionada, podendo-se dizer de “pena”.

A questão da diáspora tem sido frequentemente abordada para aludir às complexidades existentes na construção e na ideia de uma nação em meio à era globalizada, uma vez que nela as identidades tornam-se múltiplas. A modernidade ocidental estabelece uma linha de pensamento entre as narrativas culturais e políticas, de modo que o lugar de compreensão das sociedades tem se tornado ambivalente, não se considerando mais as multiplicidades culturais sem questioná-las, uma vez que os

---

<sup>97</sup> TED (*Technology, Entertainment and Design*): organização não governamental criada em 1984, cujo objetivo é a disseminação de ideias por personalidades e escritores a fim de se lançar uma reflexão sobre as questões sociais e promover novas perspectivas sobre temas que precisam ser discutidos em todo o mundo.

<sup>98</sup> O discurso de Chimamanda Ngozi Adichie encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Acesso: 24 Nov 2015.

<sup>99</sup> A tradução da fala de Chimamanda foi recolhida do próprio vídeo, cuja legenda foi disponibilizada.

próprios conceitos de culturas nacionais, antes homogêneas, encontram-se hoje em profundo processo de redefinição.

Paralelamente, Stuart Hall, em *Da diáspora* (2003), discorre sobre o conceito “fechado” de diáspora, que, ao apoiar-se em uma concepção binária de diferença, funda-se sobre uma concepção de fronteira de exclusão que depende da construção de um “outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Essas sensações de deslocamento parecem ser fruto de uma modernidade cujas questões de identidade cultural no processo de diáspora têm provado ser inquietantes, uma vez que estão imersas em uma questão irrevogavelmente histórica.

Nota-se, portanto, que o problema existe porque a construção desse “outro” nos condiciona a criar modelos pré-concebidos e lugares-comuns, de forma que a criação desses estereótipos é responsável por fazer-nos criar histórias incompletas, que, ao serem vistas sob um único ângulo, omitem todas as outras narrativas que formam um lugar ou uma pessoa. Essa estereotipia impede-nos de conceber o lugar onde descobrimos quem realmente somos, isto é, a verdade da nossa experiência, como se pode perceber no poema “Preconceito” (VENTURA, 2006, p. 62):

– Muitas vezes  
a cor da pele  
é uma grande parede.

Daí  
o abraço frouxo,  
o beijo mal dado  
e o sorriso amarelo.

Mudar simplesmente as narrativas de nossas histórias para evitar o perigo de se criar uma única história não é o bastante quando se nota que é preciso transformar especialmente a nossa concepção de vivência e pertencimento, a fim de se construir um discurso crítico que conteste a própria narrativa produzida pelo discurso daquele que está no poder. Em vista disso, poetas afro-brasileiros assumem-se como sujeitos do discurso literário em busca de conquistar um “espaço de afirmação consciente de singularização e de afirmação cultural” (FILHO, 2010, p. 65), que lhes permita exercer não só sua identidade cultural como também ampliar seus direitos em meio a uma sociedade cujo

lugar de poder, em sua ideologia, mais do que ser marcadamente branco, é, sobretudo, preconceituoso.

Se a literatura constitui-se como uma afirmação cultural pela voz desses poetas afro-brasileiros, ela surge, segundo Moema Parente Augel, “em consequência da situação social em que os negros brasileiros se encontram e da qual a sociedade envolvente não lhes facilita a saída” (2010, p. 187). Essa consciência evita-nos viver em um “mundo Caim” (VENTURA, 2006, p. 68) que, nas palavras de Adão Ventura, comprime nosso coração a ponto de reduzi-lo a pólvoras, restando apenas os sonhos, para o poeta, já quase plastificados.

No nosso país, embora a literatura de expressão negra ou afro-brasileira ainda seja muitas vezes marginalizada, pode-se notar hoje um espaço de efervescência, cuja produtividade literária tem chamado não só atenção de leitores interessados, como de pesquisadores empenhados em inserir essa literatura cada vez mais no cenário acadêmico nacional e internacional.

É possível vislumbrar que essa mudança também é o resultado de um processo de políticas públicas culturais de ações afirmativas a favor da diferença e da promoção de novas identidades, promovidas especialmente a partir do governo do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que, ao lançar o “Plano Nacional de implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”, integrada na lei 10.639/03, em 2003, proporcionou um processo de promoção da igualdade racial que incluiria a participação de homens e mulheres africanos ou afro descendentes, para a reformulação social e cultural do nosso país. Nessa perspectiva, a literatura afro-brasileira, agora em destaque, tem desempenhado

[...] no Brasil um importante e necessário papel questionador, revendo e abalando os valores admitidos pela sociedade estabelecida como incontestes e irrefutáveis, assumindo um lugar de contra-força, de resistência contra o discurso oficial e representativo do grupo dominante (AUGEL, 2010, p. 190).

Percebe-se na obra de Ventura uma poética capaz de promover a diferença e de deslocar as disposições do poder, uma vez que a cultura global, hoje arraigada na experiência popular, na memória e na tradição de um povo, encontra-se disponível para expropriação. No poema intitulado “História” (VENTURA, 2006, p. 32), elementos que

configuram o aprisionamento e os tempos de escravidão são revelados pelo eu-poético, que se encontra enraizado na trajetória de dor sua raça:

A história  
do negro  
é um traço  
num abraço  
de ferro e fogo.

Nota-se que a vivência subjetiva da história de seus antepassados ou de qualquer afrodescendente é o motivo principal para a sua criação literária.

A sua tentativa talvez seja promover um desejo de descortinar o mundo, seja em suas imperfeições, revelando as cicatrizes da memória, seja pelo desejo de se construir um outro mundo. Em ambos os casos, percebe-se o anseio de confrontar a ordem previamente estabelecida a fim de se revelar a história de luta do homem negro cuja alforria, em Adão Ventura, será alcançada pela palavra poética.

## Referências bibliográficas

- ALVES, Bruno. (2012, Abril 28). Chimamanda Adichie: O perigo de uma história única. [Arquivo de vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>. Acesso em: 25 nov 2015.
- AUGEL, Moema Parente. Geografias imaginárias: África na poesia afro-brasileira contemporânea. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (ORG.). *Um tigre na floresta de signos*. Estudos sobre a poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 187-211.
- BROOKSHAW, David. *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CRUZ E SOUZA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.
- FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos*. Estudos sobre a poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza, 2010. p. 43- 72.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. n. 78. Out 2007.
- VENTURA, Adão. *Costura de nuvens*. Antologia Poética. Sabará: Dubolsinho, 2006.

## O negro como sujeito de direitos na poesia de Solano Trindade

Victor de Barros Rodrigues/UFPR

### Introdução

Solano Trindade (1908-1974) foi um relevante autor de língua portuguesa surgido no século XX. Caracterizado como “poeta do povo”, sua produção poética buscou tematizar o papel do homem negro como agente essencial na formação da identidade brasileira, além de exigir – para si e para seus semelhantes – igualdade e direitos proporcionais aos dos brancos e defender as tradições culturais daqueles que, ainda hoje, persistem anônimos e marginalizados pela sociedade.

A escravidão de negros africanos resultou na coisificação do mesmo e de seus descendentes; mesmo que, após três séculos de submissão, o regime escravagista tenha se destituído, permaneceu a ideia de superioridade congênita da raça branca na sociedade brasileira. Assim, no período pós-Abolição, evidenciou-se a discriminação com o negro: apesar de liberto, não contou com um programa de integração social que, por conseguinte, resultou em enfiamentos de situações semelhantes aos vividos durante a escravidão. Em um país étnica e racialmente plural, o negro encontra-se em estado de “invisibilidade”.

A ausência de reconhecimento do negro como sujeito de direitos está radicada no cerne da sociedade brasileira. A Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 estabelece direitos passíveis que possibilitam vida digna a todos os seres humanos, independentemente de ideologias, religiões ou etnias. Posteriormente, a Constituição Federal de 1988 e o Estatuto da Igualdade Racial de 2010 endureceram, juridicamente, as leis de proteção ao povo negro.

Objetiva-se com este artigo analisar em que medida os poemas “Navio Negroiro” e “Deformação”, de Solano Trindade, podem ser compreendidos como discursos que evidenciam a situação e a visão errônea acerca do negro no Brasil. Ademais, busca-se reconhecer como a literatura pode ser um campo de disseminação de protestos e contestações de paradigmas sociais.

## **Contextualização histórica do negro no Brasil**

A diversidade na estrutura populacional brasileira é evidente. Em aglomerados urbanos é possível contrastar a indiscutível distância existente entre classes mais abastadas e classes mais modestas – a grosso modo, entre ricos e pobres – devido a fatores sociais e culturais históricos que possibilitam até mesmo considerar essas classes como povos distantes por conta da dessemelhança que os permeia. Essa estratificação social reflete a hierarquização racial no Brasil que, por sua vez, é oriunda de uma série de acontecimentos ocorridos a partir da chegada dos portugueses colonizadores.

Com a incursão das primeiras expedições colonizadoras foi descoberta a existência abundante de pau-brasil, cujo corante extraído era propício ao tingimento de tecidos e a madeira à construção de novos navios e feitorias. Assim se deu a primeira atividade lucrativa amplamente desenvolvida em terras brasileiras. Os índios passaram a extrair e transportar o pau-brasil em troca de adornos sedutores – de baixo valor –, como espelhos e miçangas, porém, com o crescimento da demanda de mão de obra para o extrativismo, surgiu aquilo que deixou marcas profundas no cerne da sociedade brasileira: a escravidão.

Dada a incompatibilidade do índio com o trabalho intenso imposto pelos colonizadores e com a proteção que recebiam dos padres jesuítas que se impunham contrários à sua escravidão – mesmo com a oposição dos jesuítas, os índios foram escravizados em diferentes momentos e em diferentes áreas geográficas do país até o fim do período colonial –, os portugueses buscaram e encontraram a mão de obra de que necessitavam no negro africano que, gradativamente, substituiu o trabalho indígena. As leis que protegiam os indígenas da escravidão e as excessivas ressalvas que essas leis continham asseguravam algo que os negros não poderiam ter, em razão de não possuírem direito algum e que, do ponto de vista jurídico, eram considerados, simplesmente, uma mercadoria (FAUSTO, 2012, p.26).

Os negros trazidos da costa ocidental da África eram presas fáceis para os interesses dos portugueses e viriam compor o contingente fundamental da mão de obra necessária em trabalhos atípicos nas terras tupiniquins. Para Darcy Ribeiro, o negro era “perfeitamente capaz de desempenhar as tarefas mais pesadas e ordinárias na divisão de trabalho do engenho ou da mina” (RIBEIRO, 2013, p.104) em contraposição às desastrosas noções de trabalho contínuo dos índios.

Os navios negreiros que cruzaram o Atlântico com destino ao Brasil – os primeiros por volta de 1550 – tiveram sua ascensão após a instauração dos engenhos



açucareiros e o plantio cafeeiro; ambas ações que movimentaram a economia das colônias brasileiras e que foram abastecidas com escravos africanos. Os africanos escravizados predominavam na operabilidade da economia colonial, sendo eles os principais responsáveis pela produção do açúcar, exercendo desde tarefas domésticas até serviços na lavoura, sempre sob a vigia de um feitor que se encarregava de aplicar, constantemente, castigos físicos para mantê-los ativos e atentos às suas obrigações.

Com a aprovação da lei Eusébio de Queirós, em 1850, o tráfico negreiro foi proibido – mas não extinguido, uma vez que o comércio de escravos africanos continuava de forma ilegal – no Atlântico e, posteriormente, a partir da década de 1880, o movimento abolicionista ganhou força após o aumento de suas aparições nos jornais e o avanço de suas propagandas na imprensa. Tendo figuras de elite como adeptos do abolicionismo, como Joaquim Nabuco, e com a participação de negros ativistas de origem pobre, tais como José do Patrocínio, André Rebouças e Luís Gama, a manutenção do sistema escravista começou a tornar-se inviável e o risco de uma potencial revolta de escravos fazer-se evidente.

A classe social dominante, pelo contrário, via no projeto um grave risco de subversão da ordem. Libertar escravos, por um ato de generosidade do senhor, levava os beneficiados ao reconhecimento e à obediência. Abrir caminho à liberdade por força da lei gerava nos escravos a ideia de um direito, conduzindo o país à guerra entre as raças (FAUSTO, 2012, p.122).

A lei Áurea, a qual exauria todos os negros dos trabalhos forçados, foi aprovada e sancionada no dia 13 de maio de 1888 pela princesa Isabel, que regia interinamente o trono brasileiro naquele momento. A partir daquele dia, a abolição da escravatura estava proclamada e o negro havia – supostamente – conquistado a liberdade e o reconhecimento civil e moral na sociedade.

Entretanto, o fim da escravidão trouxe outros problemas ao negro. Organizou-se o trabalho assalariado que favorecia apenas aos imigrantes, “esquecendo-se” de propagar ofícios que aceitassem empregar negros devido, eventualmente, à hostilidade pela raça negra e ao descrédito da capacidade intelectual dos mesmos; esses fatos culminaram em uma profunda desigualdade social perante a população negra, pois o panorama interpretativo escravista converteu-se em racismo, isto é, a atitude

depreciativa diante daqueles historicamente marcados como “sem história” e “sem espaço” transfigurou-se e prolongou-se na sociedade até os dias de hoje.

### **Dignidade e direitos humanos**

A invisibilidade dos negros no corpo social do Brasil é historicamente associada à subordinação em relação aos brancos. O desrespeito da condição humana daqueles sujeitos fundamenta-se no não enquadramento em paradigmas de seres humanos dignos de consideração; essa ideologia desumanizante persiste radicada na sociedade, embora haja tratativas de inibi-las por formalidades de leis no sistema jurídico, entre essas os direitos básicos e protetivos dos seres humanos estabelecidos na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 e na Constituição Federal de 1988.

A concepção do termo “direitos humanos” refere-se aos direitos passíveis a todos os seres humanos que possibilitam vida digna, justamente pela própria condição humana – racional – que os permeia. São inalienáveis e imutáveis, ou seja, universais a qualquer ser humano, independente de ideologias, religiões ou etnias. São direitos positivados no plano internacional pela Organização das Nações Unidas (ONU), que tem base firmada na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948.

Além da existência desse tratado internacional, há no Brasil a chamada “Constituição Cidadã”, nome popular empregado à Constituição Federal de 1988, que estabelece “direitos fundamentais” a todos, bem como a consagração do princípio de participação da sociedade civil nas decisões políticas públicas e a legalidade de manifestação de ideais, efetivando, desta forma, o acesso à cidadania e a promulgação da democracia no país, após vinte anos de repressão e privação de direitos dos cidadãos com o período ditatorial. No artigo 3º, a Constituição enfatiza a construção de uma sociedade livre, justa e solidária, além de “promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação”. Ainda que a Constituição de 88 garanta direitos fundamentais igualitários a todos, sabe-se que isso não é notório. Desse modo, a participação popular – por movimentos populares específicos ou ONGs – na luta por direitos igualitários contribui para a positivação dos mesmos.

Os “direitos fundamentais” são reconhecidos e garantidos pelo plano da Constituição Federal – e não internacional, como ocorre com os direitos humanos – e

estruturam-se como uma proteção jurídica aos direitos igualitários cabíveis a cada cidadão brasileiro. O conteúdo de ambos (humanos e fundamentais) é essencialmente o mesmo, todavia os direitos fundamentais têm como meta a manutenção do princípio de dignidade humana assegurado constitucionalmente pelo Estado.

O direito à igualdade plena e a correlação de empatia são firmados no artigo 1º da Declaração Universal dos Direitos Humanos: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade. No artigo 2º, assegura-se que todos os seres humanos são portadores dos direitos firmados na Declaração “sem distinção alguma, nomeadamente de raça, de cor, de sexo, de língua, de religião, de opinião política ou outra, de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação”. Já no artigo 7º, decreta-se a uniformidade de todos perante a lei, garantindo proteção legal a qualquer um: “Todos têm direito a proteção igual contra qualquer discriminação que viole a presente Declaração e contra qualquer incitamento a tal discriminação”.

Em similaridade de propósitos com os artigos citados, a ONU, em 1965, adotou a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial, em vigor desde 1969; O Brasil adotou-a em 1968 e promulgou-a no Decreto 65.810/1969. A finalidade dessa Convenção era eliminar a discriminação racial ao redor do mundo e assegurar o respeito à dignidade da pessoa humana; a expressão “discriminação racial” é definida no artigo 1º, “qualquer distinção, exclusão, restrição ou preferência baseadas em raça, cor, descendência ou origem nacional ou étnica que tem por objetivo ou efeito anular ou restringir o reconhecimento, gozo ou exercício em um mesmo plano (em igualdade de condição) de direitos humanos e liberdades fundamentais no domínio político econômico, social, cultural ou em qualquer outro domínio de vida pública”.

O Brasil, por ser um país democrático e, teoricamente, respeitador dos direitos humanos, não aborda questões raciais com assiduidade, deixando-as desfavorecidas na ordem de prioridades governamentais devido à crença de que o país encontra-se livre de preconceitos. Contudo alguns aspectos evidenciam o abismo social entre brancos e negros: segundo dados do Sistema de Informações Penitenciárias (INFOPEN), datados de 2015, dois em cada três presos no Brasil são negros; pesquisa realizada em 2011 pelo Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações

Raciais (LAESER), apontou que a taxa de analfabetismo entre os negros era superior ao dobro (71,6%) da existente entre a população branca; levantamento realizado pelo Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), vinculado ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), revelou que, em 2013, a remuneração média recebida por negros era de R\$921,18, enquanto que a de brancos estipulava-se em R\$1.607,76. Para Graziela de Oliveira:

Nas sociedades caracterizadas pela desigualdade o direito, embora formalmente igual, é socialmente desigual, discriminando indivíduos, classes e grupos segundo sua posição na hierarquia social e suas relações com o poder. O estabelecimento do direito e da moral a partir das classes dominantes discrimina as classes dominadas. As classes dominantes decidem o que é e o que não é direito, quem pode e quem não pode reivindicá-los (OLIVEIRA, 2003, p.32).

Há ainda um longo caminho até a mudança de mentalidade em relação à população negra no Brasil. A instauração do Estatuto da Igualdade Racial na Constituição do país, em 2010, representa uma vitória aos negros brasileiros, uma vez que unifica em forma de lei as propostas que os beneficiam e estabelece – reconhece – a dívida histórica do Brasil com os mesmos: representa, acima de tudo, um importante passo na luta pela igualdade racial.

### **Solano trindade e a poética negra**

A literatura como expressão humana de criações de cunho poético, ficcional ou dramático é definida pelo crítico Antonio Candido, em seu artigo intitulado *Direitos Humanos e Literatura* (1989), como construção de objetos autônomos como estrutura e significado, forma de manifestação de emoções e visões de mundo individual ou coletiva e meio para reprodução e transmissão de conhecimento. Para Candido, a literatura também possui aspecto de instrução humanizadora, isto é, confirma o homem em sua humanidade: “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante” (CANDIDO, 1989, p. 117).

Ao se considerar a presença representativa de negros no plano de produção literária nacional, erige-se um panorama dúbio: literatura feita sobre negros e literatura

feita por negros; em um contexto mais amplo, a condição do negro como objeto literário e como sujeito literário. Assim, fundamenta-se a inépcia do termo “literatura brasileira” para abranger vozes consideradas dissonantes; por conta disso, para assumir um papel consciente de singularização e de afirmação cultural própria, estabeleceu-se o termo “literatura afro-brasileira” como atividade de valorização das dimensões históricas e ideológicas condicionadoras vinculadas ao negro, ademais, considera-se essa categoria literária como sendo produzida única e exclusivamente por negros ou descendentes em linha direta.

Embora haja debate sobre a expressão que melhor define a autoria literária negra – fala-se em literatura negra, negro-brasileira e afro-brasileira – os pressupostos são partilhados: participação do negro no espaço literário como veículo de atuação na luta por igualdade racial e afirmação de direitos, enaltecimento das diferenças culturais e, sobretudo, rejeição à representação negra estereotipada por escritores brancos através dos séculos. Para Cuti, importante pensador e propagador da literatura feita por negros no Brasil, as fundamentações da literatura afro-brasileira ainda estão em processo de formação:

A produção literária de negros e brancos, abordando as questões atinentes às relações inter-raciais, tem vieses diferentes por conta da subjetividade que a sustenta, em outras palavras, pelo lugar socioideológico de onde esses produzem. A par do surgimento da personagem negra em livros de autores brancos ou mestiços, mediada pelo distanciamento, a produção de autores negros segue sua trajetória de identidade e de consolidação gradativa de uma alteridade no ponto de emanção do discurso (CUTI, 2010, p. 33).

Segundo Antonio Candido, a literatura, por tratar de indivíduos marginalizados com a devida dignidade, pode ser entendida como instrumento difusor de direitos humanos. Para Candido, “a preocupação com o que hoje chamamos direitos humanos pode dar à literatura uma força insuspeitada. E, reciprocamente, que a literatura pode inculcar em cada um de nós o sentimento de urgência de tais problemas” (CANDIDO, 1989, p. 120).

Reconhece-se que há discriminação racial até os dias de hoje, mesmo com a implantação de direitos humanos igualitários, devido às noções cristalizadas de superioridade racial. A intolerância à participação efetiva do negro na sociedade brasileira e sua opressão, marginalização e discriminação racial são temas que

abastecem a poesia de Solano Trindade (1908-1974). Nascido em Recife, Solano é reconhecido sob a alcunha de “poeta negro” e “poeta do povo”. Sobre essas adjetivações, o autor declara: “agradam-me profundamente [...] às vezes ditos de modo depreciativo – mas que me dão uma consciência exata do meu papel de poeta na defesa das tradições culturais do meu povo, na luta por um mundo melhor” (TRINDADE, 1961, p. 25). Cuti argumenta que a literatura produzida por autores negros é carregada de vozes que vivenciaram tratamentos indecorosos por conta da tonalidade de suas peles e, por conta disso, alçam-se como sujeitos que resistem:

Certa mordança em torno da questão racial brasileira vem sendo rasgada por seguidas gerações, mas sua fibra é forte, tecida nas instâncias do poder, e a literatura é um de seus fios que mais oferece resistência, pois, quando vibra, ainda entoa loas às ilusões de hierarquias congênicas para continuar alimentando, com seu veneno, o imaginário coletivo de todos os que dela se alimentam direta ou indiretamente. A literatura, pois, precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado. Os autores nacionais, principalmente os negro-brasileiros, lançaram-se a esse empenho, não por ouvir dizer, mas por sentir, por terem experimentado a discriminação em seu aprendizado (CUTI, 2010, p. 13).

Além de exímio poeta, aventurou-se nos campos do teatro, da pintura e do cinema, sempre carregando consigo o desejo de preservar e disseminar a cultura e o folclore brasileiro por toda a extensão nacional. Publicou três livros: *Poemas d'uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961). Sobre o eu lírico da poesia de Solano, Zilá Bernd diz:

A enunciação em primeira pessoa revela a determinação do poeta de desvencilhar-se do anonimato e da “invisibilidade” a que o relegou sua condição de descendente de escravos ou de ex-escravos e, mesmo após a Abolição, sua situação de estranhamento em uma sociedade que não o convocou a participar em igualdade de condições (BERND, 1988, p. 77).

Durante sua vida, incessantemente emprestou sua voz ao povo negro e marginalizado e, de maneira coletiva, denunciou, lutou e reivindicou ao negro um papel de agente essencial e participativo no processo histórico de formação identitária do povo brasileiro. Carlos Freitas, responsável pelo prefácio do último livro de Solano, diz:

A poesia social de Solano Trindade não está carregada de ódio de classe (sem que lhe falte uma aguda consciência de classe) e cremos que nisso reside um dos mais positivos fatores de sua autenticidade. O poeta não alimenta ódios, desesperos e diferenciações. Canta a dor e o desajuste social (usando as palavras em suas “mil faces secretas sob a face neutra”) em forma de sentimento (TRINDADE, 1961, p. 14).

Entendendo a literatura como “poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação” (CUTI, 2010, p. 12), a poesia de Solano Trindade pode – deve – ser entendida como instrumento de posituação de direitos humanos para a comunidade negra.

A intolerância acerca do homem negro ser julgado como racionalmente inferior ao branco e considerado apenas como produto aquisitivo durante três séculos é tema do poema “Navio Negreiro”, publicado em *Cantares ao meu Povo*, de Solano Trindade:

### **Navio negreiro**

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

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

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

Lá vem o navio negreiro  
Com carga de resistência  
Lá vem o navio negreiro

Nesse poema, que dialoga intertextualmente com “O Navio Negreiro”, de Castro Alves, Solano Trindade adota o recurso da anáfora como elemento estético no texto e propõe uma revisão da História; logo na primeira estrofe: “Vamos minha gente olhar...”, ou seja, um novo olhar sobre a situação do negro durante o tráfico negreiro, um olhar que não o considere uma mercadoria ou uma carga, mas sim perceptível a humanidade que há neles, tal como há nos brancos, em um sentido de igualdade plena. O poeta compartilha sarcasticamente da visão do negro como mercadoria na segunda estrofe: “Lá vem o navio negreiro/ trazendo carga humana”, porém intencionando uma reconstrução de fatos famigerados: negro como “carga” sim, mas também como humano.

Sob esta ótica, podemos considerar que os versos “Cheio de melancolia/ cheinho de poesia”, da terceira estrofe, e “Com carga de resistência”, da quarta estrofe, referem-se, respectivamente, ao interior do navio e ao interior de seus passageiros, isto é, a capacidade de resistência e intelectual daqueles viajantes.

Vistos como seres racialmente inferiores e considerados apenas um instrumento de trabalho não passível de qualquer educação intelectual ou moral, os negros eram alvo de preconceitos devido – entre outras circunstâncias – ao tamanho e forma de seus crânios que “demonstravam que se estava diante de uma raça de baixa inteligência e emocionalmente instável, destinada biologicamente à sujeição” (FAUSTO, 2012, p.27).

*Os Africanos no Brasil* (1977), do contraditório autor Nina Rodrigues, é uma obra conhecida por ser uma das primeiras incursões teóricas acerca da problemática do negro na sociedade brasileira e da caracterização do universo cultural do mesmo, contudo propagou valores de teor discriminatório por empenhar-se a provar cientificamente, através de um suposto processo de interpretação da cultura do negro, a inferioridade deste em relação ao branco, quando, por exemplo, considera a estrutura linguística do idioma do escravo africano como simples e primitiva ou entende o imaginário religioso do negro como reflexo da incapacidade de assimilação dos princípios do catolicismo. Em certa altura do livro, Rodrigues diz: “a condição de escravos, em que desde o começo se acharam no Brasil os negros africanos, habituou-nos a considerá-los simples coisa e a não levar em linha de conta os seus sentimentos, as suas aspirações, a sua vontade” (RODRIGUES, 1977, p.98).



Solano conclui o poema “Navio Negreiro” com o verso “Cheinho de inteligência...” desprendido dos demais versos, ou seja, destacando-o entre os demais como um brado final. O poeta busca novamente converter ideais consolidados ao evidenciar aspectos omitidos na perspectiva escravista: os negros não seriam passíveis de qualquer tratamento como era imaginado, mas sim resistentes na luta por liberdade e igualdade. Solano Trindade propaga que o negro é racional e que a inteligência é a capacidade do homem de pensar, de exigir e, logo, de resistir às condições que lhe são impostas. De acordo com Antonio Candido, ao relacionar a percepção inicial de “carga humana” como sujeito digno de direitos, evidenciam-se os direitos inalienáveis do cidadão por meio do fazer literário:

Por isso, a luta pelos direitos humanos pressupõe a consideração de tais problemas, e chegando mais perto do tema eu lembraria que são bens incompreensíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompreensíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura (CANDIDO, p. 111).

Sabe-se que o comércio do trabalho escravo africano foi um empreendimento altamente rentável para os mercadores portugueses e uma das principais fontes de acumulação de capitais para a Coroa Portuguesa por arrecadarem impostos dos traficantes.

Os africanos foram trazidos do chamado “continente negro” para o Brasil em um fluxo de intensidade variável. Os cálculos sobre o número de pessoas transportadas como escravos variam muito. Estima-se que entre 1550 e 1855 entraram pelos portos brasileiros 4 milhões de escravos, na sua grande maioria jovens do sexo masculino. (FAUSTO, 2012, p. 24)

A igreja, centralizadora de poder e arbítrio naquele período, apoiava e considerava “justa” a escravidão de negros africanos uma vez que não eram vinculados à religião católica e, por conta disso, eram vistos como infiéis; a hegemonia desta ocasionou a refutação de religiões de matrizes africanas. O objetivo era convertê-los ao catolicismo, escravizá-los e comercializá-los. Atualmente, o capítulo 3, composto por

quatro artigos, do Estatuto da Igualdade Racial estabelece a garantia do livre exercício de cultos religiosos de origem africana. A Constituição Federal de 1988 determina a liberdade de crença e a tolerância religiosa no artigo 5º, garantindo o Brasil como um país laico. Já a Declaração Universal dos Direitos Humanos estipula no artigo 18 que “todo ser humano tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião; este direito inclui a liberdade de mudar de religião ou crença e a liberdade de manifestar essa religião ou crença, pelo ensino, pela prática, pelo culto e pela observância, em público ou em particular”.

O embate de culturas distintas na tentativa de conversão de uma para outra resulta, nos tempos de colonização, em uma imposição da cultura ocidental europeia sobre a África ou, mais precisamente, pelo termo criado por Serge Gruzinski: colonização do imaginário. A colonização do imaginário impõe elementos simbólicos, além de armas, que sugerem ou ordenam a supressão de uma cultura em razão de outra. O poeta Solano Trindade debate sobre o pluralismo religioso e a revogação das religiões negras no Brasil no poema “Deformação”:

### **Deformação**

Procurei no terreiro  
os Santos D’África  
e não encontrei  
só vi santos brancos  
me admirei...

Que fizeste dos teus santos  
dos teus santos pretinhos?  
ao negro perguntei  
Ele me respondeu:  
meus pretinhos se acabaram  
agora  
Oxum Yemanjá Ogum  
é São Jorge,  
e Nossa Senhora da Conceição.  
– Basta Negro!  
basta de deformação.

Na primeira estrofe, o eu lírico expõe a falta de santos africanos nos terreiros – locais de realização dos cultos de religião africana – do Brasil: “Procurei no terreiro/ os Santos D’África/ e não encontrei/ só vi santos brancos/ me admirei”. Sob a perspectiva de substituir santos d’África por santos brancos, as imagens sacras, por exemplo, não seriam peças neutras ou meros ornamentos de igreja, mas sim instrumentos de sujeição do universo cultural do colonizado pelo do colonizador. A diáspora negra foi responsável pela incorporação dos africanos em um novo universo cultural que lhes era inóspito; Roger Bastide, em seu livro *A Poesia Afro-Brasileira* (1949), registra o embate entre a cultura branca e a negra:

O homem de cor que quer se assimilar à cultura dos brancos procurará em bloco, em primeiro lugar – antes de encontrar sua própria originalidade – o mais aparente, isto é, tomará emprestada a cultura ao gosto do dia. Eis porque essa literatura dos homens de cor é tão interessante para o sociólogo: ela lhes fornece uma espécie de repertório das representações coletivas da época (BASTIDE, 1949, p. 19).

Todavia a complexidade do sincretismo religioso subverte essa ordem, pois aparentando acatar o universo imagético que lhes é imposto, os dominados procedem a isso leituras ressignificadoras, como Solano explicita na estrofe seguinte: “Agora/ Oxum, Yemanjá, Ogum/ É São Jorge/ São João/ E Nossa Senhora da Conceição”, ou seja, a conversão forçada ao catolicismo fez com que os nomes de seus santos fossem alterados, contudo a forma como eram vistos e compreendidos, não. É um modo astuto de, pela via aberta pelo dominador, se preservar o mundo cultural que este rejeita. Peter Burke diz:

Um é o da aceitação do cristianismo pelos dirigentes africanos. Os missionários acreditavam que haviam conseguido convertê-los, mas há provas de que os dirigentes viam a si mesmos como simplesmente incorporando novas e poderosas práticas à sua religião tradicional. [...] Esta situação pode ser comparada àquela dos escravos africanos nas Américas, que às vezes aparentemente se adequavam ao cristianismo, principalmente as primeiras gerações de escravos, ao mesmo tempo em que mantinham suas crenças tradicionais. A “tradução” de Ogum, Xangô ou Iemanjá para seus equivalentes católicos, São Miguel, Santa Bárbara ou a Virgem Maria, permitiu aos cultos

africanos sobreviverem disfarçados entre os escravos no Novo Mundo. [...] No entanto, o que começou como um mecanismo consciente de defesa se desenvolveu com o passar dos séculos e se transformou em uma religião híbrida (BURKE, 2013, p.67)

Os dois últimos versos: “Basta negro/Basta de deformação” refletem duas possíveis visões. A primeira, insinuando a exclusão da crença religiosa negra como se sua singularidade ameaçasse o pleno domínio do catolicismo no Brasil, que, até então, era vista como religião pura, única e, independente de tudo, obrigatória a todos; a segunda, partindo da percepção que o verbo “basta” se apresenta de modo imperativo, sugere um contato direto ao negro submisso, o qual é imposto que ele deixe de se sujeitar a tratamentos que modifiquem seu imaginário cultural e que mantenha viva e ativa a gênese de sua própria cultura.

### **Considerações finais**

Solano Trindade é uma figura emblemática para o movimento da literatura afro-brasileira. Atualmente, essa particularização da literatura feita em território nacional compreende diversos autores que dão continuidade à voz de Solano e cultuam-no como referência na luta por direitos igualitários e aclamam sua própria negritude.

Ademais, suscita-se que, ainda que pouca extensa, a obra literária de Solano Trindade merece destaque não só por seus recursos estilísticos, mas sobretudo pelo seu caráter humanizador. Desse modo, os poemas “Navio Negreiro” e “Deformação”, sustentam-se como discursos de reivindicação de direitos humanos e proteção às culturas de matrizes africanas, respectivamente.

Embora haja leis que asseguram a igualdade racial, a afirmação das mesmas necessita ser reforçada constatemente, assim sendo, a poesia de Solano Trindade compactua com essa necessidade; postula-se, então, a literatura como veículo de propagação de direitos humanos, ou, mais além, dos direitos humanos reivindicados pelos negros, firmados sob a alcunha de literatura afro-brasileira.

Igualmente, o estudo – que sempre pedirá melhoramentos e amadurecimentos – aproximativo entre literatura – ou, mais além, literatura afro-brasileira – e direitos humanos se mostra como um instigante desafio a ser expandido em pesquisas do campo dos estudos literários.

## Referências bibliográficas

- BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2013.
- CANDIDO, Antonio. “**Direitos humanos e literatura**”. In *Direitos Humanos e...* São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- GRUZINSKI, Sergio. **A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- OLIVEIRA, Erival da Silva. **Direitos Humanos**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2009.
- OLIVEIRA, Graziela de. **Dignidade e Direitos Humanos**. Curitiba: UFPR, 2003.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- TRINDADE, Solano. **Cantares ao meu povo**. São Paulo: Fulgor, 1961.
- \_\_\_\_\_. **O poeta do povo**. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

## **Identidade e memória na literatura afro-brasileira: um estudo sobre *Oboé*, de Oswaldo de Camargo.**

Bruna Fernandes Cunha/UFPR

O presente estudo tem como objeto de estudo a obra afro-brasileira *Oboé* de Oswaldo de Camargo, cujo enredo centra-se no relato memorialista de um homem negro octogenário que, prestes a completar 86 anos, passa a resgatar velhas lembranças de sua infância e juventude. Nessa rememoração a convivência com imigrantes alemães tem grande espaço: com eles aprendeu a tocar o instrumento clássico oboé, tornando-se, com o passar do tempo, um músico bem-sucedido, o que lhe deu acesso a espaços predominantemente brancos. Assim, este homem percorre um caminho diferente daquele trilhado pela maioria dos negros brasileiros, levando o narrador a refletir sobre sua identidade racial, questionando-se sobre o quanto seria um negro “um tanto desbotado, mas que já teve a sua cor”.

Publicado em 2014, *Oboé* traz o mesmo título de um conto presente no livro *O carro do êxito*, cuja primeira edição foi apresentada ao público em 1972, pela Editora Martins. Em 2016 o conto é refundido e ganha o título *Cadê o oboé, menino?*, na segunda edição da primeira obra ficcional de Oswaldo de Camargo. Ampliado e ocupando a primeira parte do livro de contos, *Cadê o oboé, menino?*, traz o mesmo narrador presente no livro *Oboé*, mas se ambienta em um espaço urbano, apresentando enredo e personagens distintos, ainda que guarde reflexões próximas às apresentadas no romance. Dentre essas semelhanças está o foco narrativo em primeira pessoa, que leva à construção de um “sujeito étnico ao mesmo tempo singular e plural, individual e coletivo” (DUARTE, p.27, 2015), que Eduardo de Assis Duarte identifica nas narrativas de *O carro de êxito*.

Ainda comentando sobre a estrutura narrativa de *O carro de êxito* o estudioso Eduardo de Assis aborda a questão da autoficção na escrita de Oswaldo de Camargo:

Ao contrário do dado bruto jogado no diário, o autor de ficção percorre o vivido para transformá-lo em invenção, ao mesmo tempo em que se distancia da ordem exigida pela narração autobiográfica. Assim, traços memorialísticos são semeados na tessitura da ficção e esse entrelaçamento tanto confere

historicidade aos enredos quanto remete a um passado não apenas vivido, mas também imaginado na rememoração. Eu-vivido e eu-narrado se imbricam, o poeta-músico-escritor é também cidadão e testemunha. Mas, mesmo como “homem de seu tempo e de seu país” guarda a memória do vivido no aconchego da imaginação. (DUARTE, 2015, p. 33)

É possível observar a mesma construção narrativa em *Oboé*, considerando-o, assim, uma obra de autoficção. Isto porque na referida obra, mesclam-se ficção, dados históricos – especialmente remetendo à história da população negra do interior paulistano – e dados biográficos do autor. À época do lançamento de *Oboé*, em Curitiba, o próprio Oswaldo de Camargo, em entrevista ao programa *Persona*, da TV UFPR, comenta a relação entre ficção e realidade em sua obra:

Em alguns aspectos o que eu escrevo na verdade é uma transfiguração, muita coisa que eu escrevo, muitos motivos, o próprio *Oboé* que eu estou lançando agora, na verdade, é uma transfiguração da imagem do meu pai, meu pai é pura criação ficcional, que acaba sendo para mim uma realidade, quer dizer, tudo o que eu escrevo é real para mim, o leitor vê como quer. Então, eu trabalho muito com dados da minha própria vida e também com dados históricos da minha cidade. (CAMARGO, 2015)

De fato, ficção e realidade estão totalmente imbricadas na obra de Oswaldo de Camargo, como também se verifica em sua autobiografia, *Raiz de um Negro Brasileiro*, publicado em 2015. Em tal obra, Oswaldo de Camargo, ao narrar parte de sua vida, pontua fatos de sua vida que estão presentes em sua produção literária. Dentre esses fatos, é possível reconhecer em *Oboé*, o mesmo ambiente rural, da infância do narrador com o ambiente em que Oswaldo de Camargo viveu parte de sua infância. A descrição de seu pai e de sua mãe também guarda semelhanças com os pais do narrador de *Oboé*, bem como a personagem da Sinhazinha da fazenda onde os mesmos trabalhavam, e a relação extremamente distante entre esses trabalhadores e a rica senhora. Destaca-se também a similitude entre a trajetória do escritor com a trajetória do narrador: ambos tiveram uma vida diferente da vida da maioria dos negros brasileiros, obtendo instrução, acesso à escolarização e conseguindo subsistir de forma digna, ainda que a questão da raça tenha marcado suas histórias.

É interessante notar que em *Oboé* não há elementos paratextuais que façam referência ao autor, ou seja, o nome do narrador não é o mesmo do escritor, nem há menção direta à questão de que alguns fatos da obra foram retirados da vida do autor. Assim, não se estabelece em *Oboé*, um *pacto autobiográfico* entre o autor e o leitor, que segundo a conceituação de Phelippe Lejeune, seria a afirmação entre a “identidade do autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala”. (LEJEUNE, 2014, p. 28).

Considerando, no entanto, os elementos extratextuais já mencionados aqui, como as afirmações do próprio Oswaldo de Camargo sobre a presença de elementos biográficos em *Oboé*, percebe-se que há nesta obra aquilo que Lejeune define como *pacto fantasmático*, visto que, a partir das informações apresentadas na autobiografia do autor e entrevistas, o leitor de *Oboé* é convidado a ler o romance “não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasmas reveladores do indivíduo.” (LEJEUNE, 2014, p.50).

Deste modo, é possível perceber *Oboé* em um conjunto amplo dos discursos sobre o eu, ou *escritas de si*, conceituação abordada por Diana Klinger em sua tese de doutorado, em que comenta a definição de autoficção:

A autoficção é ainda uma categoria controvertida e em curso de elaboração, que surge no contexto da explosão contemporânea do que Philippe Forest chama de “egoliteratura” nos anos 80. Para circunscrevê-la, é preciso inseri-la no campo mais amplo do que aqui chamamos “escrita de si”, que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu. (KLINGER, 2006, p.39).

O conceito de autoficção surge em 1977, com Sergue Doubrovsky, que atraído pelo questionamento de Lejeune sobre a possibilidade de um romance no qual houvesse identidade de nomes entre autor, narrador e personagem, escreve o romance *Fils*, que denomina como autoficção: “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY apud Klinger, 2006, p. 48).

Conforme Klinger aponta, a autoficção ainda é um conceito em debate, e vários críticos, como Jacques Lecarme e Philippe Gasparini, apresentam definições distintas sobre o termo. Em *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na*



*literatura latino-americana contemporânea*, após analisar diversas conceituações sobre as escritas de si, observar a trajetória do sujeito e do autor desde a Antiguidade, passando pela “morte do autor” e por fim ao “retorno do autor”, Klinger trabalha com a seguinte definição de autoficção:

o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*. (KLINGER, 2006, p. 56).

Deste modo, Klinger pensa no autor como uma figura que está no interstício entre a “mentira” e a “confissão”, e que

os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado enquanto sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2006, p.57)

Tal conceituação proposta por Klinger é importante para a presente análise de *Oboé*, considerando as informações que circundam a obra e que convidam a uma leitura que observe os elementos biográficos ali presentes. Há de se considerar a atuação de Oswaldo de Camargo não apenas como escritor, jornalista e músico, mas também como estudioso da literatura afro-brasileira e militante cujo trabalho é fundamental para a divulgação, reconhecimento e valorização de pesquisas sobre a cultura afro-brasileira. Nesse sentido, também é de valia observar a conceituação proposta pelo professor Eduardo de Assis Duarte em *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* (2014), onde o autor elenca cinco grandes fatores – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público – que em uma interação dinâmica, poderiam identificar a

produção literária denominada por ele e outros estudiosos como literatura afro-brasileira.

Ao se debruçar sobre a questão da autoria, Duarte denota como a experiência de grandes dificuldades por parte de autores negros aparece frequentemente em sua produção literária:

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre escritura e experiência, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. No primeiro caso, saltam aos olhos os impulsos coletivistas que levam diferentes autores a quererem ser a voz e a consciência da comunidade. (DUARTE, 2014, p.33)

Nota-se então, que o fator autoficcional em *Oboé* também é relevante em sua constituição enquanto obra afro-brasileira. A atuação de Oswaldo de Camargo para além da ficção, em entrevistas, palestras, círculos de debates sobre a literatura afro-brasileira, bem como em sua autobiografia *Raiz de um Negro Brasileiro: esboço autobiográfico*, permitem então perceber em obras como *O carro de êxito* e em *Oboé* uma subjetividade, o “sujeito de uma performance”, que busca trazer vivências individuais que se mesclam às vivências coletivas, de uma comunidade afro-brasileira.

É importante, então, considerar o conceito de memória coletiva, que tem como um dos principais estudiosos Maurice Halbwachs, cuja obra *Memória Coletiva* foi publicada postumamente em 1950. Conforme Bernd aponta, utilizando os estudos de Halbwachs, as experiências mnemônicas são sempre coletivas, ainda que vividas individualmente, pois a experiência vivida por um indivíduo é influenciada por informações dadas por outros sujeitos ou por obras, construções elaboradas por um artista, por exemplo (BERND, 2013, p.29). Assim, memória individual e memória coletiva estão sempre em relação, visto que, mesmo que cada um tenha lembranças distintas, elas são influenciadas pelas relações nos diversos ambientes coletivos onde essas lembranças foram vivenciadas. Assim, conforme Graeff, a memória coletiva seria:

As interações possíveis entre as políticas da memória histórica e social concebida como uma relação de forças que resulta em definições e redefinições do que é considerado como passado e heranças comuns de um dado grupo ou classe social – e as lembranças de fatos vivido em comum ou individualmente.

Nesse sentido a Memória coletiva se situa no encontro entre o individual e o coletivo, entre o psíquico e o social. (GRAEFF apud BERND, 2013, p. 31)

Em *Oboé* é possível observar claramente tais relações entre a memória individual e a memória coletiva, pois seu exercício de rememoração apresenta reflexões não apenas sobre a trajetória de um indivíduo, mas suscita também considerações acerca do passado da população negra, em especial da população negra que viveu no interior do estado de São Paulo, já que em todo o texto há referências históricas de associações negras, intelectuais e personalidades negras daquela região. Durante toda a narrativa, ao contar sua vida o narrador a relaciona à história dos negros da região:

O que apareceu na minha vida, sustentado – repito – pelo absurdo, leva a pensar que alguma oculta mão estranha, admirável, irmanada a um cabedal de mistérios – ajuntados talvez pelo sofrer de muito preto escravo vivido e morto na região – se desvendou, com lástima de mim, e me colocou o oboé na mão. (CAMARGO, 2014, p. 62)

Nesse trecho, por exemplo, o narrador liga a sua história à memória dos escravos, do seu povo, vê no seu pequeno sucesso espécie de reparação em relação ao sofrimento dos negros. Mais à frente, o narrador comentará sobre figuras históricas negras que, apesar do sofrimento e do racismo, conseguiram se alçar, entrelaçando novamente sua memória individual à memória coletiva.

Em outra parte da narrativa é perceptível novamente que a rememoração leva a reflexões tanto sobre a trajetória do narrador quanto a trajetória de seu povo:

Mas o início da Passacaglia, vagaroso e sombrio, me faz lembrar mundo de preto, sei lá, resmungo de preto velho revendo entrecchos doridos da vida. Lembra muito sofrimento; só depois se ilumina e segue alegre. Semelhança muita com viver de preto. O doutor conhece?

-Tente conhecer; talvez sirva para entender a complicação da vida de muito preto que neste Brasil existiu e se afundou na branquidão da Europa para poder afirmar que também era gente. Sem oboé - como exemplo- eu seria coisa? Não, doutor! Não!”. (CAMARGO, 2014, p.60)

Outro aspecto que se destaca, não apenas no trecho acima, mas em toda a obra, é a melancolia que se apresenta em toda a narrativa, que parece trazer um lamento muito mais relacionado ao caminho trilhado pela maioria dos negros do que pela trajetória do

narrador. Ainda que a trajetória deste narrador traga experiências de sofrimento, causadas principalmente pela pobreza a qual a maioria dos negros estavam condicionados, ele realça em sua narrativa o fato de ter seguido um caminho distinto dos outros, tendo uma vida relativamente mais confortável que os demais:

Sou assim, por isso, um tanto “desnegrado” – dizem que pouco ligo pra minha raça – mas, anote: é que às vezes me desocupo de mim mesmo e volto àqueles anos. Pra quê? Pra revolver-me no paiol antigo, à busca de alegria; mas sou triste.

Como, doutor, escapar de toda essa desavença?

Veja: sou hoje um homem desbotado, mas tive a minha cor. O oboé mostrou minha cor de preto que se alçou e, então, foi notado; eu luzi, brilhei por cinquenta anos, na fazenda de Sinhazinha, em Pretéu, Vila Morena, em Mundéu, Tuim, aqui no triste dia do enterro do Antoninho que perdeu a vida pela mão do mestre por ter matado o pavão dele; depois, na capital. (CAMARGO, 2014, p.37).

Mesclam-se aqui tanto as lembranças individuais e coletivas, em que as alegrias de um músico de sucesso não alcançam sobrepor-se aos horrores da escravidão, que aparecem através de histórias do folclore caipira. Essas lembranças não são apresentadas de forma linear e organizada, antes, aparecem justapostas em um relato que remete à oralidade. Assim, percebe-se que o narrador faz de seus nós e rastros memoriais os fios narrativos para a sua trama afro-brasileira.

Chega-se então ao conceito de rastro presente nos estudos de Walter Benjamin, considerando-se basicamente rastro como fragmento do que foi vivido, algo que “remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro”. (GAGNEBIN, 2012, p.27)

Assim, percebe-se que o fato de não ser uma narrativa de *Oboé* não ser organizada linearmente, sendo que os fatos se justapõem, e a todo momento há divagações do narrador, é característico de uma narrativa que tem o rastro memorial como matéria nuclear, conforme Jaime Ginzburg aponta como característico das narrativas memorialistas:

Fragmentos fazem parte de um esforço para elaborar um passado que nunca poderá ser configurado como uma unidade perfeita. Acompanhar rastros não é uma condição para construir um conhecimento unificador, totalizante e capaz de ter efeitos práticos. A observação de rastros leva a incertezas. (GINZBURG, 2012, p. 126)

Dentre os “rastros memoriais” presentes na narrativa de *Oboé* estão aqueles que remetem à convivência com os imigrantes alemães que chegam à fazenda quando o narrador tem 6 anos, marcando uma nova fase em sua vida e na história da fazenda, que deixaria de produzir o escuro café e passaria a cultivar o trigo, da mesma cor dos cabelos dos imigrantes brancos. Assim, o relato traz, em diversos momentos, recordações das palavras alemãs que os imigrantes usavam para referir-se às crianças negras, lembrança dos chocolates, dos perfumes e das roupas dos teutos. Outro aspecto que tem destaque são as referências à cultura erudita europeia, a menção a músicos, a canções e até mesmo ao folclore das terras dos imigrantes.

Tais recordações aparecem amalgamadas às lembranças das cantigas populares dos negros da fazenda que traziam ainda muitas marcas da escravidão, que se refletiam, inclusive, no modo sofrido em que viviam, em casas pobres, com alimentação reduzida e com quase nenhum acesso à escolarização. Delineia-se, deste modo, grande contraste entre a vida sofrida dos negros e a trajetória dos imigrantes europeus recém-chegados, bem como as perspectivas que cada grupo poderia ter no Brasil:

Para espantar as pulgas minha mãe borrifava o chão com mistura de água e estrume de vaca, e espalhava com vassoura urdida com galhinhos de alecrim-do-mato. Na comida, dava às vezes mingau de fubá com folhas de taioba. Mas eu estava pensando não mãe de Liddy Anne, o cheiro perfumoso dela e a mão alva, sem nenhum calo. (CAMARGO, 2014, p.40)

Além disso, fica clara na narrativa a disparidade entre as oportunidades dadas para os imigrantes alemães e os trabalhadores negros, como se entrevê no trecho em que narra a instalação da escola na fazenda:

Era para os kindes ficarem junto. Mas não deu certo. (Os molequinhos começaram a chamar as crianças teutas de kindes, a partir da descoberta do significado da palavra no alemão).

Junto?

Mas onde calçado, roupa limpinha e sabonete para que o corpo de molequinho se ajustasse, sem temor, à novidade de escola? Onde comida viçosa? E vitamina – se precisasse – para ficar bem fortinho? (CAMARGO, 2014, p.127)

Ainda assim, não se constrói uma narrativa maniqueísta, exatamente pela história de vida do narrador, que convive com os dois grupos e não apresenta vilões ou heróis em seu relato. Os imigrantes alemães, pelos quais o narrador demonstra grande carinho, inclusive, ganham voz na narrativa para enunciar sua perplexidade e indignação diante dos sofrimentos dos negros na fazenda, como se percebe nos relatórios que uma Frau Divina, alemã que muito ajuda o narrador, deixa na fazenda: “Muito estranha esta terra; aqui se mistura tudo, na vida, no coração. Mas – noto o tempo todo -. a humildade dessa gente é inexplicável; humildade é o que mais se vê nela, e nem um pouco misturada”. (CAMARGO, 2014, p. 120)

E até mesmo o sofrimento das sinhazinhas, tem espaço no relato, mostrando a face humana de tais figuras, ainda que estas trouxessem sofrimento à gente do narrador:

Mas serve para ilustrar que Sinhazinha também sofria. E tinha lá dentro seus becos escuros. Quem sabe o que morava no íntimo da senhora Maria Emília do Santo Céu? Por que tão cega e surda em assunto de conhecer – além do humílimo trabalho deles – a vida dos pretos colonos? (CAMARGO, 2014, p. 117)

É preciso destacar, porém, que os negros não são retratados apenas como vítimas passivas das injustiças sociais: há em todo o relato menção a negros que, apesar das dificuldades, se alçaram, logrando grandes conquistas que seriam até objeto de pesquisas acadêmicas.

Desta forma, ressaltam-se na narrativa, tecida a partir de rastros memoriais, de *Oboé*, os diálogos/trocas culturais entre os imigrantes alemães e os negros brasileiros, mesmo que não se deixe de mostrar as injustiças sociais às quais os últimos estavam sujeitos. A partir dessa constatação, é possível, então perceber *Oboé* como obra parte de uma tendência da poética afro-brasileira atual apontada por Zilá Bernd, em *Por uma estética dos vestígios memoriais* (2013). Em tal estudo, a pesquisadora, que tem diversos trabalhos reconhecidos acerca da literatura afro-brasileira, assinala a existência

de duas tendências em tal produção literária: a primeira, abrangeria obras produzidas entre os anos 80 e os anos 2000, apresentando uma reflexão identitária feita a partir do “resgate memorial de identidades de raiz única que deixam de efetuar a relação com o outro no diverso” (BERND, 2013, p, 65);

Já a segunda tendência, que surge em obras produzidas a partir dos anos 2000, traz uma temática diversa, onde o resgate memorial e a construção identitária se dá no diálogo com o outro, ainda que não se rejeite completamente o enraizamento identitário. Assim, segundo Bernd:

Trata-se, portanto, de uma poética enriquecida pela mobilidade memorial que cruza o Atlântico, caracterizando uma escritura de certa forma transnacional e transcultural, entendendo-se aqui o “trans” como um “frágil equilíbrio relacional continuamente recriado na configuração do momento”. (BERND, 2013, p.74)

A relação entre esta conceituação de Bernd e a narrativa de Oswaldo de Camargo parece ser pertinente, especialmente, pelo fato de que em *Oboé* a constituição identitária do narrador se dá em constante diálogo com os imigrantes alemães, sendo que os elementos de ambas as culturas são igualmente importantes na formação do narrador e têm valoração semelhante durante todo seu relato. Além disso, ao trazer tal narrativa em um relato memorialista, *Oboé* mostra a importância do trabalho de resgate da memória coletiva na literatura afro-descendente no Brasil atual, considerando que a literatura afro-brasileira, para Bernd seria “o resultado do embate entre memória e esquecimento alicerçada no resgate de vestígios guardados pela oralidade”. (BERND, 2013, p.68).

Deste modo, é perceptível que em *Oboé* há a busca pela afirmação identitária negra, através da reconstituição do passado através dos rastros, mas tal configuração identitária se dá no respeito à diversidade e na abertura para a relação com o outro.

Em uma narrativa que amalgama ficção, história e autoficção, percebe-se que os rastro memoriais são fundamentais para o resgate e valorização da memória coletiva afro-brasileira e, assim, as lembranças ou os “rastros” apresentados pelo narrador fazem parte de uma visão política sobre o passado, o presente e até mesmo o futuro, visto que “um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do

que isso, entender tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. ” (GINZBURG, 2012, p.109)

### Referências Bibliográficas

- BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013;
- CAMARGO, Oswaldo de. *Oboé*. São Paulo: COM ARTE, 2014.
- CAMARGO, Oswaldo de. *O carro de êxito*. São Paulo: Córrego, 2016.
- CAMARGO, Oswaldo de. *Íntegra da entrevista com Oswaldo de Camargo*. TV UFPR. 03/04/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A9X4ne3cBjc&t=334s>  
Acesso em: 29/12/2016.
- CAMARGO, Oswaldo de. *Raiz de um Negro Brasileiro – esboço autobiográfico*. São Paulo: Ciclo contínuo, 2015.
- DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). *Literatura afro-brasileira : 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Oswaldo de Camargo: poesia, ficção, autoficção. In: MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (org). *Panorama da Literatura Negra Íbero-americana*. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico- de Rousseau à Internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.



## **Cartografia da cor: lugar e memória no romance de Nei Lopes.**

Cláudio do Carmo/ UNEB

A sociedade contemporânea vê recrudescer paixões que resultam em nacionalismos dos mais diversos e episódios radicais de pessoalidade, cujos desdobramentos encontram nas tensões raciais uma experiência perversa de convívio. Tais tensões raciais, como vistas nos Estados Unidos da América, não nos exime, no Brasil, de pensarmos como se apresenta e representa tais conflitos de fundo histórico na nossa sociedade e como a memória trata de atualizá-las. A literatura, ao ler essas tensões, representa e problematiza as condições que deram causa e produção dos fatos, ao mesmo tempo que a atualização propiciada pela memória revela a exposição do que estava oculto ou adormecido.

Assim, é mister perceber como o Lugar ocupa uma centralização, muitas vezes invisível, que faz com que seja determinante nas condições que perpetuam uma forma loquaz de intervenção na realidade. Associado à memória, o lugar exerce um meio de leitura dos fatos passados e possibilita um aprofundamento e sincronismo das causas históricas.

Esse papel do lugar associado à memória, representado na literatura, pode ser percebido no mais recente romance do escritor carioca Nei Lopes, “Rio negro 50” (2015) , cuja trama envolve não só uma viagem temporal à década de 1950, como também os lugares que transformam essa precisão do tempo em espaços de resistência e percepção das consequências vistas ainda hoje em nossa sociedade

Dono de uma obra já vasta situada entre a ficção, a pesquisa e a composição musical, na qual se destaca com alguns dos grandes sucessos da música popular brasileira; e ensaios que refletem uma profunda e complexa pesquisa sobre a memória de raízes africanas no Brasil, Nei Lopes, em “Rio Negro 50” acerta a conta racial da sociedade brasileira, apontando algumas das causas e ressonâncias que convivem no cotidiano. O preconceito, a discriminação, os silêncios, as identidades, se mostram parte de um mesmo universo, particularizado na obra mas em perfeita sintonia com a história contada e vivida. É como se mostrasse o outro lado da moeda, pois ao relermos o passado, este passado da década de 50, encontramos uma história contada e vivida por não negros. Neste sentido, o romance repara essa conotação quando apresenta um micro-cosmos paralelo de negros que também fizeram e foram decisivos, muitas vezes, na construção da nação em processo naquele momento.

O registro do universo negro adquire ares de resistência não só no discurso escrito-literário posto na voz e atuação dos personagens que ora se movem como históricos, ora como ficcionais, mas também nos espaços também transformados eles, em personagens, ao identificarem campos de atuação e mobilidade de outros personagens que estão intimamente e afetivamente relacionados às existências que dão razão aos fatos.

É mister o flerte com as teorias que envolvem os lugares, especialmente o conhecido conceito de lugares-de-memória em Pierre Nora, que nos alerta para como os lugares remetem à memória social e mesmo quando identificados aos espaços físicos pontualmente, deflagram processos de empatia no tempo como uma memória afetiva que se estabelece.

Assim, a narrativa de Rio negro 50 se abastece dessa característica de eleger lugares de memória como referências afetivas que identificam e problematizam as consequências factuais, trazendo à tona como os conflitos, aqui chamado de tensão, pode ser entendido nas suas raízes de proporções inesperadas. Deste modo, abordo aqui uma memória que se faz política e utiliza os lugares como pano de fundo e resistência, assentado nas relações temporais comuns aos negros no Brasil.

A obra expõe complexas relações que envolvem a memória e a identidade, e por conseguinte, como uma parcela da comunidade negra, de origem africana, estabeleceu uma resistência velada à dominação cultural ocidental de características acentuadamente colonizadora. Para além dos guetos e marginais estereotipados da cultura negra, especialmente situados no Rio de Janeiro da década de 1950, a obra ilumina também uma certa intelectualidade que faz contraponto a este estereótipo ao dimensionar a construção de uma identidade que nasce da memória de ancestralidade comum e, ao mesmo tempo, é capital para resistência frente a grupos dominantes.

A discussão se instala a partir de um contraponto teórico que se faz necessário pontuar, que é a noção de literatura negra ou afro-descendente no Brasil que legitimaria os estudos de inserção da narrativa e/ou do autor. O próprio conceito de África surge como uma primeira pergunta que deve ser respondida e neste sentido é clara a remissão à representação geográfica e política que o continente africano estabelece com suas fronteiras, nações e culturas, muitas vezes sobrepostas, o que acarreta entre outros problemas, conflitos de natureza étnico-racial e cultural, além, obviamente, de conflitos territoriais. Essa África mapeada politicamente com suas culturas tão iguais e tão diferentes, transcende o território numa espécie de abstração imaginária que alcança

outras culturas fora do alcance geográfico e alimentando um simbólico de dimensões inimagináveis. Dito de outro modo, uma solidariedade baseada na pele que transpõe as fronteiras políticas e encontram abrigo na dimensão cultural e simbólica.

A noção de uma literatura negra ou afro-descendente, ou mesma a negritude, esta tão cara aos estudos francófonos, devem ser mencionadas para destacar um tronco comum assentado na solidariedade referida. Assim, esta afeição pode ser ampliada em termos de tema, de autoria ou mesmo o ponto de vista, enfim de um discurso identitário que os aproxime.

O ponto de vista, que registra o lugar de enunciação do sujeito, talvez seja a base mais forte dessa solidariedade que mencionei. É de onde se fala e, neste caso considera algo fundamental na construção solidária, que é a experiência. Ser negro, afro-descendente ou ter um sentimento de negritude significa experienciar, seja como sujeito ou objeto, de dentro, do interior, um sentido que não é dado a outro. Seja alegria ou dor, essa experiência é intransferível, ela é pessoal e personalíssima, não cabendo aproximações ou substituições.

Essa ideia fica bastante patente ao nos debruçarmos sobre a narrativa que dá forma ao romance de Nei Lopes, onde se fala, ou seja, sugere que haja uma visão de mundo, uma identificação com a história e a cultura, já que o romance passa a limpo algumas dessas questões ao tematizar de maneira singular o universo negro da década de 1950, um período marcado pela expansão desenvolvimentista do país, que se queria moderno, em termos concretos e ambicionava esta mesma construção em termos simbólicos, seja na música (a bossa nova é expressão dessa ambição), nas artes plásticas e mesmo na literatura (a poesia concreta exerce a mesma expressão). Passa a limpo também quando atenta para o universo que margeava este processo, cujos discursos de um cânone literário silenciava os efeitos de exclusão velada, já que alimentava-se a cultura da democracia racial.

É neste cenário de ideias que a trama se desenvolve, com forte dicção histórica, traz à tona a África, fincando-a num espaço de manobras do Rio de Janeiro, nas imediações da Cinelândia; o “Café e Bar Rio Negro”, de clara ironia ao Rio Branco, o barão, precursor da diplomacia nacional e um dos orgulhos intelectuais do país. Há ainda o “Bar-Restaurante Abará”, cujo nome guarda em si as origens africanas. Saliente-se que as referências africanas constantes na narrativa, muitas vezes são seguidas de explicações típicas de uma pesquisa acadêmica, ora na voz de um narrador em terceira pessoa que conhece a todos e amplia seu horizonte de observação ao não só

registrar os fatos, mas tecer comentários às vezes sutis, às vezes irônicos, mas sempre num nítido posicionamento do lugar em que fala, do ponto de vista:

Do outro lado da Avenida, a uns poucos duzentos ou trezentos metros do Rio Negro, fervilha o Abará, maldosamente apelidado de Café e bar Colored, com o eufemismo usado para designar os moreninhos. No Colo... perdão! No Abará, costuma se reunir outra roda de boêmios artistas e profissionais, menos intelectuais e talvez mais sonhadores. (LOPES, 2015, p. 45)

Note-se que o espaço da chamada Cinelândia, embora notabilizada pela profusão de cinemas, sobretudo na primeira metade do século XX, também era ocupada por vários cafés-bares e restaurantes, quais os casos do café Nice, Bierklause, Amarelinho(...). Neste sentido, a presença de dois Cafés, contudo fictícios, naquelas imediações, obedece a uma lógica que traz para a ficção a história, numa espécie de mistura permitida e compreendida no campo literário.

A cartografia da região, então, é propícia ao que será marcado e desenvolvido na trama, já que por ali passam inúmeros personagens que sobrepõem o ficcional ao histórico, numa fronteira tênue que a imaginação do leitor faz por bem derrubar após algumas páginas. Um jogo de fusão entre espaços marcadamente históricos numa galeria enorme que envolve indivíduos puramente ficcionais e outros tantos que parecem pertencer aquele universo que estamos desvendando na leitura, e que marcaram a intelectualidade negra no país. Todos são agrupados em torno dos espaços do Bares e Cafés da Cinelândia, especialmente aqueles do Rio Negro e do Abará, qual são os casos do dramaturgo e teatrólogo Abdias do Nascimento, o sociólogo Guerreiro Ramos, o folclorista Edson Carneiro, dos músicos Pixinguinha, Donga, Paulo Moura e Jonny Alf, que estabelecem uma relação orgânica com aquilo que se fala, como é o caso deste trecho preconizado por Edson Carneiro:

O verdadeiro abará da Bahia é servido na própria folha onde foi cozido. Mas depois de esfriar(...)Na África, entre o povo nagô, chama abalá; e é um bolinho de arroz. E acará é de feijão. Daí, veio o acarajé. Que é frito, e não cozido.” (LOPES, 2015, p.50)

O tom explicativo, algo de doutoral, adquire relevância quando se observa que o narrador se embrenha pela trama através de estratégias ficcionais que lhe permite estar na voz dos intelectuais que frequentam o Café-bar Rio Negro ou o Restaurante Abará, e desta forma emitir opiniões e posições que reforçam o tom identitário no interior de um grupo negro que se aproxima não como uma comunidade, já que como vimos esta identidade africana é fraturada em plena África, mas com um sentimento de solidariedade e ancestralidade que termina por lhes unir em certo afeto ou identificação, como esclarece o narrador, agora se distanciando em terceira pessoa, como num ensaio acadêmico: “Tem gente que ele é apenas um folclorista. Mas o que ele é, mesmo, é um etnólogo de mão cheia, pois estuda os povos africanos e a importância dos seus hábitos e costumes na cultura brasileira.” (LOPES, 2015, p.50)

Para tanto, este narrador se move entre o conhecimento escolar e a memória de pertencimento, com uma marca configurada em resistência ao contrapor-se à história oficial, seja através dos intelectuais negros que destilam seus conhecimentos, seja através de anônimos, que ganham relevância na narrativa ao emprestarem força através da oralidade e da experiência genuína daí decorrente, os personagens são instigados a tecer comentários e descrições que guardam muito da memória africana, revelando uma ligação espiritual dominante.

Quem me chamou a atenção pra isso foi uma patroa que eu tive, uma grande artista, muito culta. Chamava-se Etiópia de Oliveira Houston; porque era filha de uma família amulatada, mas era casada com um maestro e compositor americano. Era cantora lírica, de ópera, mas a especialidade era folk-lorr... Isa não fala folclore, como todo mundo. Ela diz folk lorr, separando os elementos da palavra e metendo no fim um erre vibrante. (LOPES, 2015, p.54)

O passado em comum de uma experiência africana de açoite e percalços coloniais parece emergir no início da trama, quando um grande mal-entendido é narrado. Trata-se do dia seguinte à decantada derrota do Brasil para o Uruguai em pleno maracanã na Copa do mundo de futebol em 1950. É manhã de 17 de julho e um jovem negro salta do trem da Central do Brasil, quando é confundido com o jogador Bigode, da seleção brasileira, perseguido por populares e depois de xingamentos e pontapés, o rapaz é linchado.

Espera uns dez minutos; até que o trem encosta e abre as portas, com o chiado característico. Entra sem dificuldade, pois já é de tarde. Procura um canto e senta, encolhido pra esconder a ressaca e a tristeza. Mas os olhares estão no trem também. (...) - Mete-lhe a ripa! – Toma, seu puto caga-leite! pra não levantar mais! –na cabeça, não ! na cabeça não! Na cabeça sim! Pra deixar de ser besta! Toma! Que que é isso gente? Vocês vão matar o homem! – É pra matar mesmo! Segura essa, seu merda! (LOPES, 2015, p.15-17)

A cena impressiona e guarda a marca de um grande equívoco. Um homem negro que é confundido com o jogador de futebol, de uma seleção de maioria negra, que cometeu o grande erro de perder a final de uma copa do mundo. Para além da ruína social exposta, a descrição traz à mostra certo desconforto e se insere de maneira pontual numa deformação social que tem origens em uma mentalidade e ideologia de raízes colonizadora, como na observação de Moema Parente AUGEL ( 1997, p.183):

Estreitamente ligadas à estratificação social, mas não idênticas a ela, estão no Brasil a questão racial e a procura por parte da população não branca tanto de sua identidade cultural como da ampliação dos seus espaços de ação, numa sociedade norteadada pela ideologia do branqueamento e ainda deformada com resquícios da mentalidade colonialista e dominadora.

Assim, nas mesas dos fictícios Cafés da Cinelândia passam todos os tipos de personagens e problemas cotidianos, desde a falta d'água, a crescente especulação imobiliária, os trens que como navios negreiros, “carregam gente como se fosse boi pro matadouro” e também o preconceito racial, que gera uma discussão atravessada em vários períodos da narrativa e explicado em suas raízes pelo narrador onisciente com tom doutoral:

Era por conta de uma lei, dos anos 20, que determinou o isolamento dos leprosos ou morféticos, já que a doença era, como se dizia, uma das ameaças ao crescimento de uma população forte e sadia no país (...) Ser sadio não era só ter saúde; era também não ter nenhum defeito físico. Como o da cor, por exemplo. (LOPES, 2015, p.37)

As opiniões difundidas através dos personagens, e mesmo na ótica do narrador onisciente, inclinam-se para uma visão política que acompanha toda a narrativa, ora com

tons mais explícitos ora menos, mas sempre interferindo de maneira pontual nos destinos da trama.

Alguns concordam que há racismo no Brasil, outros não tem tanta convicção, mas o fato é que o linchamento da Central demonstra nitidamente a anulação de qualquer clima amistoso que encubra uma democracia racial, favorecendo o argumento de que a abolição da escravatura foi incapaz de inserir o negro na sociedade: Abolição de fachada! Onde já se viu libertação sem condição econômica, sem previdência? (LOPES, 2015, p.35)

É nítida a formulação que envolve o fato histórico como pano de fundo e a consequente memória que recupera e atesta os fatos, buscando uma reparação num tempo indeterminado. As considerações sobre a condição da população negra vão sendo mostradas na narrativa como a justificar uma presentificação da memória que vem à tona, como no trecho quase sociológico que assinala as origens dos nomes de negros na cultura brasileira: “E você já reparou que, no rádio, artista preto dificilmente tem nome? Não tem nome, é só apelido: Blecaute, Caboré, Chocolate, Jamelão, Gasolina, Pato Preto, Risadinha...”. (LOPES, 2015, p.43)

Mas a trama segue e as versões para o linchamento, agora chamado de “crime da copa” ou “justiçamento da rua larga”, que assumem um tom de apaziguamento ou de mascaramento das reais causas o que nos leva, leitores, a pensar na atualidade como crimes que envolvem negros na sociedade brasileira, são desviados, com versões adequadas que encobrem as causas reais.

Quem realmente viu... conta que tudo começou com um grupo de boa aparência, parecendo ricos ou pelo menos remediados... fizeram uma grande arruaça ... encontraram o pobre rapaz já sendo perseguido e vaiado. Então, aos gritos de ‘Ao Pedro II tudo ou nada’ e ‘tabuada’ procederam ao linchamento. (LOPES, 2015, p. 241)

A versão de uma briga entre estudantes do Colégio Pedro II, classe média, que tem como consequência uma surra ou tumulto, jamais uma tragédia, indica que a atenuação do crime é uma espécie de satisfação à sociedade. Com efeito, os deslocamentos que buscam relativizar e banir definitivamente qualquer natureza profunda do crime tendem a ser veiculados para que tomem abrangência e sobreponham-se aos fatos:

Tanto quanto a mulher que, agora chamada a depor na delegacia da Praça Mauá, no inquérito do crime da rua Larga, esbraveja contra o infeliz vitimado, já

definitivamente reconhecido como culpado da própria morte: - tarado! Era um tarado, sim. Safado! Sem vergonha! Estava se aproveitando de uma moça no trem. Aí, ela gritou, ele correu e pulou na plataforma. Então o povo foi atrás, até a rua Larga, esquina com Uruguaiana. (LOPES, 2015, p. 195).

As versões para o crime chegam ao fim, sendo apurado que “tudo não passara de uma brincadeira, uma estudantada”, como é narrado explicitamente ao longo do trecho:

Com a mão molhada ou melhor encharcada, segundo se diz, pelas famílias dos réus, acaba admitindo que tudo não teria passado de caso fortuito, de uma triste obra do acaso (...) uma estudantada, uma inocente travessura de estudantes, os quais tiveram seu ardor juvenil espicaçado pelo ardor vergonhoso e humilhante revés imposto a Nação brasileira, derrota essa devida à inação de alguns jogadores desprovidos, por notórias condições atávicas, das mínimas condições emocionais exigidas em momentos de situação adversa. (LOPES, 2015, p.279).

As mazelas que assombram a nação ainda hoje ficam sublinhadas quando se nota o expediente que leva a corrupção engendrada por famílias e grupos sociais dominantes. A corrupção, bem como a desqualificação do crime como adventos atenuantes de uma brincadeira entre estudantes, revela o pouco caso e irrelevância que sustentam o discurso de igualdade de direitos na população negra.

Com efeito, a memória refaz o caminho das injustiças sociais ao expor as bases históricas em que se deram as condições de aparecimento de um enorme segmento social segregado. Neste sentido, uma cartografia da cor supõem os lugares diversos e marcadamente pontuados pela ocupação de uma população negra brasileira de matriz africana, aliados à memória destes lugares que impõem a recuperação da resistência e modos de reparação que um movimento de auto-conhecimento inserido na própria memória coletiva é capaz de acenar.

Não sem propósito a narrativa termina com a ação final de uma quadrilha que se prepara para fazer um grande assalto de trem pagador. Inevitavelmente negros, os integrantes do bando são liderados por Sebastião Quirino dos Santos , o Tião Espírito-Mau que como observa o narrador com certa desconfiança e ironia : “ Os argumentos com que Sebastião Quirino dos Santos justifica seu plano são estranhos: trata-se, segundo ele, de uma compensação por tudo o que sofreram seus pais e antepassados e sofrem seus parentes e contraparentes, até hoje.” (LOPES, 2015, pp. 285-286.)



De outro modo, Rio negro 50, é uma história de resistência negra que expõe a reparação como uma das consequências desta imensa cartografia da cor instalada na sociedade brasileira e que a memória coletiva permite alcançar e entender.

### **Referências bibliográficas**

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai – A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUGEL, Moema Parente. *A imagem da África na poesia afro-brasileira contemporânea*. Salvador: Revista Afro-Ásia, nº 19/20, 1997, p.183-199.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Por um conceito de literatura afro-brasileira*. In: *Literatura e afro-descendência no Brasil: antologia crítica*. v. 4 . Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LOPES, Nei. *Rio negro 50*, Rio de Janeiro: ed. Record, 2015.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*, In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

POLLACK, Michael. *Memória e identidade social*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

## A representação do negro em uma crônica de Machado de Assis: uma proposta de análise

Greicy Pinto Bellin/UFPR-UNIANDRADE

Apesar de negligenciada ao longo de décadas de uma fortuna crítica que percebia a obra de Machado de Assis como imune às representações do social, como aponta a famosa análise de Sílvio Romero (1897), a representação do negro não passou despercebida ao Bruxo do Cosme Velho. Sua inserção como mulato em uma ordem escravocrata teria conduzido a representações peculiares do negro, mais especificamente do negro escravo, presentes desde o início da produção literária machadiana no conto “Mariana”, publicado em 1871 no *Jornal das Famílias*, passando pelas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e pela crônica de 19 de maio de 1888, que me proponho a analisar no presente artigo. “Pai contra mãe”, escrito no início do século XX, e “Mariana” serão também analisados por reforçarem a ideia de problematização da representação da figura do negro, problematização esta relacionada não apenas a questões políticas vigentes na época de Machado, mas também a dilemas de ordem literária, experimentados pela elite letrada brasileira do século XIX.

A crônica de 1888 faz parte da série *Bons Dias!*, conjunto de textos ágeis e bem-humorados publicados na imprensa periódica fluminense, mais especificamente no jornal *Gazeta de Notícias*, sob o pseudônimo de Boas-Noites. O uso deste, aliado à agressividade sarcástica do narrador-cronista, fez com que a autoria de Machado não fosse reconhecida por muitos anos até o estudo pioneiro de José Galante de Sousa, conduzido na década de 50, comprovar que as crônicas pertencentes à série haviam sido escritas não por um autor que possuía “tédio à controvérsia”, como é normalmente apregoadado, mas sim por um observador lúcido e questionador da conjuntura social pós-abolição, sobre a qual lança um olhar desencantado e comprometido não necessariamente com a causa abolicionista em si, mas com seus efeitos em um contexto onde, para usar as célebres palavras de Roberto Schwarz (1992), as ideias se encontravam fora do lugar em relação ao seu centro europeu. Escrita no dia 19 de maio, portanto seis dias após a assinatura da Lei Áurea, Boas-Noites afirmava o seguinte sobre a abolição:

Por isso digo, e juro se necessário for, que toda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou

menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar. (ASSIS, 1997, p. 12).

Seria óbvio afirmar que o jantar dado por Boas-Noites é exemplar do exibicionismo e da locupletação da elite em cima do processo abolicionista, que acabou, ao fim e ao cabo, não se revelando como solução ideal para o problema da inserção do negro da sociedade brasileira oitocentista. O narrador não tem o menor pudor em admitir seu próprio exibicionismo, lançando mão de uma decisão política ainda não consumada para apregoar uma suposta boa índole perante a sociedade: “Neste jantar, a que meus amigos deram o nome de banquete, em falta de outro melhor, reuni umas cinco pessoas, conquanto as notícias dissessem trinta e três (anos de Cristo), no intuito de lhe dar um aspecto simbólico.” (ASSIS, 1997, p. 12). A apregoação de boa conduta, no entanto, é questionada pelo próprio Boas-Noites ao assumir que apenas cinco pessoas compareceram ao jantar, ou banquete, como queriam seus amigos. A afirmação seguida de seu questionamento é característica do discurso machadiano, que se articula não necessariamente na forma de olhar oblíquo, como afirma Marta de Senna (1998), ou como expressão literária da volubilidade da classe dominante brasileira, como quer Roberto Schwarz (2000). O que Machado busca com esta postura narrativa oscilante e aparentemente contraditória é fazer uma crítica contundente a um contexto que se deixava levar por um modelo de modernidade importado da Europa, materializado na liberdade propiciada pela abolição, modelo que, no final das contas, não dava conta de uma especificidade brasileira, materializada, por sua vez, na desfaçatez de Boas-Noites em relação ao escravo Pancrácio. O referido travejamento vem expresso na fala do narrador, que utiliza uma expressão francesa para se referir a uma experiência brasileira:

No golpe do meio (*coup du milieu*, mas eu prefiro falar a minha língua), levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que, acompanhando as ideias pregadas por Cristo, há dezoito séculos, restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia que a nação inteira devia acompanhar as mesmas ideias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado. (ASSIS, 1997, p. 12).

A opção pela expressão “golpe do meio” ao invés do galicismo *coup du milieu* é reveladora da tão comentada obsessão em copiar o que vinha da França, característica incontestável da elite letrada brasileira do oitocentos. Também muito irônica é a constatação de que a liberdade “era um dom de deus” quando, na realidade, era uma

construção europeia, mais precisamente francesa, advinda da revolução de 1789. Questionamentos em relação a essa liberdade aparecem, de forma cifrada, em vários contos de Machado, entre eles “Capítulo dos chapéus”, de 1884, em que o desejo de libertação da protagonista Mariana é problematizado por uma percepção crítica do ambiente citadino tão próprio das representações da modernidade. A obsessão pela imitação francesa é aparentemente refutada por Boas-Noites na declarada preferência pela língua portuguesa em detrimento do galicismo, mas tal refutação também parece contraditória, tendo em vista o caráter mistificador assumido pela libertação do escravo Pancrácio. Este demonstra muita gratidão pelo seu senhor:

Pancrácio, que estava à espreita, entrou na sala, como um furacão, e veio abraçar-me os pés. Um dos meus amigos (creio que é ainda meu sobrinho) pegou de outra taça, e pediu à ilustre assembleia que correspondesse ao ato que acabava de publicar, brindando ao primeiro dos cariocas (...) De noite, recebi muitos cartões. Creio que estão pintando o meu retrato, e suponho que a óleo. (ASSIS, 1997, p. 13).

A suposição em relação à pintura do retrato confirma a prepotência de Boas-Noites, juntamente com o permanente sarcasmo de quem gostaria de libertar o escravo, mas cuja classe depende da escravidão para se manter como tal. A dependência, no entanto, não se configurava em relação ao sistema escravocrata em si, estando atrelada a uma paternalização do escravo que, como afirma Gilberto Freyre no célebre *Casa-grande e senzala*, teria feito com que a escravidão fosse, pelo menos na aparência, mais branda nos centros urbanos. Tal brandura, todavia, pode ser questionada com base na constatação de que a violência em relação ao escravo não era apenas física mas simbólica, uma vez que atrelada ao exercício de um poder exercido em via de mão dupla, conforme sinaliza a análise de Sidney Chalhoub em *Machado de Assis historiador* (2003). De acordo com o autor, os escravos, conscientes do papel que desempenhavam junto às vidas dos senhores, também utilizavam estratégias que permitiam a perpetuação do poder senhorial, criando uma dominação manipulada por eles próprios. Daí a enorme dependência da elite em relação aos escravos, o que nos permite deduzir que a abolição, guardadas as exceções e devidas proporções, não correspondeu a um efetivo desejo de libertá-los, e sim a uma necessidade de atender demandas externas, principalmente se considerarmos que tal demanda já havia sido observada na cessação do tráfico negreiro, resultado de pressões inglesas. A libertação

do escravo é relativizada na crônica machadiana, mais especificamente na descrição da vida pós-abolição de Pancrácio, que passa a ser escravizado de uma outra maneira:

Um ordenado pequeno, mas que há de crescer (...) Pequeno ordenado, repito, uns seis mil-réis; mas é de grão em grão que a galinha enche o seu papo. Tu vales muito mais do que uma galinha. Justamente. Pois seis mil-réis. No fim de um ano, se andares bem, conta com oito. Oito ou sete. (ASSIS, 1997, p. 13).

A ironia expressa pela comparação de Pancrácio a uma galinha, considerando a pouca ou nenhuma importância dada ao escravo, torna-se ainda mais evidente no trecho a seguir, em que Boas-Noites revela, novamente sem o menor pudor, a existência de uma falsa igualdade entre senhor e escravo recém-liberto:

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; eleitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo um impulso natural, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor; eram dois estados naturais, quase divinos. (ASSIS, 1997, p. 13).

Sobressai-se uma ironia ainda mais contundente, que considera natural e quase divina uma liberdade adquirida e construída por uma elite que estava, na realidade, muito pouco preocupada com a condição do negro escravo. Nesse sentido, estudiosos da obra machadiana primam pelo anacronismo ao identificar o escritor como partidário da causa abolicionista, como um defensor dos escravos pelo fato de ser mulato, ou ainda como afrodescendente, percepção esta mais adequada à realidade social de hoje e não ao contexto do século XIX, no qual a ideia de afro-descendência ainda não se encontrava completamente formada. Assim sendo, a fortuna crítica machadiana tende a perceber, na representação do negro escravo, componentes que seriam próprios de visões sustentadas hoje em dia a respeito dos negros, da negritude e da abolição da escravatura, sendo que tais percepções acabam por não refletir o real posicionamento do autor em relação a estas problemáticas. Urge, portanto, recuperar a *zeitgeist* de Machado, na medida em que sua obra traz a visão de uma época, e não as opiniões e juízos críticos sustentados ao longo de anos de fortuna crítica, muitas vezes responsável pela insistência em polarizações que ou trabalham no sentido de negar um suposto engajamento do texto machadiano com a realidade circundante, ou reduzem este mesmo texto a um espelho desta realidade, descaracterizando a dimensão verdadeiramente artística da obra.

O desfecho da crônica vem a confirmar não apenas a desfaçatez da classe dominante, mas a ideia de que o poder público seria frágil demais para conferir à abolição o verdadeiro caráter de libertação:

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes da abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendido a ler, escrever a contar, (simples suposição) é então professor de filosofia no Rio das Cobras; que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: *és livre*, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu. (ASSIS, 1997, p. 14).

Bastante irônica é a suposição de que Pancrácio teria se tornado professor de filosofia, o que aponta, de maneira cifrada, não para uma valorização da capacidade de trabalho do escravo liberto, e sim para a dificuldade que seria encontrada por este escravo para se firmar em um contexto pós-abolição. Tal contexto é objeto de outra crua e desencantada análise no famoso conto “Pai contra mãe”, publicado em 1906 no volume *Relíquias de casa velha*, em que o filho da negra escrava é abortado no meio da rua para que o filho do capitão-do-mato urbano, branco e livre, possa sobreviver. O trecho a seguir nos fornece toda a dimensão desta problemática:

- Estou grávida, meu senhor! – exclamou – Se vossa senhoria tem algum filho, peço-lhe pelo amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!

- Siga! – repetiu Cândido Neves.

- Me solte!

- Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

- Você é quem tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? – perguntou Cândido Neves. (ASSIS, 2008, p. 637-638).

O paradoxo é perverso e retratado com requintes de uma crueldade e de uma violência inexoráveis, ainda mais se considerarmos que Arminda não morre por compaixão dos senhores ou porque sua vida deveria ser preservada, e sim porque sua morte acarretaria em uma perda monetária de cem mil-réis, paga a Cândido Neves no momento em que a escrava é entregue ao senhor. No entanto, o que Machado procurou aqui não foi simplesmente transformar o escravo em vítima e os homens brancos em vilões, e sim denunciar a barbárie de um contexto onde o mercado de trabalho ainda não estava completamente formado, o que obrigava os homens brancos e livres a exercerem profissões estapafúrdias e até mesmo, anacrônicas e teoricamente mais apropriadas ao ambiente rural, como é o caso do capitão-do-mato urbano.

Ao mesmo tempo, o que seria do homem branco e livre sem a escravidão? Esta lhe proporcionava o exercício de uma profissão que, de acordo com o próprio narrador de “Pai contra mãe”, “não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda.” (ASSIS, 2008, p. 634). Apesar de incerta, tal profissão tinha lá as suas vantagens, o que não se observaria em um contexto pós-abolição, onde os homens brancos não teriam a possibilidade de usar uma instituição para justificar o que o narrador chama de “caiporismo”:

Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armazém. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel ao cartório, contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos. (ASSIS, 2008, p. 632).

O enfoque da narrativa de “Pai contra mãe” nas dificuldades experimentadas pelo homem branco e livre nos contextos escravocrata e pós-escravocrata, considerando a dupla temporalidade do conto, leva-nos a questionar a ideia de que Machado estaria articulando um libelo contra a escravidão. Esta ideia obscurece a real problemática colocada tanto pela narrativa de 1906 quanto pela crônica de 1888, e que não dizia respeito apenas a questões políticas, como é normalmente apregoado, e sim a questões

de ordem literária, relacionadas ao travejamento da experiência periférica e à tendência quase instintiva de copiar tudo o que vinha de fora, inclusive as instituições e os ideais de liberdade, conforme já mencionado no início desta exposição.

Para John Gledson (2006), “Pai contra mãe” marcaria o momento em que Machado, já estabilizado em seu cargo de burocrata do império, teria tido a coragem necessária para explorar todos os travejamentos e consequências nefastas da escravidão no contexto brasileiro. A análise de Gledson, assim como a de Roberto Schwarz, é representativa do imperativo categórico de ordem sociológica, que surge como uma resposta ao movimento de superação da ideia de anacronismo que por anos rondou os escritos machadianos. Superar o anacronismo, todavia, não significa, ou pelo menos não deveria significar, colocar em primeiro plano a dimensão social de uma obra literária, transformando-a em documentário. Mais do que isso, interessa averiguar como dilemas aparentemente ligados à estrutura social mimetizam, ao fim e ao cabo, dilemas de ordem literária, relacionados a uma situação cultural específica. O conto “Mariana”, citado no início desta exposição, é exemplar nesse sentido. Logo no início, o narrador Coutinho, voltando da Europa após quinze anos de ausência, constata que o Rio de Janeiro havia mudado para melhor, mudança esta advinda da europeização da incipiente paisagem urbana fluminense: “Também achei mudado o nosso Rio de Janeiro, e mudado para melhor. O jardim do Rocío, o *boulevard* Carceller, cinco ou seis hotéis novos, novos prédios, grande movimento comercial e popular, tudo isso fez em meu espírito uma agradável impressão.” (ASSIS, 2008, p. 1007). A impressão de modernidade transmitida pela narrativa começa a ser paulatinamente invalidada pelo relato de Coutinho, escravo de trinta e nove anos com “alguns fios brancos na cabeça e na barba”, que denuncia, a partir de suas recordações de amante supostamente frustrado, a maternalização do escravo no seio da família patriarcal brasileira:

Chamava-se Mariana (...) e era uma gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa, e recebendo de minha mãe os mesmos afagos que ela dispensava às outras filhas. Não se sentava à mesa, nem vinha à sala em ocasião de visitas, eis a diferença; no mais era como se fosse pessoa livre, e até minhas irãs tinham certa afeição fraternal. Mariana possuía a inteligência da sua situação, e não abusava dos cuidados com que era tratada. Compreendia bem que na situação em que se achava só lhe restava pagar com muito reconhecimento a bondade de sua senhora. (ASSIS, 2008, p. 1009).



Machado, bastante lúcido em relação às “anomalias” geradas pelas ideias fora do lugar, investe em percepções até certo ponto absurdas ao criar a figura de uma mucama tratada como membro da família. A própria escrava, contudo, tinha consciência das limitações deste tratamento, jamais esquecendo sua condição de subalterna. Mariana se destaca em seu meio pela educação esmerada e até mesmo, pela fluência em francês, língua que aprendera com a sinhazinha:

A sua educação não fora tão completa como a das minhas irmãs; contudo, Mariana sabia mais do que as outras mulheres em igual caso. Além dos trabalhos de agulha que lhe foram ensinados com extremo zelo, aprendera a ler e a escrever. Quando chegou aos quinze anos teve desejo de saber francês, e minha irmã mais moça lho ensinou com tanta paciência e felicidade, que em pouco tempo Mariana ficou sabendo tanto quanto ela. (ASSIS, 2008, p. p. 1009).

A apreçoção da cultura europeia da escrava é contradita de forma brutal pela descrição de suas características físicas, que traz à memória do leitor a mulata sensual objetificada pelo seu senhor:

Mariana aos 18 anos era o tipo mais completo de sua raça. Sentia-se-lhe o fogo através da tez morena do rosto, fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados. Tinha os cabelos naturalmente encaracolados e curtos. Talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mãos de senhora. É impossível que eu esteja a idealizar esta criatura que no entanto me desapareceu dos olhos; mas não estarei muito longe da verdade. (ASSIS, 2008, p. 1009).

Novamente a descrição da negra do auge de sua sensualidade é tensionada pela menção ao “pé pequeno” e as “mãos de senhora”, sintomas do travejamento literário experimentado entre o modelo europeu e a realidade brasileira. Machado, enquanto figura chave da intelectualidade da época, se mostrou bastante preocupado com este travejamento, relacionado à busca por uma identidade nacional para a literatura brasileira. Tal preocupação transparece no célebre ensaio “Instinto de nacionalidade”, publicado no periódico nova-iorquino *O Novo Mundo* em 1873, portanto, dois anos após a publicação de “Mariana” no *Jornal das Famílias*. O trecho a seguir evidencia a contestação machadiana da doxa que percebia no indianismo uma representação de

identidade literária nacional, reforçando a necessidade de a literatura ser literatura, e não documentário:

um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. (ASSIS, 2008, p. 1209).

A conclamação pelos toques imaginativos é sintomática de uma percepção que não confia exclusivamente no social ou em detalhes acessórios para a sua conformação, demonstrando a preocupação do escritor com uma literatura ainda não completamente formada, que necessitava de parâmetros mais sólidos para a sua efetiva consolidação. E o que aparecia como entrave para esta consolidação era justamente o modelo europeu, do qual o próprio indianismo, ornamentado pelo Romantismo, era uma das características, manifestando-se em opiniões que Machado tinha por errôneas, e que só reconheciam “espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais de nossa literatura.” (ASSIS, 2008, p. 1205). Talvez o mesmo possa ser dito da representação do negro presente no conto “Mariana”, tendo em vista não apenas a proximidade temporal entre este conto e “Instinto de nacionalidade”, mas os paradoxos explorados na discussão da “atual literatura brasileira” e na representação de uma mucama europeizada sem qualquer identificação com o que se observava na realidade brasileira ou, o que é pior, que se afigurava como construção de uma elite interessada mais em subjugar o escravo do que propriamente em libertá-lo, contradição exposta com maestria na crônica do escravo Pancrácio.

A negra escrava é a responsável por despertar o interesse de Coutinho por sua prima Amélia, corroborando a ideia, presente em *Casa grande e senzala*, de que os escravos seriam os catalisadores dos desejos sexuais reprimidos de seus senhores: “Amélia ia lá a casa algumas vezes; mas era o princípio, e antes que nenhum namoro houvesse entre nós. Cuido, porém, que foi Mariana quem chamou a atenção da moça para mim. Amélia deu-mo a entender um dia.” (ASSIS, 2008, p. 1010). Este incidente dará início à paulatina romantização da mucama, manifesta, primeiramente, na cena em que ela começa a chorar ao entregar para Coutinho um maço de charutos que haviam caído do bolso do rapaz, o que desperta a incredulidade deste: “fiquei ainda a olhar alguns instantes para ela, sem compreender nem as lágrimas, nem o gesto, nem a fuga. O meu principal cuidado era outro; a lembrança do incidente passou depressa, fui vestir-

me e saí.” (ASSIS, 2008, p. 1010). A incompreensão de Coutinho representa, para além da incompreensão de uma elite escravocrata ao se deparar com os sentimentos expressos pelo subalterno, um alerta de Machado de Assis em relação à inadequação de um modelo já defasado em 1871, e que será por ele mesmo criticado dois anos mais tarde em “Instinto de nacionalidade”. Cabe ressaltar, no entanto, que não se trata de um alerta moralista, feito com a mão pesada, e sim transmitido de forma cifrada, considerando a publicação de “Mariana” em um periódico de caráter conversador e dedicado à família burguesa, como era o caso do *Jornal das Famílias*. O conservadorismo, apesar de inegável, não impediu Machado de criticar, sub-repticiamente, não apenas a problemática social inerente à representação do negro na literatura, mas o travejamento literário subjacente a esta representação.

A própria Mariana, em diálogo com Coutinho, reconhece que seus sentimentos configuram uma anomalia, em outro indício da postura crítica de Machado em relação à transplantação do modelo romântico europeu para a nascente literatura brasileira: “Não falemos nisso, nhonhô. Não se trata de amores, que eu não posso ter amores. Sou uma simples escrava.” (ASSIS, 2008, p. 1011). Coutinho responde aos dizeres da escrava com a constatação de um travejamento que, a seu ver, conferiria certas vantagens a Mariana: “Escrava, é verdade, mas escrava quase senhora. És tratada aqui como filha da casa. Esqueces estes benefícios?” (ASSIS, 2008, p. 1011). A escrava responde não haver esquecido os benefícios, mas lamentar tê-los recebido, sendo chamada de insolente pelo seu senhor. A acusação de insolência pode ser interpretada como indicativa da existência de uma elite (letrada, por sinal), que tinha dificuldades em aceitar um pensamento lúcido em relação a ideias e comportamentos fora de propósito e fora do lugar, como é o caso de Mariana.

Na sequência da narrativa, Coutinho afirma que os nobres sentimentos supostamente nutridos por Mariana não condizem com sua condição social: “Que seria uma paixão daquela pobre escrava educada com mimos de senhora?” (ASSIS, 2008, p. 1012). A anomalia está posta, não a anomalia da escravidão em si, fato intrínseco da realidade brasileira da época, mas a anomalia gerada pela atribuição de um sentimento importado da Europa a um ser escravizado e em condição que contradizia totalmente os ideais libertários propagados pelo próprio Romantismo. A romantização da negra escrava atinge seu ápice na “doença de amor” contraída cinco semanas antes do casamento de Coutinho, da qual Mariana se restabelece a partir de um pedido feito pelo rapaz, na fuga de casa, para a qual retorna após confessar que ama o seu senhor e no

inverossímil suicídio motivado pela suposta e efetivamente não declarada rejeição de seu amado. A intenção de suicidar-se é revelada pela própria Mariana: “(...) confesso-lhe até que a minha intenção era morrer na hora do seu casamento, a fim de que fôssemos ambos felizes – nhonhô casando-se, e eu morrendo.” (ASSIS, 2008, p. 1018). A atitude extrema da mucama poderia ser interpretada como um efeito do anacronismo de uma elite marcada pela hipocrisia, que tentava dar ao escravo um tratamento não condizente com a sua posição, e que percebia o negro como instrumento de poder: “Antes e depois amei e fui amado muitas vezes; mas nem depois nem antes, e por nenhuma mulher fui amado jamais como fui (...) por uma cria de casa.” (ASSIS, 2008, p. 1008). O arsenal romântico, alimentado ao longo de toda a narrativa, é desconstruído por Coutinho no último parágrafo do conto, sinalizando novamente a crítica machadiana aos modelos propagados pelo Romantismo:

Coutinho concluiu assim a sua narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saíamos pela Rua do Ouvidor fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinha-nos restituído a mocidade. (ASSIS, 2008, p. 1019).

O parágrafo citado acima é precedido por outro em que Coutinho exalta Mariana como uma verdadeira mártir, acentuando ainda mais a contradição e o componente anômalo contido na representação da escrava:

Tal foi, meus amigos, este incidente da minha vida. Creio que posso dizer ainda hoje que todas as mulheres de quem tenho sido amado, nenhuma me amou mais do que aquela. Sem alimentar-se de nenhuma esperança, entregou-se alegremente ao fogo do martírio; amor obscuro, silencioso, desesperado, inspirando o riso e a indignação, mas no fundo, amor imenso e profundo, sincero e inalterável. (ASSIS, 2008, p. 1019).

Assim sendo, a representação do negro escravo é problematizada não em chave abolicionista e protecionista, mas no sentido de revelar as incongruências geradas por apropriações literárias equivocadas da figura do negro, e, no caso específico de Mariana, da mulata enquanto objeto de satisfação sexual dos homens pertencentes à elite, como apontado por Gilberto Freyre em sua célebre análise. O que se percebe é que

Machado, enquanto contestador de uma doxa polarizada em percepções que oscilavam entre os extremos de se considerar o escravo como vilão, como fez Joaquim Manuel de Macedo em *Simeão, o crioulo*, ou como vítima de um sistema opressor e excludente, possui um olhar desconfiado que não se locupleta com uma percepção da escravidão enquanto nefasta ou vantajosa. Nesse sentido, o escritor lançava mão de um recurso semelhante ao de Baudelaire, e apontado por Roberto Schwarz: “ao invés de você falar em nome próprio, com lirismo ou reflexões sinceras, você identifica o seu eu-lírico com o lado mais abjeto da classe dominante.” (SCHWARZ, 2014, p. 63).

A narração de Boas-Noites, assim como a história relatada por Coutinho são sintomáticas desta posição, revelando a abjeção daqueles que utilizavam a condição do escravo para se afirmar como membros de uma elite subserviente e incapaz de articular verdadeiros ideais de liberdade e igualdade tanto para si mesmos quanto para os outros. Ideais propagados pela Revolução Francesa e também pela revolução de 1848, alegorizada pela lírica baudelairiana, que traz toda a melancolia de uma metrópole totalmente reformulada a fim de sufocar os levantes revolucionários. Tal reformulação, por sua vez, impactou a criação poética romântica, mais especificamente com as imagens da mendiga ruiva, dos sete velhos, das velhinhas, em suma, dos seres abjetos que denunciam a fragilidade social e cujas representações são utilizadas como forma de metaforizar dilemas de ordem literária, que marcam a transição do período romântico para outras maneiras de se fazer literatura, transição esta da qual a poesia de Baudelaire e a obra do próprio Machado são exemplares.

Em suma, não seria exagerado afirmar que Machado de Assis lançava mão da representação do negro, mais especificamente do negro escravo, para expor os travejamentos característicos de uma nação e, porque não dizer, de uma literatura periférica e consolidada em referenciais europeus encabeçados pelo movimento romântico, e que pouco ou nada correspondiam à construção de uma realidade efetivamente brasileira. Entende-se aqui por realidade brasileira não as representações ufanistas de nação sustentadas pelos românticos, mas a realidade do dia a dia, da luta pela sobrevivência, referida pelo próprio Machado em suas crônicas como *struggle for life*, presente, conforme analisado, em “Pai contra mãe”. Contradições semelhantes saltam aos olhos nas representações de Pancrácio e Mariana, produtos de uma sociedade e de uma cultura que, conforme já mencionado, não respeitavam a real condição do negro e tentavam maquiá-la tal condição com um verniz mais apropriado às classes dominantes, e não à condição do negro em si. É bem provável que a condição de mulato

livre e inserido em um contexto “branco”, como era o caso da elite letrada do oitocentos, tenha conferido a Machado de Assis a lucidez necessária para perceber o travejamento e transformá-lo em matéria de literatura.

### Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. “Pai contra mãe”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa* v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 631-638.

\_\_\_\_\_. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa* v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. “Mariana”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa* v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1009-1019.

\_\_\_\_\_. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa* v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1206-1211.

\_\_\_\_\_. *Bons dias! e Notas Semanais*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global Editora, 2003.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. “As ideias fora do lugar” In: \_\_\_\_\_. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Companhia, 2014.

## **A voz que emana do *Quarto de despejo*: o diário de muitas Marias**

Vanessa Aparecida Kramer<sup>100</sup>/UNICENTRO

Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um “corpo-mulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta.

Conceição Evaristo

### **Introdução**

Este artigo é uma proposta de releitura da obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) de Carolina Maria de Jesus. Foram aqui apresentados posicionamentos sobre como a escritora na condição de mulher, negra e desprovida de qualquer regalia social, faz de sua voz um grito de protesto contra o sistema dominante. A protagonista/autora do diário/memória produz uma narrativa que leva em conta o contexto histórico em que a obra emergiu: Brasil do século XX, fazendo de seu diário uma obra fundamental para a literatura de resistência negra no contexto geopolítico desse período.

Para tanto, partimos do preceito de Fredric Jameson em *O inconsciente político* (1992) de que o ato interpretativo de obras culturais carece de uma historicização. Todavia, não se trata da História tradicional contada pelos vencedores na qual cria-se histórias para ocultar aquela que por muito tempo foi silenciada; a História dos vencidos, mas uma História fundamental que nos direciona para além do aparentemente dito, explícito e cristalizado por aqueles que desfrutaram de prestígios sociais e econômicos.

Tendo em vista as diferentes vertentes que abordam a temática do negro no Brasil, uma vez que se trata de um assunto bastante amplo e complexo, elegemos como orientação para este estudo a que trata da produção cultural negra como forma de resistência e afirmação de identidade.

---

<sup>100</sup> Mestranda em Letras Interface entre Língua e Literatura pela Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO. Este trabalho foi orientado por Raquel Terezinha Rodrigues: Doutora em Literatura Portuguesa. Professora adjunta da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO.

## 1. O negro no Brasil: contextualização histórica

Pensar a literatura negra nos dias atuais requer a contextualização do negro no Brasil desde os anos de colonização até o presente momento. Ao refletirmos sobre essa temática numa perspectiva histórica, lembramos que o século XVI, período em que se deu a “Descoberta do Brasil”, foi demarcado pela barbárie escravocrata a qual fez com que a etnia africana tivesse uma trajetória delineada por torturas, dissabores e padecimento em solo americano. Primeiramente a detenção forçada dos homens em África; o embargo de multidões de pessoas com um único objetivo: mão de obra e trabalho escravo no Brasil Colônia; as viagens em navios negreiros, as quais eram destituídas de qualquer condição humana e por fim, o trabalho exploratório que realizaram na pior das conjunturas possíveis.

Com esse olhar, discutimos a temática como uma relação conflituosa, demarcada por muita luta e resistência. A complexidade de violência do sistema escravista empregado pelo europeu foi algo desmedido, já que partia do princípio de anulação e destituição da cultura do negro em tudo o que fazia parte do universo cultural na organização social em África e lhes constituíam como indivíduo portador de uma identidade foi “anulado” pelo processo de migração, posto que, chegaram em solo americano na condição de seres inferiores, irracionais e submissos, destinados à labuta.

Trata-se de um passado hediondo que faz-se presente na realidade brasileira ainda na atualidade, visto que está impregnado na memória coletiva e é causa e temática de políticas públicas, uma vez que o que explicitamos acima foi o marco do início de um sistema monárquico escravagista que persistiu por 400 anos até a significativa, mas ao mesmo tempo, ilusória abolição dos escravos que se deu em 1888 com a Lei Áurea.

O sistema escravista foi causa de muita luta no Brasil. Inicialmente contra a escravidão legal demarcada pelas estratégias de fuga dos escravos que se rebelavam contra os senhores do engenho, o que resultou na formação dos quilombos; a persistência da cultura africana que tem uma contribuição altamente considerável na composição da cultura brasileira; políticas públicas que vêm sendo desenvolvidas pelo Estado, por grupos de ativistas representados por escritores e intelectuais negros em combate ao preconceito racial, na busca de amenizar e contrabalançar o agravante estrago exercido historicamente à etnia negra.

Todavia, ainda somos os herdeiros de tudo o que sistema escravocrata gerou. Como afirma Clóvis Moura em *Sociologia do negro brasileiro* (1988):



O aparelho ideológico de dominação da sociedade escravagista gerou um pensamento racista que perdura até hoje. Como a estrutura da sociedade brasileira, na passagem do trabalho escravo para o livre, permaneceu basicamente a mesma, os mecanismos de dominação inclusive ideológicos foram mantidos e aperfeiçoados (MOURA, 1988, p. 23).

Com isso, dizemos que a sociedade brasileira ainda é obra do europeu, apesar de se buscar alternativas, por muito tempo a voz do negro foi silenciada. Criou-se estereótipos do negro como o bom servçal, submisso, fiel ao seu bom dono, até mesmo a literatura brasileira é impregnada com os conceitos padrões do homem branco. A questão do preconceito racial de se pensar o negro como um ser inferior foi uma ideologia construída e arraigada no inconsciente coletivo, uma construção social propagada pelo dominador/vencedor e foi nesse contexto impregnado de desvantagens sócio-econômico ao afro-brasileiro que emergiu a obra de Carolina Maria de Jesus. *Quarto de Despejo* é considerado por estudiosos como sendo o marco de literatura de resistência negra no Brasil.

A escritora Carolina Maria de Jesus nasceu na cidade de Sacramento em Minas Gerais no ano de 1914. Por pertencer a uma família desprovida de bens materiais e com um grande número de irmãos, ela trabalhou desde a infância e sua escolaridade se restringiu a dois anos de estudos. Na adolescência mudou-se com a família para a cidade de Franca onde trabalhou como doméstica e auxiliar de cozinha para sobreviver. Com a perda da mãe em 1937, mudou-se para a favela do Canindé, em São Paulo. Como consta na apresentação do livro, o seu diário foi editado e publicado pelo jornalista Audálio Dantas que ao fazer uma reportagem na favela encontra Carolina e presencia ela mencionar a existência do seu diário.

Após a publicação do *Quarto de Despejo*, Carolina Maria de Jesus tornou-se conhecida no universo literário brasileiro, porém, essa fase de reconhecimento foi curta e ela logo foi esquecida no cenário literário e só mais tarde sua obra voltou a ser alvo de vários pesquisadores e estudiosos da literatura . Além do diário que faz-se objeto deste estudo, Carolina escreveu outros textos memorialísticos como *Casa de Alvenaria: Diário de uma ex-favelada* (1961); *Diário de Bitita* (1986); *Meu estranho diário* (1996), além de poemas, um romance e outros textos.

## **2. A vida na favela: relato de uma favelada**

O diário *Quarto de Despejo*, escrito entre julho de 1955 a maio de 1958 é lido numa primeira interpretação como uma leitura romanesca em que Carolina descreve os seus dias na favela do Canindé do século XX. Para garantir a sua sobrevivência e dos filhos Vera Eunice, José Carlos e João José, Carolina cata papel e ferro velho para vender. Sua rotina consiste em acordar pela manhã, buscar água, preparar a escassa alimentação para os filhos e sair para a rua em busca de material para vender, alimento, dinheiro, enfim, prover o sustento da família “permaneço na rua o dia todo. E estou sempre em falta. A Vera não tem sapatos. E ela não gosta de andar descalça” (JESUS, 1960, p. 14).

A miséria faz-se tema central de sua existência e também da esfera em que ela vive, a fome é uma constante na rotina da família, pois, o que ela ganha não é suficiente nem mesmo para a alimentação, o que faz com que Carolina também recorra às instituições de caridade que auxiliam com doações como as igrejas, os vicentinos e comerciantes que trazem para os favelados os produtos vencidos.

Se nem o problema da fome é solucionado, muito menos outros quesitos como saúde, vestimenta, lazer e educação, que se tornam questões secundárias e utópicas. Nas palavras de Carolina, o custo de vida impede a realização dos seus desejos, como é o caso de quando a sua filha Vera pede-lhe sapatos novos como presente de aniversário, e, Carolina não pode comprar. Diante das circunstâncias, ela lava e concerta os sapatos que encontrou no lixo e dá à filha, pois, a escassez é extrema:

Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair.

...Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer êles brada:

- Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o hábito de sorrir (JESUS, 1960, p. 32).

Carolina discorre sobre suas experiências de um modo muito peculiar já que sentiu na pele o que narra. Dentre as tantas questões que aborda, ela trata do preconceito racial, da miséria, dos descasos e das dificuldades que encontra para viver. Do seu viés

narrativo, ela mostra como é ver o mundo da posição em que se encontra e como é ser vítima das injustiças sociais e dos olhares que a condenam. Quando a narradora/personagem encontra um senador no prédio em que foi buscar papéis para vender, ela afirma que “no sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-me com repugnância. Já estou familiarizada com estes olhares. Não entristeço” (JESUS, 1960, p. 108) e ainda, “já estou tão habituada com a maldade humana” (JESUS, 1960, p. 29). Neste primeiro nível de leitura, lemos o diário como um relato diário de Carolina, o qual consiste numa luta contínua por sobrevivência em meio aos inúmeros dilemas que ela precisa enfrentar como a fome, o descaso, o preconceito, enfim, a miséria ao extremo.

### **3. A história do afro-brasileiro nas palavras/vivências de Carolina Maria de Jesus**

Além de relatar a sua vida, Carolina Maria também narra a vida dos residentes da favela. Conta das brigas, das mulheres que apanham dos seus maridos, da Maria José que é uma alcoólatra e por conta do vício perdeu vários bebês ainda na gestação; a Silvia, mãe de nove filhos, que briga com o marido todos os dias; as batucadas noturnas; as jovens de quinze anos que frequentam as noites e trocam experiências com as meretrizes, fatos que ali acontecem e são registrados no diário:

Durante o dia, os jovens de 15 e 18 anos sentam na grama e falam de roubo. E já tentaram assaltar o emporio do senhor Raymundo Guello. E um ficou carimbado com uma bala. O assalto teve início às 4 horas. Quando o dia clareou as crianças catava dinheiro na rua e no capinzal. Teve criança que catou vinte cruzeiros em moeda. E sorria exibindo o dinheiro. Mas o juiz foi severo. Castigou impiedosamente (JESUS, 1960, p. 23).

Ao presenciar os acontecimentos da favela, Carolina afirma diversas vezes que o ambiente corrompe o caráter das crianças desde a infância, daí o declínio para o crime desde muito cedo:

Saí de casa 8 horas. Parei na banca de jornais para ler as notícias principais. A polícia ainda não prendeu o Promessinha. O bandido insensato porque a idade não lhe permite conhecer as regras do bom viver. Promessinha é da favela da Vila Prudente. Êle comprova o que eu digo: que as favelas não

formam caráter. A favela é o quarto de despejo. E as autoridades ignoram que tem o quarto de despejo (JESUS, 1960, p. 105).

Por dizer os acontecimentos da maloca, o seu diário é visto como testemunho concreto dos infortúnios que ocorreram na favela do Canindé entre os anos de 1955 a 1958, as suas memórias registram fatos que caíram no esquecimento antes mesmo de serem anotados por Carolina, como é o caso do “pretinho” que também vendia ferro no Zinho e após comer carne do lixo, foi encontrado morto no dia seguinte, “não trazia documentos. Foi sepultado como um Zé qualquer. Ninguém procurou saber seu nome. Marginal não tem nome” (JESUS, 1960, p. 41) e ainda o Seu João que depois de morto ficou dois dias aguardando providências para o seu enterro.

Ao registrar os conflitos da favela permeados pelo alcoolismo, a miséria, o desdém, o analfabetismo e tudo o que compõe a vida dos marginalizados, Carolina traz em sua voz individual o grito coletivo de resistência de toda uma classe. Uma vez que ela era mulher, pobre e negra o seu protesto de vida contempla a voz das minorias e isso faz de sua obra o marco significativo da voz do negro no Brasil, até porque o período em que Carolina viveu e escreveu seus textos, a questão da escravidão e tudo o que ela gerou ainda era algo bastante recente e passava por conflitos de superação desse episódio bárbaro.

Ao interpretarmos o diário de Carolina inserido no seu chão social faz com que o horizonte semântico de amplie, dado que ao escrever, ela faz uma crítica a todo o sistema dominante que gerou as favelas e suas nuances, faz uma crítica ao Estado:

Os políticos só aparecem aqui nas épocas eleitorais. O senhor Cantídio Sampaio quando era vereador em 1953 passava os domingos aqui na favela. Êle era tão agradável. Tomava nosso café, bebia nas nossas xicaras. Ele nos dirigia as suas frases de viludo. Brincava com nossas crianças. Deixou boas impressões por aqui e quando candidatou-se a deputado venceu. Mas na Câmara dos Deputados não criou um projeto para beneficiar o favelado. Não nos visitou mais (JESUS, 1960, p. 33).

Apesar de todas as objeções que encontra pelo seu posto no mundo, ela faz da sua voz a voz de todos os favelados mesmo que nem esses compreendam a grandeza do seu diário, em suas palavras, “aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para

viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isso em prol dos outros” (JESUS, 1960, p. 36).

Todo o enredo que é descrito em *Quarto de despejo*, relata veemente a constituição sócio-histórica dos afro-brasileiros que se arrasta pelos séculos. O período narrado trata-se do século XX e Carolina é uma das herdeiras do legado deixado pelo colonizador português. No seu artigo intitulado *História, estrutura social de privilégios e ações afirmativas no Brasil (2006)*, Edson Borges afirma que o sistema escravocrata fez com que os descendentes africanos recebessem como legado uma imensa desvantagem social em contraponto com os que se estabeleceram como donos e logo, beneficiários de todo poder e riqueza.

Tendo em vista que o sistema dominante se utilizou de inúmeras maneiras para legitimar e manter o seu poderio, pelos mais diversos caminhos de acesso, “entre eles pela sucessão hereditária dos bens [...] pela rede de clientelas [...] por meio das alianças familiares” (BORGES, 2006, p. 193), e ainda:

A elite, como toda a classe dominante, “era fechada e excludente” e se estruturava em torno de “complexos familiares”, de genealogias, de manutenção e reprodução dos membros da linhagem, de transmissão das heranças (patrimônios físicos, financeiros e culturais) por gerações, pela circulação restrita para aqueles oriundos de outras classes (BORGES, 2006, p. 193).

Se por um lado teve a classe que imperou e buscou a todo custo manter o seu poderio, por outro, houve a classe desfavorecida e dominada, ou seja, os negros escravizados e depois seus descendentes que herdaram a escravidão incorporada nas mais diversas roupagens de marginalização “e assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 1960, p. 32).

Luta, como dissemos, que se deu de muitas formas, desde resistir ao preconceito e lutar por melhores condições de vida; luta por sobrevivência em uma sociedade patriarcal, escravocrata e comandada pela elite branca até a libertação intelectual das propagações de conceitos como racismo, inferioridade étnica que ficou arraigada na sociedade brasileira por muito tempo, considerados por muitos como tendo um caráter de verdade. Carolina conheceu muito bem o preconceito, até mesmo o fato de saber ler e escrever causou estranhamento, afinal, não era uma virtude comum para uma mulher,

negra e favelada. O vizinho João contesta, “nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você” (JESUS, 1960, p. 27).

Desse modo, o seu diário é um ato de resistência no tocante ao conteúdo, já que de uma posição bastante esclarecida Carolina Maria de Jesus faz uma crítica ao sistema de Estado, aos políticos e pessoas da alta sociedade de modo que revela toda a ideologia dessa classe e do sistema que proporciona situações precárias ao marginalizado. O arquétipo das relações de classes entre o explorador e o explorado encontra-se velado em uma narrativa acerca do cotidiano na favela.

Dessa forma, o ato criativo de Carolina seria o que Alfredo Bosi discorre em *Narrativa e resistência* (1996) sobre o sujeito que ao viver uma tensão no mundo em que está inserido, narra a realidade de um ângulo que foge do automatismo cotidiano:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico [...] em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 1996, p. 26-27).

No plano do conteúdo se revela as barbáries recobertas pelas máscaras sociais, logo, desvenda a verdade reprimida e “é nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (BOSI, 1996, p. 27). Além do mais, a resistência se dá na forma literária em que o texto se apresenta, “as mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos” (JAMESON, 1992, p. 69).

#### **4. O diário como forma**

A sua descrição da vida na favela ganha relevância pelo modo como ela enreda toda a trama narrativa, de maneira a explicitar a consistência do lugar, as mazelas que tomam o ambiente e o impacto disso na sua vida, uma descrição que se desenrola nos mínimos detalhes, o que faz com que sua narrativa quase poética desperte no leitor um olhar diferenciado para as questões das quais trata e produz um efeito que só a arte é capaz de transmitir.

Dáí que nos voltamos para a questão do modo como Carolina narra suas memórias, ou seja, escreve em forma de diário e esse fator está incondicionalmente ligado à produção de sentido que a obra produz. Marcello Duarte Mathias em *Autobiografias e Diários (1997)* afirma que o diário consiste na subjetividade do seu autor, ou seja, é do seu viés interpretativo do mundo que decorre a narrativa, assim, ele é a reconstituição das insuficiências e solidão do diarista, “enclausurado em si mesmo, o diarista escreve num exercício de legítima defesa. Contra a solidão que o mina, a distância que o separa das gentes à sua volta, o desdém que se sente vítima” (MATHIAS, 1997, p. 47).

Carolina que é vítima do desdém do Estado, das instituições sociais, desprovida de bens materiais, lançada à miséria, à fome, aos infortúnios da vida, o que faz dela um ser inadaptado ao sistema, logo, ela busca mecanismos para sobreviver diante do dilema em que é lançada e uma de suas armas é o diário o qual mantém:

Quando as mulheres feras invade o meu barraco, os meus lhes joga pedras. Elas diz:

- Que crianças mal iducadas!

Eu digo:

- Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas dasagradáveis me fornece os argumentos (JESUS, 1960, p. 21).

Em *Explosão intimista na época contemporânea (1992)*, Clara Rocha afirma que diarista é um ser narcísico o qual não se sente parte do universo em que vive, assim ele se fecha em um monólogo interior e registra as suas angústias e os seus fracassos nas páginas do diário. Carolina tem consciência do poder de escrita de modo que se fecha numa introspecção como um ato de consolo e assim registra os seus infortúnios, os seus fracassos e as insuficiências que sente ao lidar com os outros, nas palavras de Philippe Lejeune, o diário tornou-se uma maneira de viver, onde “livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias” (LEJEUNE, 2008, p. 262), todos os sentimentos do autor podem ser expressos na mais sincera liberdade.

Desse modo, ao contar sobre os infortúnios da favela por meio de um diário, em uma narrativa em primeira pessoa e sendo a narradora/personagem/autora Carolina Maria de Jesus, a voz que narra tem plena autorização para discorrer sobre o assunto, visto que é a narrativa de quem conhece perfeitamente as condições da qual relata, o que é diferente de ser a voz de um especialista no assunto ou qualquer outro que deseje escrever acerca do assunto

### **Considerações finais**

Chegamos às nossas palavras finais, consideramos que a obra *Quarto de Despejo* consiste em sua essência muito mais do que o aparentemente explícito no tocante ao relato diário da vida de Carolina Maria de Jesus. Mais do que isso, ele representa a voz de muitas Marias que foram silenciadas ao longo da história; mulheres, escravas, faveladas, negras; que apesar de grandes feitos foram apagadas historicamente ou quando muito, outros falaram por elas. Assim, o diário de Carolina é a mulher negra que conta do mundo pelo seu ponto de vista e ainda denuncia todo o sistema que gera a marginalização de muitos em detrimento do interesse de poucos.

O seu protesto é um grito de resistência que vem justamente do quarto de despejo para dizer como estão as coisas por lá e quais são as alternativas de sobrevivência que restam para os que esse lugar habitam. Ao levarmos em conta o período em que a obra foi escrita e o contexto que demarcou o período, concordamos com a afirmativa de que Carolina foi uma mulher além do seu tempo, uma visionária que apesar de todos os impasses que vivenciou, pôde ver além do que a vida lhe apresentou.

O rompimento com os paradigmas instaurados e cristalizados socialmente que simboliza o diário da escritora Carolina Maria de Jesus, consiste na relevância da concretização de pesquisas, debates e reflexões acerca de sua obra a fim de que descobertas sobre o acervo literário da escritora se alarguem, pois, sua obra é fundamental para a literatura de resistência negra no Brasil.



## Referências bibliográficas

- BORGES, Edson. *História, estrutura social de privilégios e ações afirmativas no Brasil*. In. BRASIL/ÁFRICA: como se o mar fosse mentira. Org. Rita Chaves, Carmen Secco, Tania Macêdo. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Narrativa e Resistência*. Itinerários, Araraquara, nº 10, 1996. Disponível em:file:///C:/Users/OEM/Desktop/Vers%C3%B5es%20da%20disserta%C3%A7%C3%A3o/Alfredo%20Bosi.pdf. Acesso em 22 Ago 2016.
- EVARISTO, Conceição. Questão de Pele para além da Pele. In: RUFFATO, Luiz (org.). *Questão de Pele: contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009, p.19-37.
- FENSKE, Elfi Kurten. *Carolina Maria de Jesus – a voz dos que não têm a palavra*. Templo Cultural Delfos. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/search/label/Carolina%20Maria%20de%20Jesus%20-%20a%20voz%20dos%20que%20n%C3%A3o%20t%C3%A3m%20a%20palavra>. Acesso em: 29 Ago 2016.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. 7. Ed. São Paulo: Linográfica, 1960.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. In: *colóquio letras*, N°143/144, 1997. p.41
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROCHA, Clara. A explosão intimista na época contemporânea. In: *As máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

## Carolina Maria de Jesus e a Literatura no “Quarto de despejo”

Pedro da Silva de Melo/SED-SC<sup>101</sup>

“Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça. Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás, ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... E mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir – longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas até as Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...”<sup>102</sup>

Cruz e Sousa

Lendo a prosa poética “Emparedados”, a associação com a trajetória de Carolina Maria de Jesus é quase imediata. Naturalmente, a prosa poética de Cruz e Sousa não foi escrita sobre ela, visto que ambos sequer foram contemporâneos, mas retrata a condição subalterna do negro, a que Carolina evidentemente não escapou.

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) foi uma mulher emparedada. É uma constatação triste, mas verdadeira. Bem que ela tentou mudar a sua sorte. Teve um

---

<sup>101</sup> Mestre e Doutorando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP. Professor da rede pública estadual de Santa Catarina.

<sup>102</sup> CRUZ E SOUSA, João da. Emparedados. In: *Obra completa: Prosa*. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul (SC), Avenida: 2008. v. 2 (657 p.)

efêmero momento em que conseguiu dar um salto até o topo da parede. Mas os “Egoísmos”, “Preconceitos”, “Despeitos” e “Impotências” (tão maiúsculos quanto suas iniciais) a derrubaram de volta e a fizeram morrer praticamente no esquecimento (não tão maiúsculo assim), posto que sua memória passou a ser resgatada postumamente.

O resgate de sua memória ganha fôlego graças ao pioneirismo do historiador Luiz Carlos Sebe Bom Meihy, que viria a inspirar um verdadeiro *boom* de estudos sobre a obra de Carolina a partir de 1994, com *Cinderela Negra* – obra em parceria com o brasilianista norte-americano Robert Levine (tradutor de Quarto de despejo para o inglês). Em 1996, seu trabalho se coroou com duas antologias, *Meu estranho diário*, com fragmentos inéditos dos cadernos de Carolina, e *Antologia pessoal*, coletânea de poemas igualmente inéditos, com prefácio de Marisa Lajolo.

Sua obra por ora não alcançou a projeção que merece. Aliás, somente uma fração de tudo o que escreveu foi publicado. Parte substancial – romances, contos, peças de teatro – permanece inédita (2016), embora já microfilmada na íntegra. Seu *emparedamento* cede lugar a um *empoderamento póstumo*, que ainda está por se concretizar.

### “Não sei dormir sem ler”

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento (MG), no dia 14 de março de 1914. Neta de escravos e oriunda de uma família negra em situação de penúria, estudou apenas os dois primeiros anos do ensino fundamental (na época chamado de curso primário) no Colégio Espírita Allan Kardec, em sua cidade natal, graças a uma benfeitora.

Apesar dos estudos incompletos, Carolina tomou gosto pelos livros e pelo universo da escrita; com os anos, mesmo de forma rudimentar, passou a tomar notas de seu cotidiano em forma de diário, além de escrever poemas e contos.

Depois de adulta, Carolina saiu de sua cidade e, após perambular por várias cidades do interior do estado de São Paulo, fixou-se na capital. No final dos anos 40, após um período na cidade paulista de Franca, Carolina buscou, na cidade de São Paulo, alcançar uma vida melhor, conforme suas palavras no *Diário de Bitita*, escrito posterior a *Quarto de despejo* e publicado postumamente:

No dia da viagem, não dormi para não perder o horário. O trem saía às sete horas, mas eu cheguei na estação às cinco horas. Que alegria quando embarquei! Quando cheguei à capital, gostei da cidade porque São Paulo é o eixo do Brasil. É a espinha dorsal do nosso país. Quantos políticos! Que cidade progressista. São Paulo deve ser o figurino para este país se transforme num bom Brasil para os brasileiros. Rezava agradecendo a Deus e pedindo-lhe a proteção. Quem sabe ia conseguir meios para comprar uma casinha e viver o resto dos meus dias com tranquilidade... (JESUS, 1986, p. 202-203)

Suas expectativas, contudo, não viriam a se concretizar. Sem trabalho e oportunidades, entre 1947 e 1948 construiu um barraco de madeira na favela do Canindé, às margens do rio Tietê, morando nele com os três filhos: João José, José Carlos e Vera Eunice.

Mesmo diante de circunstâncias extremamente desfavoráveis, nunca deixou de ler, colecionar livros e revistas e cultivar a escrita. Dos papéis que recolhia nas ruas, guardava alguns para seu uso e neles anotava exaustivamente os acontecimentos e suas impressões, bem como poemas e contos. Apesar da luta pela sobrevivência, possuía uma distinção: gostava de ler, escrever e ter livros. Vamos encontrar em *Quarto de despejo* diversas passagens metalinguísticas, nas quais se refere ao universo da cultura, demonstrando consciência da singularidade de sua condição, conforme revela na passagem a seguir:

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas [as mulheres da favela] têm que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. À noite, enquanto elas pede socorro **eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses**. Enquanto os esposos quebra as tábuas do barracão, eu e meus filhos dormimos sossegados. **Não invejo as mulheres casadas da favela, que levam vida de escravas indianas**. (JESUS, 1960, p. 17-18, grifos nossos)

Eis aqui o perfil de uma “favelada” singular, cujo rádio, em vez de servir apenas para veicular notícias<sup>103</sup>, é seu instrumento de mediação com o mundo da cultura, por meio de um repertório musical erudito. Demonstra, também, o conhecimento enciclopédico do que é uma sociedade machista como a Índia, estabelecendo um

---

<sup>103</sup> Lembremos que Carolina é contemporânea do famoso noticiário *Repórter Esso*, transmitido entre 1941 e 1968.

curioso (mas não estapafúrdio) paralelo entre aquela sociedade e a “sociedade” das margens do Tietê.

Essa obsessão pelo mundo letrado perpassa toda a sua narrativa. Em diversas entradas encontramos reflexões da narradora sobre o universo da leitura e da escrita, em que faz referência à sua prática de leitura e escrita.

Na passagem a seguir, de 19 de julho de 1955, após relatar um desentendimento com mulheres da favela, em quem seus filhos jogaram pedras, a narradora menciona:

Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. **Vou escrever um livro** referente a favela. **Hei de citar tudo** que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos.

(JESUS, 1960, p. 21, grifos nossos)

Em sua visão, a escrita implica o compromisso de relatar tudo o que acontece em seu entorno, refletindo metalinguisticamente sobre o ato de escrever. Aspira ao reconhecimento, pois em sua visão a literatura era o passaporte que lhe garantiria usufruir uma vida melhor, sair da favela e ter a sua própria casa. A narradora em diversas passagens se autorreferencia como “poetisa”,<sup>104</sup> que “não sabe dormir sem ler, gosta de manusear um livro e para quem o livro é a melhor invenção do homem” (JESUS, 1960, p. 26).

Entretanto, Audálio Dantas, selaria seu destino por meio dos diários de autora-meteoro, cuja voz ecoa repentinamente e é silenciada quase no mesmo instante.

Aos 46 anos, Carolina se viu repentinamente alçada à condição de celebridade, e *Quarto de despejo – diário de uma favelada* alcançou notável sucesso editorial, conforme atestam Meihy e Levine:

As 182 páginas de *Quarto de despejo* foram publicadas em 13 línguas em mais de 40 países, incluindo a então União Soviética e o Japão. Sua projeção foi vertiginosa, e jamais outro livro publicado no Brasil com testemunhos de mulheres pobres alcançou níveis equiparáveis ao de Carolina. (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 26)

---

<sup>104</sup> Por exemplo, nesta à página 40: “Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido”.

O livro é a compilação de parte das memórias de Carolina, entre o período de 15 de junho de 1955 e 1 de janeiro de 1960, com um hiato de três anos e diversas lacunas temporais<sup>105</sup>.

O dia a dia de Carolina e seus filhos na favela do Canindé, a luta pela sobrevivência, o convívio (na maior parte pontuado pela agressividade) com seus vizinhos e referências nem sempre elogiosas a políticos da época, como Adhemar de Barros, Jânio Quadros e Carlos Lacerda, por exemplo, descortinam-se diante do leitor numa narrativa que revela uma vida atribulada e sem perspectivas.

O título, atribuído por Dantas, toma como referência a expressiva metáfora de Carolina sobre a favela, que aparece a primeira vez na entrada de 19 de maio de 1958:

19 de maio de 1958 (...) As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de cetim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num **Quarto de despejo**. (JESUS, 1960, p. 37, grifos nossos)

Carolina continuou escrevendo e, no ano seguinte, 1961, saiu *Casa de alvenaria – diário de uma ex-favelada*, relato de seu cotidiano a partir da publicação do *Quarto*, pormenorizando a rotina do lançamento e sua mudança com os filhos para a casa

---

<sup>105</sup> Tais lacunas se devem ao processo de editoração. Audálio Dantas cortou inúmeros trechos que julgou desnecessários para publicação, tendo em vista a quantidade de cadernos. Na realidade, não há um critério definido para essa seleção do material, que foi feita aleatoriamente. A esse respeito, Dantas afirma no prefácio do livro: “Os originais que contêm o diário agora publicado estão em vinte cadernos, quase todos encontrados no lixo. Há até um que antes serviu para registro de compras e outro para registro de despesas operativas. Lendo-os, quando o tempo sobrava um pouco, demorei uns dois meses. Depois, selecionei trechos, sem alterar uma palavra, para compor o livro. Explico: Carolina conta o seu dia inteiro, com todos os incidentes, fiel até ao ato de mexer o feijão na panela. A repetição seria inútil. Daí, a necessidade de cortar, selecionar as histórias mais interessantes... Como essa história que conto e garanto é o exato acontecido, tenho de acrescentar que, em alguns poucos trechos, botei uma ou outra vírgula, para evitar interpretação dúbia de frases. Algumas cedilhas desapareceram, por desnecessárias, e o verbo **haver**, que Carolina entende apenas com um **a** assim soltinho, confundido facilmente com o artigo, ganhou um **h** de presente... De meu, no livro, há ainda uns pontinhos que aparecem assim (...) e indicam supressão de frases. Quando os pontinhos estão sozinhos, sem (...), nos parágrafos querem dizer que foi suprimido um trecho ou mais da narrativa original.” (DANTAS, 1960, p. 11, grifos nossos) Embora Carolina tenha escrito seus diários anos a fio, Quarto de despejo contempla um período relativamente limitado: 13 dias em 1955, 7 meses em 1958 e o ano de 1959, totalizando menos de dois anos. Mesmo nos dias publicados, há inúmeras marcas de parênteses com reticências indicando cortes realizados por Dantas. Segundo ele, durante o período entre julho de 1955 e maio de 1958, Carolina ficou sem escrever. Infelizmente não podemos comprovar a veracidade dessa afirmação.

própria no bairro do Imirim, zona norte de São Paulo, a “casa de alvenaria” a que alude o título.

Em *Casa de Alvenaria* novamente a metáfora da favela como *Quarto de despejo* emerge na voz da narradora:

Falamos da favela. E porque a favela é o *quarto de despejo* de São Paulo. É que em 1948, quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós os pobres que residíamos nas habitações coletivas fomos despejados e ficamos debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o *quarto de despejo* de uma cidade. Nós os pobres somos os trastes velhos. (JESUS, 1961, p. 17)

Todavia, arrefecida a euforia pela novidade de *Quarto de despejo*, Carolina já não causava interesse como antes. *Casa de Alvenaria* nem de longe teve o mesmo sucesso do *Quarto*. Em 1963, sairia seu terceiro livro, *Provérbios*, publicado às próprias expensas, descrito por Meihy e Levine como:

um apanhado de dizeres populares, popularescos ou popularizados, na base de passagens como a seguinte: 'apenas os fortes sabem como vencer as vicissitudes da vida'. Uma tônica moral revestia cada página como uma espécie de instrução de como vencer na vida. (...) Tudo virava lugar-comum, e frases como 'o grande espetáculo dos pobres hoje é ter o suficiente para comer em casa' caíam numa rotina gasta. (MEIHY; LEVINE, 1994, p.35)<sup>106</sup>

Teimosamente, Carolina insiste na publicação de um romance, *Pedaços da fome* (também de 1963), igualmente um fracasso editorial. Nenhum de seus esforços para se manter em evidência impediu que gradualmente caísse no esquecimento.

Sua vida na “casa de alvenaria” igualmente não deu certo. Vítima da hostilidade da vizinhança e da sua própria dificuldade em lidar com dinheiro e com a notoriedade, vendeu a casa e, em 1969, comprou um sítio na parte rural de Parelheiros, extrema zona sul de São Paulo, onde morreria em 1977, aos 63 anos, de parada respiratória decorrente de uma crise de asma.

---

<sup>106</sup> Os dois exemplos citados por Meihy e Levine não nos parecem necessariamente provérbios, no sentido estrito do termo, mas um apanhado de frases de cunho proverbial. Item raro, esse livro se encontra esgotado e é difícil de ser encontrado.

Apesar dos infortúnios de sua trajetória de Cinderela às avessas, havia um público estrangeiro interessado em sua obra. Em entrevista concedida pouco antes de sua morte, Carolina doou a jornalistas franceses manuscritos que faziam parte de um novo projeto da autora, cujo título seria *Um Brasil para os brasileiros*, livro de memórias em que a autora narrava sua vida desde a infância até a vinda para São Paulo.

Publicado postumamente na França, em 1982, com o título de *Diário de Bitita*, a obra lançada no Brasil pela Editora Nova Fronteira em 1986. O *Diário de Bitita* é considerado por Meihy e Levine como uma obra “cheia de passagens interessantes sobre a vida rural, sobre a brutalidade dos políticos e sobre as expectativas afloradas desde o surgimento de Vargas na cena política de 1930.” (MEIHY; LEVINE, 1994, p. 45)

Nos manuscritos de Carolina também havia um grande número de poemas, que foram compilados por José Carlos Sebe Bom Meihy e publicados pela editora da UFRJ em 1994, com o título *Antologia pessoal*, dezessete anos após a morte da autora, em comemoração pela efeméride dos seus 80 anos de nascimento.

Segundo sua filha Vera Eunice, em entrevista a nós concedida<sup>107</sup>, Carolina ainda escreveu outras obras, cujos manuscritos inéditos foram doados à prefeitura de Sacramento, onde há um museu sobre sua vida e obra. Os manuscritos de *Quarto de despejo* foram doados à Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, onde foram digitalizados e disponibilizados para eventuais pesquisadores.

*Quarto de despejo* suscita uma questão inescapável: sua função é referencial ou poética? Em outros termos, é um texto documental, histórico, não literário, ou um texto artístico, cuja linguagem o arremete para a literatura e, portanto, para os domínios estéticos?

A linguagem e os elementos expressivos aproximam a narrativa autobiográfica da literatura. É possível afirmar que os dois aspectos (o referencial e o poético) não se excluam, mas se complementem, fazendo de uma narrativa como *Quarto de despejo* um texto híbrido, em termos de literário *versus* não-literário. De acordo com Ginzburg,

---

<sup>107</sup> Vera Eunice nos concedeu uma entrevista em 5 de fevereiro de 2012 para a realização deste trabalho. Vera Eunice de Jesus Lima é professora, com licenciatura plena em Letras (Português e Inglês) e em Pedagogia. É professora de português da rede estadual e de educação infantil na rede municipal da cidade de São Paulo. Nasceu em 15 de julho de 1953, quando Carolina ainda morava na favela. A entrevista nos foi concedida na EE Mário Arminante, na região de Parelheiros, onde trabalha no período noturno.



sendo a autobiografia um espaço de reflexão do eu sobre sua própria constituição, o sujeito poderia, dentro desse espaço, manejar os recursos disponibilizados pela memória, de modo a expor a percepção que considera mais adequada de sua própria imagem. Ninguém poderia, tanto como o próprio eu, caracterizar sua identidade e atribuir sentido à sua experiência. (GINZBURG, 2009, p. 124)

Essa “reflexão do eu sobre sua própria constituição” se enuncia pela linguagem e, como tal, está sujeita a moldes tradicionalmente pré-estabelecidos do gênero, bem como às próprias inclinações e à competência linguística do enunciador. Tais “recursos disponibilizados pela memória” e a “percepção da própria linguagem” estão intimamente relacionados ao (s) aspecto (s) linguístico (s).

Lembramo-nos de Bakhtin, para quem

**a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Esses três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolúvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação.** (BAKHTIN, 1997, p. 279, grifos nossos)

O discurso autobiográfico emerge como uma confissão, não apenas como uma volta ao passado, por meio de uma narrativa que recupera um pretérito não necessariamente distante<sup>108</sup>, mas, no caso específico de Carolina, uma narrativa autobiográfica que se constrói durante o desenrolar dos acontecimentos.

É inevitável que a elaboração do discurso reflita não só a estrutura do gênero (a composicionalidade e a especificidade a que alude Bakhtin), como também o contexto de produção. Parece-nos natural que uma narrativa enunciada nas condições de *Quarto de despejo* apresente traços de oralidade: parece fluir como um solilóquio, uma

---

<sup>108</sup> *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, é um exemplo de narrativa dessa natureza.

conversa do enunciador consigo mesmo, um ato enunciativo em que a linguagem flui de maneira espontânea

Paralelamente, elementos estruturais da organização textual podem ser estilisticamente expressivos. Assim, podem se estabelecer relações de similaridade (metafóricas) ou contiguidade (metonímicas) no vocabulário do texto ou serem empregados recursos típicos da língua falada, que conferem ao texto maior dinamicidade e proporcionam maior envolvimento do leitor.

Essa não é uma condição exclusiva da língua literária, mas é nela que tais recursos são explorados estilisticamente de modo amplo e sistemático, extrapolando os limites imaginários entre a norma e o sistema da língua.

Em *Quarto de despejo*, autora e narradora são instâncias que se confundem: é possível separar o narrador da figura de Carolina? Em várias passagens o narrador se autorreferencia pelo nome próprio e até se identifica, como nesta passagem da entrada de 19 de julho de 1955:

19 de julho de 1955 (...) Estive revendo os aborrecimentos que tive esses dias. Suporto as contingências da vida resoluto. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência. Nunca feri ninguém. Tenho muito senso! Não quero ter processos. **O meu registro geral é 845.936.** (JESUS, 1960, p. 19, grifos nossos)

*Quarto de despejo* vai além do mero aspecto documental, constituindo uma narrativa particularizante, em que a narradora deixa suas marcas pessoais e procura imbricar a escrita com a realidade, a fim de firmar um pacto de veracidade. Carolina, como diz Sousa,

procura revelar a sua identidade, não mais a subjetiva, o eu interno, ou o eu narrativo, mas um eu identificado objetivamente pelo documento atestado na Secretaria de Segurança Pública. Extrapola a esfera do privado, do diário como narrativa íntima, e apela para a biografia, narrativa em que documenta a sua existência. (SOUSA, 2012, p. 157)

O estatuto de texto literário de *Quarto de despejo*, a nosso ver, não está centrado na questão do seu gênero discursivo, mas em sua linguagem, no modo de enunciação, em como a língua é posta em atividade pela autora-narradora.

Segundo Spengemann, as *Confissões* de Santo Agostinho constituíram o primeiro grande texto autobiográfico do Ocidente e possuíam três características básicas: “a lembrança histórica de si mesmo, a auto-investigação filosófica e a auto-expressão poética”. (SPENGEMANN apud BARROS, 2006, p. 26)

Encontramos, *mutatis mutandis*, os mesmos elementos em *Quarto de despejo*. A “lembrança histórica de si” é tecida concomitantemente aos acontecimentos, por meio da narração das experiências quotidianas da narradora enquanto personagem principal do próprio relato. A auto-investigação filosófica toma corpo nas digressões, em que a narradora tece suas impressões sobre temas existenciais. Essas digressões também dimensionam uma “auto-expressão poética” da narradora, com diversas inflexões líricas ao longo da narrativa.

A linguagem de *Quarto de despejo* se caracteriza por uma ambivalência de níveis de linguagem, em que o nível culto e o popular se cruzam reciprocamente na voz da narradora e cede a vez para o registro popular na voz dos personagens, incluindo a si própria.

É a condição sociocultural de Carolina que confere à narrativa de *Quarto de despejo* um estatuto sui generis, ao dar vez a construções sofisticadas, vazadas no cânon literário do século XIX.

De modo bastante peculiar, a linguagem de *Quarto de despejo* apresenta uma acentuada oscilação de nível de registro, indo do culto precioso ao quase vulgar, em alguns momentos no mesmo parágrafo. É essa oscilação linguística que confere a *Quarto de despejo* o estatuto de texto literário. Essa ambivalência linguística será objeto de nossas reflexões oportunamente.

Considerando-se *Quarto de despejo* uma narrativa literária, faz-se oportuno observar que a autora não escolhe o artigo de jornal ou qualquer outro gênero textual fora da literatura para se legitimar como escritora. Parece-nos possível, portanto, a referência a Maingueneau, para quem

**o discurso literário é um discurso constituinte**, isto é, um discurso que **legitima uma língua**. Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade (...). O jornalista, às voltas com um debate social, vai recorrer assim à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo – **mas o contrário não acontece**. Esses discursos são, portanto, dotados de um **estatuto singular**: zonas de fala entre outras e falas que se

pretendem superiores a todas as outras. (MAINGUENEAU, 2006, p. 61, grifos nossos)

A literatura possui um estatuto privilegiado em relação a outras formas de escrita na sociedade. Deste modo, o discurso literário possui o estatuto de legitimador da escrita e é este o modelo discursivo de Carolina, que pretende conquistar espaço na sociedade por meio da literatura, ocupando o papel social de “escritora”, de “poeta”.

Esse é, inequivocamente, o objetivo de Carolina: *autoafirmar-se por meio da literatura*, dada a condição intrínseca de discurso constituinte da língua. A narrativa do discurso autobiográfico é o instrumento encontrado pela autora para lhe proporcionar a sensação de pertencimento à língua como meio de expressão pessoal.

Naturalmente, a narrativa de *Quarto de despejo* esbarra nas convenções normativas (gramaticais) da escrita. O texto de Carolina, conquanto notável pelos vestígios de uma refinada cultura paraescolar<sup>109</sup>, não é tecido regularmente em uma linguagem considerada padrão e apresenta variações próprias da língua oral popular, modalidade linguística não reconhecida de modo geral como molde legítimo para a expressão literária.

Entendemos *Quarto de despejo* como um discurso fronteiro, que possui um duplo aspecto: transita entre a literatura e o real e oscila entre distintos níveis de linguagem.

À medida que o seu diário foi tomando corpo, Carolina fez uso de um leque variado de vocábulos de feição popular, bem como de outros de feição culta ou preciosa. Há também marcas ortográficas que sugerem uma pronúncia não-culta, bem como uma série de desvios de natureza morfossintática.

*Quarto de despejo*, devido a essas condições, emerge como um documento importante para o estudo do português popular escrito e de investigações de como a língua falada pode deixar marcas salientes no texto.

O diário possui uma estrutura discursiva que parece simular uma intimidade entre enunciador e enunciatário, como se aquele fizesse uma confissão a este, mediatizado por uma linguagem acentuadamente informal e linguisticamente distensa.

As condições socioculturais de Carolina determinam, em certa medida, a construção da sua narrativa. Embora fosse uma pessoa de muitas práticas de leitura, a

---

<sup>109</sup> Chamamos de *cultura paraescolar* à memória discursiva de um falante que não desenvolveu sua competência linguística em uma escolarização regular. Esse processo se dá pela leitura autodidata de livros, jornais, revistas e outros textos escritos que, embora façam parte do contexto escolar, não foram apropriados pelo falante por meio de uma escolarização formal.

insuficiência de escolaridade deixou marcas em sua escrita durante o período em que morou na favela do Canindé.

No âmbito da grafia, assinalamos casos de rotacismos (*agromeração*, por *aglomeração*), alteração de grafemas (*iducado*, por *educado*; *prtuguesa*, por *portuguesa*), ditongação de monossílabos, com o desenvolvimento de vogal epentética (*puis*, *treis*), apenas para citarmos três fenômenos sistemáticos. Esses usos peculiares sugerem a representação de uma pronúncia não-padrão. As grafias idiossincráticas de *Quarto de despejo* mostram uma aproximação entre a escrita e a fala: os vocábulos são grafados como “reflexos da fala”, isto é, aproximando a escrita de sua materialização fônica. Seriam essas grafias reproduções da pronúncia de Carolina? É arriscado fazer uma afirmação taxativa, mas o contexto nos aponta para essa possibilidade.

No tocante aos aspectos morfossintáticos, notamos o uso existencial do verbo *ter*, a pluralização parcial de alguns sintagmas e a simplificação frasal. Tais características enquadram a narrativa de *Quarto de despejo* no âmbito do Português Popular Escrito. A traço sintático mais saliente em *Quarto de despejo* é a ausência de marcas completas de plural em sintagmas. Encontramos vários casos de sujeito flexionado no plural com seus respectivos verbos mantidos no singular. Todas essas sentenças possuem basicamente a mesma estrutura Suj. (sing) + V. (pl) e são recorrentes ao longo do relato na voz do narrador. Um exemplo:

23 de maio de 1958 (...) Antigamente era a macarronada o prato mais caro. Agora é **o arroz e feijão que suplanta** a macarronada. São os novos ricos. **Passou para o lado dos fidalgos. Até vocês**, feijão e arroz, **nos abandona! Vocês que eram** os amigos dos marginais, dos favelados, dos indigentes. Vejam só. Até o feijão nos esqueceu. Não está ao alcance dos infelizes que estão no quarto de despejo. (JESUS, 1960, p. 44, grifos nossos)

Conforme podemos apreender, a ausência de marcas de concordância não é a norma popular geral, pois em muitos casos a pluralização se dá em consonância com o padrão culto. No exemplo em questão, ao lado de “o arroz e feijão que suplanta”, em vez de “suplantam”, e “passou para o lado dos fidalgos”, em vez de “passaram”, vemos a forma “vocês que eram os amigos”. Em *Quarto de despejo*, embora haja abundante emprego de concordância não-padrão, também há momentos em que a concordância segue o padrão culto.

O contexto de produção indica que, embora Carolina tivesse a intenção de uma escrita elaborada, não dominava as convenções sociais da escrita. Sua competência linguística ainda estava em construção, o que, somada à escrita concomitante aos acontecimentos, fazia com que a elaboração de sua escrita fosse praticamente nula. Parece-nos que a pluralização ao lado da não-pluralização aponta para um aprimoramento gradual de sua escrita, o que irá se manifestar com maior nitidez nos escritos posteriores.

Embora essencialmente popular, o português escrito de *Quarto de despejo* não deixa de ser literário. Entendemos que as duas modalidades de língua escrita não se excluem, mas que podem se inter-relacionar em um texto *sui generis* como o de Carolina.

De certa maneira, entretanto, podemos pensar na intenção de Carolina: se, por um lado, deixa transparecer na escrita as suas origens e seu nível sociocultural, por outro, tenta reproduzir, por meio de um vocabulário rebuscado, um registro que espera lhe proporcionar o *status social* de escritora.

Seja como for, essas ocorrências são sistemáticas. O português popular escrito, sem as amarras da convenção gramatical, está marcado pela influência da língua falada, que se manifesta na grafia que representa a pronúncia ou mesmo por construções morfossintáticas não padronizadas.

Por fim, a modalidade popular em *Quarto de despejo* se manifesta, sobretudo, no plano lexical. Ocorrem, em número bastante expressivo, vocábulos gírios (*lambanças*), semanticamente desfocados (*nortistas*, em vez de *nordestinos*), de uso informal (*fuá dos diabos*), vulgar (*fazer porcaria*), injurioso (*negra ordinária*) e afetivo (*mamãe*). São casos que apontam para uma influência da língua falada popular na escrita.

Ao lado do registro de um número bastante elevado de vocábulos de uso popular, que se fazem presentes tanto na linguagem narrativa quanto na fala das personagens, Carolina Maria de Jesus revela uma sofisticação vocabular.

Há em *Quarto de despejo* muitos vocábulos de feição culta (que aparecerão também em obras posteriores), tais como *agrura*, *asqueroso*, *atribulada*, *benéfico*, *bradar*, *cálido*, *contemplar*, *contingência*, *deslumbrantes*, *despir-se*, *deteriorados*, *deturpar*, *dissipar*, *ébrio*, *esquife*, *estrepitoso*, *excremento*, *fustigar*, *galgar*, *hediondo*, *hediondo*, *impelido*, *indolente*, *infausto*, *infortúnio*, *instigar*, *instigar*, *manusear*, *meretriz*, *mesclar-se*, *moléstia*, *monótono*, *notívago*, *perpassar*, *primitivismo*, *prófugo*, *pungente*, *pungente*, *rascoa*, *rejubilar-se*, *renegar*, *residir*, *resoluto*, *rumor*, *sapiência*,

sapiência, senso, sinfonia, suplício, tépida, utensílio, vasculhar, zarpar, entre muitos outros...

Ao contrário do léxico popular, todos os casos ocorrem na voz da narradora. Nunca se verá um personagem da favela empregando tal vocabulário. Apenas a “poetisa do lixo” é quem faz uso desse registro “clássico”.

Por que uma mulher “favelada”, de quase nenhuma instrução formal, usa vocábulos como “prófugos” ou “rascoas”, por exemplo? A intenção é inequívoca: conquistar o sucesso como escritora, adentrar o universo da literatura, da cultura, e ser reconhecida. Tais vocábulos, frutos de suas leituras e de suas observações da sociedade letrada, adquirem este papel: demonstrar aos seus enunciatários que ela não era uma pessoa comum, sem esclarecimento e sem cultura. Excluída desde a infância, percebeu que a leitura e a escrita fazem parte do universo dos poderosos. É nesse universo que ela pretendia entrar por meio da literatura. A partir de um repertório literário pautado, principalmente, por autores do século XIX, ela formou um vocabulário linguisticamente requintado, ao lado de um vocabulário popular e de uso informal.

Aquele seria o seu passaporte para a sociedade letrada. A despeito de suas origens humildes, Carolina usa um vocabulário preciosista como fruto de uma intensa leitura de textos literários, pondo em evidência uma memória discursiva atualizada pela “beleza” das palavras e pelo seu uso por pessoas de status. A expressividade das escolhas lexicais de *Quarto de despejo* se dá justamente pela permanente “colisão” dos níveis de registro: ao lado de lexias de uso popular, a narrativa contempla palavras de gosto raro, advindas da literatura anterior ao século XX. Esse repertório lhe permitiu construções bastante expressivas, como as expressões com que metaforizou a favela: *quarto de despejo*, *gabinete do Diabo*, *cidade esquisita*, *sucursal do inferno*... Mesmo que Audálio Dantas pretendesse abortar as pretensões literárias de Carolina, no *Quarto* elas transbordam. Apesar de clichês inevitáveis e de usos equivocados, sua narrativa demonstra que a variedade popular pode ser tão expressiva e estilisticamente criativa quanto a culta.

### **Considerações finais**

Carolina se vê como “poetisa”. Uma poetisa popular, do “lixo”, mas nem por isso menos poetisa, cuja literatura é porta-voz dos menos favorecidos: “...as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os **poetas do lixo**,

os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo.” (JESUS, 1960, p. 54, grifos nossos)

Em sua cosmovisão, o poeta é um idealista, um observador das tragédias humanas. É assim que Carolina se vê enquanto alguém que *faz da literatura o seu meio de expressão pessoal*. Contudo, seus contemporâneos e os pósteros acabaram por se fixar inescapavelmente em *Quarto de despejo*, deixando em segundo plano o restante de sua produção, que paradoxalmente nasce sob o signo da interdição, de uma “literatura” entre aspas, menor e não merecedora dessa denominação.

É assim que o próprio Audálio Dantas – seu “descobridor” – vê a própria “descoberta”, quando aos escritos de Carolina nega o estatuto de Literatura, numa tentativa a nosso ver canhestra de moldá-la ao rótulo de “documento”, “testemunho” ou “protesto”, conforme construído pelo seu furo de reportagem e pelo furor provocado pelo grito de “nossa irmã Carolina”. Palavras do próprio Dantas no prefácio da primeira edição de *Quarto de despejo*: “O livro é o que eu digo e o que todos dirão, agora: **grito de protesto. Documentário** grande de angústia. Saiu do lixo, como sua autora, para revelar pedaço de vida brasileira. Com muita força de forte que é.” (DANTAS, 1960, p. 11)

Para Dantas, portanto, a obra de Carolina não era Literatura. Em seu ambíguo papel de “descobridor”, o jornalista – inebriado pelo furo de reportagem – não conseguiu enxergar o que tinha em mãos. No final de seu prefácio à edição de *Casa de Alvenaria*, Dantas mostra como *realmente* via Carolina:

Finalmente, uma palavrinha a Carolina, **revolucionária** que saiu do monturo e veio para o meio da **gente de alvenaria**: você contribuiu poderosamente para a gente ver melhor a desarrumação do **quarto de despejo**. Agora você está na **sala de visitas** e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina, Carolina, ex-favelada do Canindé, minha irmã lá e minha irmã aqui. (DANTAS, 1961, p. 10-11, grifos do autor)

Carolina, em sua visão, foi um *furo de reportagem*. Grito de protesto, documentário, revolucionária... Será que Carolina realmente contribuiu para “a gente



ver melhor a desarrumação”? Carolina esteve na “sala de visitas”, mas *permaneceu* nela? Pode sair do emparelamento ancestral? O próprio Dantas menospreza os escritos de Carolina, referindo-se a “aquelas ‘poesias’”, “aqueles ‘contos’”, “aqueles ‘romances’”, sempre com aspas, inferiorizando a produção de Carolina além dos diários. E petulantemente sentencia “você pode dar por encerrada a sua missão”.

Sua literatura ainda se encontra num *quarto de despejo* metafórico: sua escrita, moldada pela modalidade *substandard* da língua, embora faça parte do sistema literário, aliás, um *polissistema* múltiplo e complexo, ainda não encontrou a acolhida, compreensão e divulgação *in totum*. Há uma fortuna crítica a ser construída.

Contudo, ao contrário das pretensões e do preconceito de Audálio Dantas, não, a missão de Carolina não estava encerrada. Aliás, a missão de Carolina não está concluída, mesmo décadas após sua morte.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *A arquitetura das memórias: um estudo do tempo no discurso autobiográfico*. Dissertação de Mestrado em Semiótica e Linguística Geral. São Paulo: DL-FFLCH-USP, 2006.

DANTAS, Audálio. Casa de alvenaria – história de uma ascensão social. In: JESUS, Carolina Maria. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

\_\_\_\_\_. Nossa irmã Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

GINZBURG, Jaime. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In: GALLE, Helmut et alii. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume / Fapesp / FFLCH-USP, 2009.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

\_\_\_\_\_. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; LEVINE, Robert. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*. Vinhedo (SP): Horizonte, 2012.

## “O que tem de ser, já nasce”: Insubmissão e reflexão em *O Diário de Bitita*

Dayse Martins da Costa Godoy<sup>110</sup>/UNICENTRO

### 1. Introdução

O sucesso de Carolina Maria de Jesus como escritora sucedeu primeiramente pela obra *Quarto de Despejo: o diário de uma favelada* publicado em 1960, no qual a escritora narra sua vida em São Paulo e suas dificuldades para sobreviver num ambiente cercado pelos preconceitos entre as diferenças raciais e sociais da época. A obra que tomamos como *corpus*, no entanto, relata o início de vida de Carolina, as memórias de sua infância e adolescência ainda no interior de Minas Gerais.

Sendo assim, a obra *Diário de Bitita* escrita por Carolina Maria de Jesus em 1977, foi entregue em manuscritos para alguns jornalistas franceses que entrevistaram a autora, data pouco antes de sua morte. Em 1982 foi publicada postumamente na França e em 1986 chegou ao Brasil.

O encaminhamento da análise, proposta neste estudo, volta-se paralelamente aos aspectos da literatura intimista e do desdobramento dos três níveis de interpretação fundamentados pela teoria neomarxista de Fredric Jameson, cujos conceitos primordiais encontram-se em *O inconsciente político: a narrativa como ato simbólico* de 1992. Não será nossa prioridade, neste estudo, o levantamento de todo suporte teórico proposto por Jameson, no entanto, focaremos nos principais conceitos que alicerçam a análise, os quais estão centrados na noção da historicização, nas estratégias de contenção e na forma como ato simbólico.

Sendo assim, elencamos os três níveis de leitura, cujo primeiro nível pertence a instância superficial da interpretação, em que aborda-se a trajetória de Carolina por meio da narrativa, do relato de si na narrativa, suas memórias dos momentos de infância e adolescência.

O segundo nível está proposto com o levantamento dos aspectos históricos e sociais que circundam o texto. A relação entre a narrativa e seu contexto de produção, suas significações através de uma distância temporal aqui estabelecida, colocada mediante a um posicionamento reflexivo, insubmisso e de resistência da escritora.

---

<sup>110</sup> Mestranda do curso de Pós Graduação Interfaces entre Língua e Literatura (Mestrado) Universidade Estadual do Centro Oeste - UNICENTRO. E-mail: daysemartyns@hotmail.com

Os conflitos detectados nos dois primeiros níveis são analisados no último nível. Este terceiro nível de análise abrange o conceito de estratégias de contenção, o qual se faz possível com uma leitura que perceba os mascaramentos e silêncios deixados pela escritora na produção literária. Neste nível também a leitura da obra apresenta-se nas peculiaridades do texto intimista, as características que fazem da forma e estilo de texto serem adotados por uma narradora em primeira pessoa.

## **2. Retratos da autobiografia**

A obra em questão será analisada, portanto, em três instâncias, pois conforme afirma Jameson (1992) “essa ampliação semântica dos dados e materiais inertes de um determinado texto devem ocorrer dentro de três molduras concêntricas, que marcam uma ampliação do sentido do campo social de um texto” (JAMESON, 1992, s/p.)

Logo se estabelece o primeiro nível de análise, o qual se detém aos elementos superficiais à narrativa, relativos a escrita de si, pois conforme Jameson leva-se em consideração o objeto de estudo enquanto “a obra ou expressão literária individual” (JAMESON, 1992, p.69), dando ênfase ao que o texto diz por si só, o relato da vida de uma mulher que desde criança já apresenta uma postura insubmissa e resistente aos fatores que lhe foram imputados. Assim, na perspectiva de Jameson, a obra é um *ato simbólico* para uma representação social profunda e complexa as quais serão abordadas posteriormente.

Em relação ao enredo narrativo percebe-se, primeiramente, que Bitita era o apelido de Carolina quando criança dado pelos seus familiares, portanto o marco desta etapa na vida da escritora já apresenta-se no título desta obra. A linha temporal do texto narrado é cronológica e dividida em capítulos que nomeiam o cerne dos episódios que serão narrados. Os acontecimentos narrados por Carolina refletem o que ela via, ouvia e presenciava. Os bailes, a pobreza, a fome, a vida doméstica, a discriminação são temas recorrentes no texto que é escrito com um vocabulário simples mas sincronicamente complexo e reflexivo.

No decorrer dos capítulos Carolina descreve, relata, argumenta e reflete sobre as suas observações diárias. No primeiro capítulo, por exemplo, intitulado *Infância*, a escritora relata como era o relacionamento com seus familiares. A figura da mãe é fortemente marcada, neste capítulo como ao longo dos outros que se seguem. Figura que ora posicionava com dureza e ora com paciência perante a filha, isso porque Bitita fazia questionamentos a mãe e a afrontava com suas indagações.

Quando minha mãe falava eu me aproximava para ouvi-la. Um dia a minha mãe repreendeu-me e disse-me:

\_\_Eu não gosto de você!

Respondi-lhe:

\_\_Se estou no mundo é por intermédio da senhora. Se não tivesse dado confiança ao meu pai eu não estaria aqui.

Minha mãe sorriu e disse:

\_\_ Que menina inteligente. E está com quatro anos.

Minha tia Claudimira comentou:

\_\_Ela é mal educada.

Minha mãe defendia-me, dizendo que eu tinha dito a verdade. (JESUS, 1986, p.08)

Momentos como este vão repetindo-se ao longo dos capítulos narrados, nos quais os questionamentos da menina colocam em posição a autoridade da mãe sobre a filha. Carolina descreve também as consequências de sua audácia perante a mãe, dizendo que era espancada quando esta se aborrecia com os questionamentos.

Outro personagem muito importante na vida de Carolina era o avô, que a socorria quando a mãe queria lhe castigar e que sentia-se responsável pela família, já que Carolina e seu irmão não tinham um pai a figura patriarcal, que era primordial na representação familiar da época, estava representada pelo avô.

A menina frequentou a escola durante dois anos, e neste período foi alfabetizada. No primeiro dia de aula, quando Bitita começa a chorar dizendo a professora que queria “mamar” a docente logo a repreende e é neste momento, segundo a escritora, que ela escuta seu nome completo pela primeira vez

\_\_ A senhora está ficando mocinha, tem que aprender a ler e escrever e não vai ter tempo disponível para mamar porque necessita preparar as lições. Eu gosto de ser obedecida. Está ouvindo-me, dona Carlina Maria de Jesus!

Fiquei furiosa e respondi com insolência:

\_\_ O meu nome é Bitita.

\_\_ O teu nome é Carolina Maria de Jesus.

Era a primeira vez que eu ouvia pronunciar o meu nome. (JESUS, 1986, p.124)

Carolina não consegue concluir os estudos, porque a mãe conhece um homem que a convida para morar na fazenda e trabalhar com ele. Desse modo, Bitita é obrigada

a abondar os estudos, dizendo que ficou triste com a notícia e chorou porque só faltavam dois anos para receber o diploma, e conclui dizendo: “o único meio foi resignar-me, porque a decisão paterna vence” (JESUS, 1986, p.128).

Na fazenda onde moravam havia fartura de alimentos, e a menina que já havia passado muita fome, ressalta as bonanças de se viver naquele lugar: “que vida gostosa! Eu ficava deslumbrada com a fartura. Verduras e frutas, para mim aquilo era terra prometida ao Moisés que eu tive a ventura de encontrar” (JESUS, 1986, p.133). Trabalharam durante quatro anos na fazenda, depois foram expulsos e Carolina sentiu-se triste em abandonar o lugar. Quando retornam a cidade, a menina se depara com a mesma realidade de quando saíra.

Na cidade era horrível a convivência com aquelas pessoas que não se respeitavam. E havia brigas todos os dias, com a interferência dos policiais que espancavam os rixentos. Aquele povo não mudava os seus hábitos, que eram trabalhar, beber e dançar. Que saudades da vida ridente do campo! (...) Na roça não havia distrações, mas não existia o sofrimento. (JESUS, 1986, p.137)

A inquietação da vida na cidade incomodava também o padrasto de Bitita, foi aí que decidem ir trabalhar num sítio japonês e é neste período de vida que Carolina é acometida por uma grave doença nas pernas.

Por infelicidade minha, minhas pernas ficaram cheias de feridas. Cozinhava ervas para banhar as pernas, e as feridas não cicatrizavam. Fiquei apavorada quando terminou a colheita. Com as pernas cheias de feridas, não podia trabalhar nos serviços domésticos. E viver dependendo do meu padrasto, e da minha mãe, era uma agonia para mim. (JESUS, 1986, p.138)

Novamente a família é expulsa do lugar onde moravam e desta vez sem receber o valor pelo trabalho exercido. Passaram fome e moraram de aluguel, de uma casa para outra, sem estadia fixa, pois quando não podiam pagar eram despejados, pois segundo a escritora “se arranjávamos dinheiro para pagar o aluguel, não arranjávamos para comprar comida” (JESUS, 1986, p.143).

Depois destes acontecimentos, Carolina, já quase adolescente, vai trabalhar de doméstica e passa por muitas casas exercendo a profissão. Neste percurso, é taxada de ladra por alguns patrões e em outros lugares decide sair por conta própria, seja pela remuneração ou pelo tratamento que recebia dos empregadores. Porém a doença de suas

pernas não havia ainda sarado, por isso ela se obriga a ir procurar ajuda médica em outros municípios, como a moça não tinha dinheiro, fez o trajeto a pé e relata que neste momento “já estava cansada de viver às margens da vida” (JESUS, 1986, p.149) e pensara até em suicídio.

Eu já estava conhecendo a parte amarga da vida. Mas o meu desejo era poder dar a minha mãe o meu auxílio. Creio que é dever dos filhos auxiliar os seus progenitores (JESUS, 1986, p.151).

Neste meio tempo em que Bitita tenta se recuperar e trabalha de doméstica em condições miseráveis, começa-se no interior no Brasil, o discurso da ascendente cidade de São Paulo que com o governo de Getúlio Vargas daria espaço as pessoas consideradas pobres do país, e em meio a estes argumentos Bitita refletia sobre as misérias que passava vivendo no interior e a ascensão que poderia alcançar em São Paulo, segundo Carolina: “dizem que nas grandes cidades é que os pobres poderiam elevar-se um pouco” (JESUS, 1986, p.159) e afirmava com muita convicção: “Quando eu recuperar a saúde, quero conhecer a cidade de São Paulo. Quero ver a cidade sucursal do céu” (JESUS, 1986, p.157)

Depois que ela fica recuperada de sua doença, consegue um emprego que segundo ela, era o de melhor ordenado na cidade, era cozinheira na Santa Casa. Porém o sonho com a ascensão e melhores oportunidades ela encontraria em São Paulo. Depois que a mãe falece Bitita decide ir a São Paulo, em busca de melhores condições de vida para si, pois pensava muito sobre a vida interiorana.

Eu pensava: “Por que será que nas cidades pequenas não se sente o efeito de uma política? Se eles fazem tantos progressos nas capitais, poderiam fazer no interior, e o homem não necessita locomover-se de um estado para o outro”. Mas a minha cidade continuava no mesmo estilo. Eu olhava a cidade e pensava: “Pobre Sacramento, é semelhante a um bolo em que não puseram fermento, não cresce” (JESUS, 1986, p.158).

Assim finaliza a história de Bitita no interior de Minas Gerais, no qual a promessa de uma vida melhor em São Paulo revela a inquietação na vida de Carolina, que desde muito cedo se sentia incomodada com a vida que levava.

Desta maneira, é neste primeiro nível de interpretação que percebe-se que os acontecimentos são narrados por Carolina sem um fio de ligação, o que remetem a

lembranças da menina sobre seu passado, um levantamento autobiográfico do que já aconteceu.

### **3. Uma voz reflexiva, insubmissa e de resistência**

Neste segundo nível de análise, conforme aponta Rodrigues “observam-se elementos que uma leitura mais superficial deixou escapar” (RODRIGUES, 2014, p.161). Neste sentido a leitura se desenvolve num nível mais profundo da narrativa, ela direciona-se aos aspectos históricos e sociais que envolvem o texto, partindo do princípio de que este não está fechado em si mesmo, e para que a leitura signifique é necessário levar em consideração os aspectos que estão além do texto, no paratexto. De acordo com Jameson, é neste nível de leitura que percebe-se a transformação do objeto de análise e que ele

não é mais construído como texto ou obra individual no sentido estrito, mas que foi reconstituído sob a forma dos grandes discursos coletivos de classe dos quais o texto é pouco mais que uma parole ou expressão individual (JAMESON, 1992, p.69)

Compreende-se então que em *Diário de Bitita*, o ambiente descrito por Carolina revela as condições de desigualdades e pobreza em que viviam os negros no interior no Brasil em menos de um século após a data que marca a pós-abolição da escravatura do país. O contexto histórico vivenciado pela escritora apresenta-se como um período em que o negro não vivia mais na condição de escravo, mas as suas gerações sofriam as consequências históricas causadas pelos longos anos de escravidão no país.

De acordo com a historiadora Wlamyra Albuquerque em *Uma história do negro no Brasil* as teorias raciais ganharam ênfase no Brasil após a abolição da escravatura, como aponta a autora

Depois da abolição, ficava evidente que gente de prestígio e dinheiro não estava disposta a abrir mão de sua posição sócio racial. Os partidários dessa visão tinham a seu favor um grande argumento, as teorias raciais. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 204)

Antes da abolição, segundo a pesquisadora Maria de Lourdes Siqueira em *O Racismo no Brasil*, havia proibições que impedia com que os negros se organizassem e planejassem um futuro de dignidade para si. De acordo com a autora

Essas proibições geravam doenças, mortes, banzos, desde os navios negreiros, e, a partir daí, já acenavam para um futuro sem liberdade e sem perspectivas de uma vida com dignidade. Foi assim que, ao final da escravidão, os africanos foram atirados à sua própria sorte- obrigados a viver livres num país onde foram escravos e que os tornou livres sem nenhuma providência para serem trabalhadores assalariados. (SIQUEIRA, 2002, p.78)

O negro, portanto, estava liberto, mas permanecia num país cujo governo não lhe garantia educação, trabalho e moradia, conforme argumenta Siqueira. A sua liberdade o levava a construir casas em periferias, se sujeitar à ofícios de baixa remuneração e uma educação que se recusava em abrir-lhe as portas. Conforme aponta Albuquerque, a conquista da liberdade “foi uma notável conquista social e política. Mas é preciso perceber como os ex-escravos buscaram viabilizar suas vidas após a abolição” (ALBUQUERQUE, 2006, p.196)

Após a abolição, conforme a autora foi de muita luta para os ex-escravos, pois havia muita indisposição dos fazendeiros para a negociação, e ela “estava relacionada aos desejos dos libertos de terem acesso à terra e de não serem mais tratados como cativos” (ALBUQUERQUE, 2006, p.198). Neste sentido, a autora afirma que

Para os ex-escravos e para as demais camadas da população negra, a abolição não representou apenas o fim do cativo. Para eles a abolição deveria ter como consequência também o acesso à terra, à educação e aos mesmos direitos de cidadania que gozava a população branca. (ALBUQUERQUE, 2006, p.198)

Para que as conquistas se consolidassem foi preciso muita resistência e luta por parte da população afrodescendente no país, pois como afirma Albuquerque

o mundo republicano e sem escravidão não queria dizer pensar uma sociedade de oportunidades iguais; muito pelo contrário, a preocupação estava em garantir que brancos e negros continuariam sendo não só diferentes, mas desiguais. (ALBUQUERQUE, 2006, p.205)

Logo com a abolição escravocrata, o país passa a adotar as teorias raciais, de acordo com Albuquerque, advindas da Europa e dos Estados Unidos. Segundo a pesquisadora “até a década de 1930, a ideia de que negros e brancos pertenciam a raças diferentes foi a explicação científica para a inferioridade e subalternidade negra” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 312).



De acordo com Jameson, a historicização é fundamental na leitura interpretativa, pois esta promove que o texto seja lido a partir do contexto histórico produzido e seja levado em conta o produtor do discurso enquanto sujeito histórico. Por isso fez-se necessário levantar a historiografia da situação na qual encontrava-se as dificuldades negros no país. Por este e tantos motivos o discurso de Carolina Maria de Jesus em *Diário de Bitita*, revela-se como insubmisso e de resistência aos preconceitos que passavam a ser naturalizado no Brasil.

Consoante à noção de historicização e o levantamento promovido, percebe-se que o contexto histórico do qual faz parte Carolina Maria de Jesus desmente, por vezes a história romântica que se criara diante dos eventos históricos brasileiros, como no caso, a abolição da escravatura. Nota-se que a lei que assegurava a liberdade foi uma conquista, porém neste campo de batalha foram travadas tantas outras lutas em prol da igualdade racial, social e de gênero por aqueles que eram excluídos da sociedade, porém que resistiam afim de assegurar sua dignidade como ser humano.

Constata-se que a voz que fala no texto é a representatividade de uma voz coletiva, do negro, pobre, que enfrentou diversos tipos de desigualdades num país no qual a distinção racial e social desumanizava e humilhava o cidadão afrodescendente. Neste sentido, percebe-se que em *Diário de Bitita*, desde pequena Carolina refletia sobre as observações diárias, as diferenças econômicas, raciais, de gênero que a colocavam numa redoma de preconceitos que feria sua dignidade. Percebe-se na voz de Carolina, uma voz reflexiva, não submissa às desigualdades e não entregue ao fado que lhe ditava uma sociedade racista.

No capítulo *Um pouco de história*, percebe-se a voz politizada de Carolina no texto, voz que demonstra reflexão sobre um governo que deu oportunidades aos pobres e negros no país.

No final do governo do senhor Artur Bernardes, várias crianças estavam alfabetizadas. Os pobres completavam o quarto ano e recebiam o diploma. As crianças ricas prosseguiram os estudos. Os pobres não tinham possibilidades de estudar nem o curso ginásial. E quantos meninos pobres choravam porque queriam estudar! E quanto meninos ricos choravam porque não queriam estudar (JESUS, 1986, p.48)

Carolina relaciona também, a desigualdade social pela condição financeira de cada grupo social, dizendo que: “o dinheiro coloca o pobre de um lado, e o rico do outro” (p.145). Nisso percebe-se Em momentos de posicionamentos de uma escritora

politicizada que aponta as mazelas do país, pelo ponto de vista de quem experimentou as agruras da vida. Sobre a desigualdade social Carolina dizia: “deram valor ao Brasil só enquanto o braço africano trabalhava gratuitamente para enriquecê-lo” (JESUS, p.50)

A fome, por exemplo, é tema recorrente na narrativa, ela e a família passavam dias sem comer, e Carolina dizia: “eu achava o mundo feio e triste, quando estava com fome. Depois que almoçava achava o mundo belo” (p.) mais adiante, complementa sobre as festividades de fim de ano em uma perspectiva triste e reflexiva: “eu notava que o dia do ano-novo era um dia igual aos outros com as suas misérias e angústias” (p.22). E quando criança descobre sobre os sentimentos dos homens brancos, diz: “eu pensava que só os pobres é que eram infelizes” (p.133).

#### **4. Os mascaramentos da escrita**

A proposta de leitura numa terceira instância se pauta no argumento de Jameson, o qual afirma que “é só no terceiro nível (...) em que surgem os conceitos de desejo e sociedade, que alcançamos a interpretação propriamente dita” (JAMESON, 1992, p.65), ou seja, neste terceiro nível, como propõe o autor “a forma é apreendida como conteúdo” (JAMESON, 1992, p.90). Conforme Jameson

A tarefa da análise cultural e social, assim construída nesse horizonte final será, é claro, a reescritura de seus materiais de tal forma que essa perpétua revolução cultural possa ser apreendida e lida como a estrutura constitutiva mais profunda e permanente em que os objetos textuais empíricos alcançam a inteligibilidade. (JAMESON, 1992, p.89)

Sendo assim, a ênfase neste terceiro nível de leitura, está na forma como opção escolhida pela escritora para dar evasão a uma voz calada e recriminada socialmente, como afirma-se o discurso histórico abordado no segundo nível. Discurso que encontrou abrigo nos gêneros da escrita de si, pois a maneira como Carolina encontra para representar esta voz de reflexão e insubmissão é a partir do texto literário memorialístico, isso porque como afirma Clara Rocha é no século XX que se apresenta um período “fecundo em produção de literatura íntima” (ROCHA, 1992, p.10). A autora justifica a proposta ao mesmo tempo que questiona: “em que medida a tentativa de compreendermos através do exercícios autobiográfico não é uma forma de entendermos o outro?” (ROCHA, 1992, p.10).

Nesta perspectiva mais profunda de leitura percebe-se que a forma e o título da obra manifestadas pela escritora na narrativa, são os mascaramentos da narrativa os quais de acordo com Rodrigues “tentam resolver os conflitos detectados no primeiro e no segundo níveis” (RODRIGUES, 2014, p.162)

Logo, o que revela-se como mascaramento ao discurso da escritora e que garante credibilidade ao texto lido é o fato dela apresentar-se como negra, pobre e relatar as condições em que vive em seu texto. As estratégias de contenção estão na voz de quem fala e principalmente no crédito que se dá a esta voz. Neste caso, não se daria credibilidade num texto autobiográfico a uma escritora branca, pois esta não possuiria todos os argumentos e atributos que lhe fariam passar pelas mesmas experiências de preconceito e discriminação a qual sofreu Carolina Maria de Jesus.

Uma outra questão que serve de mascaramento no texto é o próprio título que apresenta-se na capa do livro, pois nele esconde-se a faceta da forma, ou seja, o fato da obra vir nomeada como *diário*, faz com que a memória de noção do texto diarístico seja colocada em voga, porém numa leitura mais acurada nota-se que a narrativa do texto não desenvolve-se como tal. Entretanto, o título apresenta-se como mascaramento para uma autobiografia.

Como propõe Marcelo Duarte Mathias em *Autobiografias e Diários* (1997), o texto autobiográfico difere do texto diarístico. Conforme o autor, um texto autobiográfico é

um relato de uma vida pelo próprio, sendo o autor simultaneamente o destinatário e o personagem-objeto da narração. Desde logo, convém sublinhar que o exercício autobiográfico se situa na perspectiva do tempo que procura examinar e reconstruir. Retrospectiva ordenada quase sempre em função dos critérios cronológicos, apresenta-se como um todo e como um todo pretende ser considerada. (MATHIAS, 1997, p.41)

De acordo com o autor, os textos apresentam estruturas diferentes entre si, enquanto um pauta-se na rememoração de um passado já vivido, outro fixa no presente. Para Mathias diário “resulta do sentimento de uma identidade pulverizada, por descobrir e inventar” (MATHIAS, 1997, p.46). Sobre a linearidade cronológica, o autor afirma que a “autobiografia resume numa totalidade, reconstituição de um passado morto, quando no diário é a sismografia do próprio tempo a passar, tempo presente a emergir e a sumir-se” (MATHIAS, 1997, p.46).

Constata-se, portanto, que a proposta do texto ser vinculada ao título *diário* possua duas facetas, uma relacionada ao marketing de publicação, já que a primeira obra de sucesso de Carolina Maria de Jesus encaixava-se no que Mathias chama de diário, e outra a qual esconde o sujeito que pronuncia o discurso. Isso acontece porque o texto em questão não fora escrito linearmente por Carolina enquanto criança, ao contrário, a narrativa pertence a voz adulta de Carolina, uma voz modificada, já politizada. O título posto serve de mascaramento para a escritora poder falar suas opiniões adultas na voz de uma criança, no mascaramento que se faz do apelido infantil *Bitita*. O que conforme Miranda refere-se a “um ato de discurso literariamente intencionado” (p.15).

parece que é na relação epistolar que o exame de consciência se formula como uma narrativa escrita do eu, intencionada a fazer coincidir o olhar do outro e o olhar que se lança sobre si mesmo, no momento em que as ações cotidianas são medidas pelas regras de uma técnica de vida (MIRANDA, p. 29)

Sendo assim, o discurso configurado num caráter autobiográfico, portanto, pode ser encarado “como uma forma de salvação individual num mundo que começa a descrever de sucessivos modelos ideológicos de salvação coletiva” (ROCHA, 1992, p.19).

## **Conclusão**

O título “O que tem de ser, já nasce”, que nomeia este artigo apresenta-se como um elemento simbólico, o qual representa que a personalidade de Carolina Maria de Jesus, desde criança influenciou as suas atitudes. A inquietação que perpassou os limites da comodidade na vida de uma mulher que enfrentou de diversas formas motivos para o desânimo, surpreendeu e alcançou patamares quem sabe nem sonhados por ela.

Foi resistente diante do forte preconceito que a atingia, foi insubmissa a redoma do casamento e a continuar vivendo num lugar que não a daria oportunidades de ascensão social. Foi reflexiva porque pensava e agia sobre as situações vivenciadas no que tange a política, sociedade, família e dignidade social, e apesar da baixa escolaridade que possuía surpreendeu com uma linguagem simples, mas tecida de forma genial num texto acessível e que representou a muitos, dos quais mereciam, mas não possuíam voz e vez, pois eram emudecidos pelo preconceito.

### Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. *Uma história do negro no Brasil*. Brasília: Centro de Estudos Afro-Orientais/Fundação Cultural Palmares, 2006.

JAMESON, Fredric. “A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico”. In: *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MATHIAS, Marcelo Duarte. *Autobiografias e diários*. IN: Revista Colóquio/ Letras. Ensaio, nº143/144, Jan.1997, p.41-62.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RODRIGUES, Raquel Terezinha. *Literaturas: Identidades (Ensaio)* / Organizado por: Juliana Santini; Rejane C. Rocha. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Racismo no Brasil*. São Paulo; Peirópolis; ABONG. 2002

#### *4. ANTOLOGIA DA POESIA NEGRA CURITIBANA*

ADEGMAR CANDIEIRO<sup>111</sup>

C'oração



Moro em uma selva de pedra  
E ouço tambores  
Passo a passo  
Passo encruzilhadas. Laroie!  
Ouço tambores em minha cabeça  
Os tambores falam comigo  
Observo as ruas  
E vejo o caminho aberto. Ogunhê!  
Tiro meus sapatos  
E piso na terra. Atotô!  
Ouço tambores na minha cabeça  
E fico em silêncio  
Entro na mata  
Peço agô. Okê Arô!  
Ouço tambores na minha cabeça  
Contemplo a natureza  
Vejo as folhas. Ewê ó!  
Os tambores falam comigo  
O tempo fecha  
Relampejou  
Vento e tempestade. Epahei Oyá!  
Ouço tambores  
E trovoadas na minha cabeça  
Kaô, Kabiecilê!  
Corro em direção ao rio. Oraieie, ô!  
Os tambores falam...  
Ouço tambores na minha cabeça  
Olho para o firmamento  
Surge o arco-íris. Arroboô!  
Os tambores falam  
Súbito, os meus pés  
Se afundam no barro. Saluba, Vovó!

---

<sup>111</sup> Biografia: Nasceu em Goioerê, PR, e mora há 40 anos em Curitiba. É amante da capoeira angola, músico e estudante de Ciências Políticas. É idealizador e fundador do Centro Cultural Humaitá — Centro de Estudo e Pesquisa da Arte e Cultura Afro-brasileira, cuja missão é valorizar e dar visibilidade à presença negra no Paraná. Atua como conselheiro municipal e estadual de políticas de promoção da igualdade racial e no Conselho Nacional de Políticas Culturais, representando o Setorial de Culturas Afro-brasileiras no conselho pleno. É membro da Feira do Poeta e do Centro Paranaense de Letras. Levando em conta o ditado africano que diz que “enquanto os leões não contarem sua história, prevalecerá a versão dos caçadores”, Adegmar afirma: “resolvemos começar a contar nossa história a partir da nossa realidade local. Percebemos que as estantes paranistas e os escritores paranaenses em geral não contemplam a presença negra. A principal publicação talvez seja a ‘crônica para a alma negra curitibana’, intitulada Almas das Ruas, pois foi ela quem nos rendeu a nomeação para o Centro de Letras do Paraná”.

Sigo o curso das águas  
Que dançando desembocam no mar  
Odo Yá, minha mãe!  
Ouço tambores na minha cabeça  
Respiro fundo e sinto a brisa no ar.  
Exee, Babá!  
Os tambores falam comigo  
Ouço tambores no meu coração

*Curitiba Afro*



Um grito engasgado ecoou  
E a Curitiba Afro se libertou  
Mesmo com o apagamento  
A história do negro  
Hoje se revelou  
A Curitiba é negra  
Afro Curitiba  
Hoje na avenida vou louvar meus ancestrais  
Busco invocar nossa história  
Reavivar nossa memória  
Na vida e no carnaval  
De Zacarias a Rebouças  
Se iniciam caminhos e novos trilhos  
Que construíram nossa capital  
Vou falar de Enedina  
Mulher negra na engenharia  
Com seu toque magistral  
Também não me esqueço dos tropeiros  
Os trabalhadores eram negros  
E viviam na capital  
Paraná estado mais negro do sul  
Seu símbolo é gralha azul  
Com uma cabeça singular  
Passado presente na memória  
Suas marcas são histórias  
Deste povo milenar



MAGU<sup>112</sup>

## ABRE CAMINHO

Abre caminho filhos de Zambi  
sangue do meu sangue  
E da mãe Africa! (2 x)

eu penso que agora sei qual é a minha estatura  
e que meus passos podem ceder toda a estrutura  
que o tambor quando toca poe na toca mente impura  
que eu sou terremoto maremoto furacão e furia  
e nada será como antes nada será, acredita  
caminha leão elegante, deixa as hienas perdidas  
na vida há vida havida para por energia em ação  
na vida havidez pela vida é sua saída irmão  
ignora todas as formigas se não voce nao vai caminhar  
lembra a historia antiga a gente ta aqui e veio pra ficar  
sobrepuja qualquer pensamento qualquer monumento que te poe pra baixo  
a grandeza do negro (preto???) é de dentro e estamos sedentos por termos o maximo  
(saudação Oya ???)

Caminhar me faz vivo e mantem viva minha raça  
E pra noção de perigo ganhamos um par de asas  
e que a força de superação pisa e arrasa  
vida de flow bola no gol mi casa su casa  
e na favela ta cheio de gente sim sem igual  
genios do impossivel cheios de potencial  
mas o dilema real é como ser especial  
se a pobreza é a proeza que te mantem marginal  
Foco no que é positivo e fuga do que faz mal  
da perdido no que é nocivo e faz valer seu real  
eu ja morei num barraco no terreno de invasão  
eu carregava meus sonhos em um caderno na mão  
buscava agua no poço, não tinha televisão  
compensação tive livros que me deram direção  
se ja fui fraco nao sei e também não me interessa  
fé no meu taco pro bem e rap pra quem tem pressa  
Ogunhê

---

<sup>112</sup> Biografia: Magú começou sua trajetória em 1997 em Almirante Tamandaré na região metropolitana de Curitiba. Nos 3 anos seguintes dedicou-se ao aprimoramento e a evolução constante. Entre 1999 e 2000 Magú se destacava com o Rap improvisado (Freestyle), nos anos seguintes recebeu convites para participações em diferentes bandas. Muitas apresentações em festas de Hip-Hop surgiram paralelamente. Em maio de 2005 Magú colocou seu pseudônimo de Repentista Hi-Tec em jogo fazendo improviso com uma banda de Jazz.

## MANDINGA

eu acordo cedo não sou de ter medo  
sigo caminhando direção ao centro  
eu te recomendo preto igual a eu  
usa essa ginga que Exu te deu  
passa pelos cantos sem temer quebranto  
guia no pescoço segue guerreando  
espalhe o axé onde preciso for  
vai contra a maré mas vai com amor  
cada armadilha segue desviando  
cara olha a matilha segue desviando  
não aceita a pilha segue vai gingando  
Oyá linha de frente segue vai marchando  
nossa energia é alegria vida e beleza  
nossa força é linda vem da natureza  
Toda dificuldade vai passar distante  
toda necessidade vai ser insignificante

vai que nem Ogum abre os caminhos  
cada um é um mas sempre unidos  
espada de são Jorge arruda e Alecrim  
E ninguém se move se não for assim  
faca não te alcança segue vai embora  
não tema essa lança não é sua hora  
ginga mano ginga esse é o seu tempo  
segue mana fé a qualquer momento  
seja cem por cento nossa luta é grande  
vai de encontro ao vento dança e se expande  
nossa atitude e movimento é mandinga  
Oxum não te deixa nunca nunca á mingua  
nós temos a arte ela em nós é viva  
se cair faz parte levanta e ginga  
Toda dificuldade vai passar distante  
toda necessidade vai ser insignificante

–ABREVE À PRESSA–

Os dias de luto  
Que sucederam os dias de luta  
E que mancharam os dias de luz,  
Retêm a forma mais sinistra de salvar um trem:  
Descarrilá-lo e deixá-lo desvirar dos trilhos que o suporta.  
Os outros dias  
Que foram de chuva  
Que suportaram  
Dias de lama  
E que ironicamente  
Inundaram meus olhos,  
Hoje, detém a quantidade exata  
Da quantidade de que precisa o herói,  
Para parar o trem antes que colida com a razão.  
E vou presenciando (dias de agora),  
Dias de luto em dias de chuva  
Conspurcarem dias de nada que de fato nadam,  
Enquanto o pranto que procura o manto  
Tudo sabe de quantos nada respira um corpo,  
Para sobreviver aos naufrágios das perguntas.  
- Ô Negro, o que me diz disso?  
E sobe o rito,  
E desce o filo,  
E cresce o sítio e o "estado de".  
E entra em crise o grito  
da garganta.  
Morre a pressa...  
Sabendo que ia.

---

<sup>113</sup> Biografia: Soteropolitano, Escritor-Poeta, Membro da IWA (International Writers and Artists Association - OHIO / EUA), Membro Honorário da ALALF (Academia de Letras e Artes de Lauro de Freitas-BA, Membro Acadêmico da ACCUR (Academia de Cultura de Curitiba) e Membro do Movimento Poetas del Mundo. Livros: EPITÁFIO (o livro dos vivos) 2015 pela Editora Instituto Memória e SEMEAR (palavras como sementes em bico de pássaros) edição do autor. Antologias: INTERNATIONAL POETRY 1992-93-94-95 pela I.W.A (Ohio U.S.A); "VOZES DA ALMA" pela Confraria de Autores 2012; WORLD POETRY (Índia) 1992; CONEXÃO (Feira do Poeta), edição independente 2015, CELEBRA BAHIA pela Literarte 2015. Prêmios: Escritor-Destaque 2015 pela Literarte, e: Suplementos Literários, Jornais, Revistas, Redes Sociais entre outros... Em sua trajetória Osmarosman Aedo é também: Produtor, Músico, Cantor, Arranjador e Compositor.

## ENTRE ELOS E CORTINAS

Nas trincheiras  
onde adormecem  
corpos ainda meninos,  
levantam bandeiras sentenciadas,  
enquanto dormem nas clareiras  
os que sacrificaram a história  
com trapos de um tempo,  
em que os sabres eram feitos  
de madeira engomada.

*...que esse passado se consuma no passado...*

Já há muito por se desconceituar  
quando do assunto apregoado,  
distingue-se a cor negra que a pele "homem"  
não se reflete nessa ou em qualquer discriminação.

*...que esse passado se consuma no passado...*

Apesar da desatenção,  
distingue-se a pele homem do negro razão,  
entre as multidões da igualaria  
que sabem e hoje tentam, segregar menos  
o que ontem já se fez por demais.

*...que esse presente não se desconfigure...*

GERALDO MAGELA CARDOSO<sup>114</sup>

A navalha na salmoura  
O Rufar dos Tambores  
O açoite das chibatas de couro  
O Rufar dos Tambores  
As lágrimas censuradas  
O Rufar dos Tambores  
As estrias de sangue  
O Rufar dos Tambores  
A brasa no ferro  
O Rufar dos Tambores  
O escravo enxágüe  
O Rufar dos Tambores  
As mãos mutiladas  
O Rufar dos Tambores  
A salgadura das chagas  
O Rufar dos Tambores  
A ira do feitor  
O Rufar dos Tambores  
O suplicio do dorso nu  
O Rufar dos Tambores  
O abutre no couro cru  
O Rufar dos Tambores.

---

No Pelourinho

Os gritos pisados  
no ódio espremido.  
Os olhos esbugalhados  
na imobilidade forçada.  
No calvário ebâneo  
as mãos mutiladas.  
A língua triturada para  
não mais dizer:  
“Sim senhor.”

---

<sup>114</sup> Geraldo Magela Cardoso. Poeta, editor, performer, produtor cultural, ator, mágico, educador. Autor de inúmeras obras, dentre elas: *Welcome to Curitiba, capital do freezer*, Teatro. *Curitiba nunca se sabe, contos*. *Bendita boca maldita*, poesia. *Deus são muitos outros eus*, poesia. *Os Calombos dos Quilombos*, poesia afro. *Marmitexto*, suporte poético em marmita. Autor e curador do projeto *CuTUCando a Inspiração Performances e intervenções poéticas*. Apresentado mensalmente no teatro do TUC.

Falso Cadafalso  
Para Benjamim Moloise  
poeta negro enforcado na África do Sul

Dorme Bem... Dormindo não verás  
outros grilhões/ nos pescoços de vossos  
irmãos./ Teu canto de liberdade foi  
espremido na imobilidade forçada/  
da branca estupidez/ algoz e  
medieval dos rapasitos/ parasitas da corte.  
Ouvimos o teu clamor motivado/  
a cada passo um falso cadafalso/  
enforcaram teu pensamento/ cerraram tuas  
pálpebras cansadas/ de tantas lágrimas  
censuradas.

Teu vocabulário ficará  
estigmatizado para sucumbir o apartheid.  
Se nasce negro para o belo/ para o canto/  
para o livre arbítrio e não para o enforcamento.  
Axé! Aqui jaz Benjamim/ um ex-cravo da poesia/  
mesmo sem carta de alforria/  
lutou até o fim.  
Enfim... O Fim.

-----

IGOR VITORINO<sup>115</sup>

**sou negro, sim**

nas periferias  
nas cadeias  
nas cozinhas  
nas entradas  
nas portarias  
me faço negro  
que luta  
busca  
canta  
deseja  
outro lugar  
outra história  
bem longe  
bem distante  
da qual querem  
me colocar  
sufocar  
amarrar  
socar  
sou negro, sim  
negro que faz  
da minha vida  
da minha história  
outras rotas  
voltas  
soldas  
afrontando  
o deplorável  
racismo

**Preconceito**

Cego  
Ego  
Medo  
Credo

Repugnâncias  
Ignorâncias  
Distancias  
Arrogâncias

Fantasma  
Sofisma  
Dogma  
Preconceito

Cego  
Ego  
Medo  
Credo

Repugnâncias  
Ignorâncias  
Distancias  
Arrogâncias

Fantasma

---

<sup>115</sup> Nasci em Vitória-ES e fui criado na periferia de Vila Velha e Cariacica na Região Metropolitana de Vitória-ES. Sou filho de Mãe solteira e negro, vivi desde infância as agruras do preconceito e da hipocrisia brasileira. Também, fui aluno da Escola Técnica Federal do Espírito Santo e do curso de História da Universidade Federal Espírito Santo. Atualmente, sou professor de História do Campus Pinhais/IFPR, capixaba desterrado e morador da cidade de Curitiba-PR.

Sofismas  
Dogmas

Inversos  
Contrastes  
Combates  
Desastres

CLAÚDIA SANTOS<sup>116</sup>

### Memórias

Ela lutava contra esse cabelo  
Secava, escovava, alisava.  
Ela só queria se aceitar  
Mas a sua senzala, era seu espelho  
E ela não teve forças para se libertar.  
Lembro dela ainda uma criança...  
Sentada olhando meninas a brincar  
Seus olhos expressavam a esperança  
De que um dia seu cabelo iria mudar.  
Sempre te disse o quanto era formosa  
E ela fazendo esforço para acreditar  
Dizia “a senhora é muito generosa”  
Mas não entendia o que eu queria falar.  
O tempo passou e ela cresceu ligeiramente  
A pele marrom ornava o corpo de uma mulher  
Mas o cabelo não era mais como antigamente  
Estava nas fôrmas que uma sociedade quer.  
E naquele entardecer eu perdi o meu Chão  
Quando recebi um triste telefonema  
Sua mãe com voz rouca e tom de aflição  
“A nossa menina teve um problema”  
Estarrecida, a fala dela engasgava.  
E com muita pressa...  
Fui à casa dela, meu Deus, que alvoroço!  
Um pote de alisante caído sobre o chão  
A mãe gritava e a menina escureceu o rosto  
Suspirou e interrompeu o próprio coração.  
A ambulância chegou e sem conseguir reanimá-la  
“Não pode aplicar produtos sem um profissional”  
Falavam arriscando acusar um corpo estirado na sala  
Pobre moça, queria ser bonita, se sentir “normal”.  
Ela esticou o cabelo e encurtou a vida,  
Foi fruto de uma indústria sem humanização  
E para aliviar a dor da sua partida...  
A certidão de óbito foi como “intoxicação”.  
Ela morreu! Naquela sala com cabelo liso  
Do jeito que ela sempre quis...  
Levou consigo seu acanhado sorriso  
E deixou em todos uma cicatriz.  
Seu cabelo era tão bonito quanto você  
Mas você o tratou como te trataram...  
Ou ele iria te obedecer  
Ou você o matava, como te mataram!

---

<sup>116</sup> Cláudia Santos, nascida em 1994, é escritora baiana radicada em Curitiba. Publicou seu primeiro livro crítico – social “Um grito em Poemas” aos 17 anos e no mesmo ano recebeu uma moção de congratulações pela câmara de vereadores de Ilhéus - BA. Em 2015, pela editora Multifoco (RJ) publicou “Marcas de uma Infância ferida” cuja temática aborda violência infantil. Escreveu o roteiro do musical “O feitiço da Lua” apresentado sobre patins por 40 crianças no grande auditório do teatro Guaíra com direção da escola de patinação Footwork. Cláudia Santos é parceira do projeto “O cantor de Histórias” no qual suas canções infantis de perfil didático e reflexivo são cantadas para crianças e adultos por Gerson Sáher. É ativa movimentos Culturais e aliada à feira do Poeta (Fundação Cultural de Curitiba) em Curitiba, Paraná.



Estranheza

De repente cessam as chicotadas abrem-se  
as senzalas em plena noite de lua cheia, parecendo  
mais amanhecer que noite de luar.  
Os sons dos tambores rasgam a noite, risos,  
danças e gritos em algumas fazendas muita  
comilança até o raiar do sol...  
Amanhece e muitos não sabem pra onde ir...  
Pois a tão sonhada liberdade estava ali.  
Andando de um lado para o outro o negro  
“fujão” não sabia para onde ir  
e sem conseguir ir adiante solta o gripo preso da garganta  
exclamou! Sou livre! Mas para onde vou! Onde  
vou morar, comer e beber...  
Ainda com os olhos cheio de crueldade o capataz  
diz: Ainda reclamas... não serás mais  
chicoteado. Mais será um assalariado morará  
em casa de pau a pique e em grande  
comunidade.

---

<sup>117</sup> Amaury Nogueira Poeta paranaense, Editor, com sete livros editados, prêmio divulgação e Cultura, 2016 de Curitiba e Medalha honra ao Mérito pelo Instituto Cervantes Curitiba, 2016.

Um Certo João

Era noite de festa e lá estava João

Com um caderno na mão.

Isso chamou atenção de seu dono então.

Negro João se quiser escrever desce a senzala

pois, aqui na sala eu não aceito, os convidados já

falam que você é o centro das atenções.

Não tem a chibata aqui, todos vocês são livres

para sair e voltar, dançar e tocar seus tambores,

fazer suas oferendas aos seus santos, mas, ler e

escrever já é demais olha aqui rapaz agora

chega.

Sem essa de ficar escrevendo poesia, saia daqui

vá encher aquela bacia de melancia, pois você e

seu o povo não podem ter sabedoria,

sendo assim se propagou nossa poesia.

ANAIRA MAFEOLI<sup>118</sup>

### SANGUE NEGRO

A menina branca entrou na cota  
Porque tem um avô negro  
Que se casou com uma branquinha  
ma branquinha  
E a pele dos descendentes  
Foi clareando, até não sobrar resquício  
O menino negro também  
Tem uma avó branquinha  
Então por que não o veem  
Como branco, igualzinho a mim?  
Me veem negra  
Apesar da pele branca e cabelos lisos  
Já sei! Veem minha alma, meu antepassado  
Meu sangue recebido do "Azulão"  
Veem os meus amigos negros  
Me dando a mão  
Todos os Homens negros, que amei  
Os meus filhos que nasceram de mim  
Afros como o pai  
Forte na raça, sem temor.

Ensinarão a Humanidade a classificar  
Quanto erro meu Deus!  
O negro é muito mais forte  
Suporta o sol, o trabalho, o chicote  
A desumanidade dos classificantes  
Suporta a morte, a ferida e a má sorte  
Com seu tambor, atabaque e berimbau  
Vai abrindo caminho na selva  
Com um sorriso branquíssimo no rosto  
Até encontrar o que nunca perdeu: liberdade!

### ANJOS NEGROS

Vieram aos milhões, eles, os Anjos  
Para suportar a fome da alma dos carrascos  
Beberam o seu sangue e se deliciaram  
Com suas mães e irmãs, a quem chamavam Escravas  
Então vieram outros, ainda mais fortes  
Com Espadas de fino corte  
Sutil, persistente, em nome da Paz e do Amor  
Abrindo valas nesses corações podres  
Para escorrer o sangue infectado do desamor  
E preencher com sangue novo, límpido e abençoado.  
Novas descobertas sugerem que o Rei dos reis era negro  
A sua Espada era forjada, do próprio fogo dos céus  
Ele se foi, mas prometeu que volta, buscar os seus  
Que aprendeu na vida, a não fazer distinção de credos  
Cor, raça, classes e todas essas baboseiras humanas.  
Deixou aqui um legado de guerreiros corajosos  
Soldados de peles negras, brancas e amarelas  
De grito ousado, que estremece o chão onde pisam  
Aqueles que sufocam, controlam, julgam e crucificam

---

<sup>118</sup> Anaira Mafeoli: Colombense, Professora de Química pela SEED-PR, acadêmica em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela PUCPR, Idealizadora do coletivo A Borboleta Azul e os Unicórnios, Escritora com três livros publicados: A (In)Utilidade das Palavras (2015 Ed. Liberum), Desmentindo Todas as Mentiras dos Homens (2016 Ed. Insight) e Quatro Luas (2016 Ed. Inde), Mãe de três Filhos.

Guerreiros que porventura multiplicam-se  
Alimentando do próprio céu, suas carências  
Que não custam um centavo sequer  
O Branco não consegue entender, mesmo dois milênios depois  
Que o que tentou sufocar e esconder, explodiu como um vulcão  
Pressão. Tem que ter a medida certa, ou a explosão é certa! Evoé Irmãos!

MARCOS "BLACK" FONTINELLI<sup>119</sup>

**é chegada a hora**

desempregados desdentados desnutridos desesperados  
despedidos desigualados desiludidos  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de chorar  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de suar  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de sangrar  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de libertar  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de lutar

martin luther king stiven biku nelson mandela patrice lumumba  
agostinho neto preta dandara aqualtume zeferina anastácia  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de chorar

destituídos desolados oprimidos abortados natimortos miseráveis  
desterrados achincalhados assassinados alijados aleijados  
maria filipa xica da silva luciana lealdina de araujo  
zumbi dos palmares ganga zumba kunta kintê  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de suar

estuprados aprisionados desinformados enganados traídos  
renegados humilhados encarcerados preteridos solapados  
malcon x luiz da gama josé luiz napoleão menininha do gantois  
lélia gonçalves rosa parks tereza de benguela  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de sangrar

espoliados marginalizados expatriados confinados sem tetos  
desafetos expropriados empalados executados desempoderados  
luiza mahin tia samoa carolina maria de jesus andre rebouças  
manoel dos santos querino milton santos juliano moreira  
ainda vai chegar a hora em que haveremos de nos libertar

cruz e souza lima barreto mohamed ali abdias nascimento  
milton santos harriet tubman frantz fanon emiliano pernetta

eu tu ele nós vós eles brasileiros cafuzos negros índios amarelos brancos  
favelados proletários campesinos ameríndios mestiços sul americanos  
africanos americanos europeus asiáticos  
você você você e você  
já é chegada a hora de chorar, suar, sangrar, lutar e VENCER

**certeza**

quando das trevas  
que cobrem esta nação  
brotarem as flores  
resultantes de metamorfoses  
de pranto e sangue  
de solidão e desespero  
os trovões hão de ecoar  
os raios hão de reluzir  
e as flores hão de crescer  
como mutantes e transformadoras  
fazendo com que tudo se torne  
um imenso jardim

---

<sup>119</sup> Marcos Fontinelli. Nasceu em Ponta Grossa/PR, em 03/04/1962. É autor e diretor teatral. Escritor e tradutor. Estudou na UEPG. Equilibrista da noite. Lobo das estepes. Autor do livro de poesia Manobras Incompletas, Edição de autor, 2014. Curitiba - PR

LUIZ CARLOS BRIZOLA<sup>120</sup>

### **Liberdade?**

Saiu aquele grito engasgado  
De um povo sofrido pelo trabalho e pela judiação.  
Mas finalmente chegou o grande dia  
Ficando todos livres da escravidão.

O povo em euforia saiu pelas ruas  
Tomados por grande emoção.  
Cantaram beberam e dançaram  
Por dias a fio, como era a tradição.

Até que pelo cansaço pararam.  
Dormiram até o amanhecer  
Ao acordarem perceberam que não tinham mais moradas  
Nem roupas e nada para comer, ficando a mercê.

Pois as Casas Grandes os tinham dispensados  
Ficando eles a deriva sem rumos na vida.  
Eram analfabetos e não conheciam nada daquela terra  
Cada um foi seguir o seu caminho, e foi uma grande despedida.

Sem opção, alguns foram morar nos morros  
Outros pelas ruas das cidades começaram a vagar  
Outros doentes sofriam sem compaixão.  
Muitos começaram a trabalhar a troco de pão

Até hoje permanecem por aí.  
Muitos vagando ainda em busca da verdadeira liberdade...  
Alguns obtiveram sucesso  
Outros dormem nas vielas da cidade .

Livraram-se das chibatas  
Mas a verdadeira liberdade não produziu o seu esperado efeito  
Por mais que muitos lutem  
Até hoje são marcados, infelizmente, pelo preconceito.

---

<sup>120</sup> Luiz Carlos Brizola é Coordenador da Feira do Poeta, o primeiro após sua reabertura em 29.03.15. Um dos Idealizadores e apresentador do Sarau Popular. Presidente da Associação de Escritores Independentes Escritibas na Rua. Publicou os livros: 1) Brizola em prosa e versos, 2009. 2) A Grande Virada, 2011. 3) 44 anos de Inspiração, 2016. Tem mais de 700 poemas publicados no Site Recanto das Letras. Email: luizcarlosbrizola@hotmail.com

CELIO JAMAICA<sup>121</sup>

**Dói tanto**

A dor no pé não dói tanto  
As vezes até não sinto  
Não fico chorando pelos cantos  
E se algum pergunta eu não minto

Eu estufo o peito e digo  
Digo sem medo algum  
Dói esse dedo mindinho  
Falo para qualquer um

Mas o que dói mesmo  
Dói aqui no fundo  
Dói aqui dentro  
E eu escondo de todo mundo

É essa dor que sinto no peito  
Que arde vai me mantando  
Que tira o meu sorriso  
O Ar e me sufoca  
Essa dor que sinto  
E ninguém nota  
É a dor que grita no silencio  
E não passa quando sopra

Essa dor que o médico não cura  
Que você finge não ver  
Dói em mim quando estou na rua  
No trabalho, em casa vendo tv  
Dói quando ninguém percebe  
Dói enquanto você lê

Essa dor que trago no peito  
Trago e não quero trazer  
É a dor do teu preconceito  
Que você finge não ter

Você diz de boca cheia  
Que está cheio de amor para dar  
Você dar somente aqui do que está cheio  
E cheio de preconceito seu peito esta

Você não olha nos meus olhos  
Não consegue me olhar  
Não abraça, não dá bom dia  
Atravessa a rua quando eu vou passar

Faz piada da minha vida  
Ri sozinho para variar

Comigo nada compartilha  
E o que compartilhar não quer compartilhar

---

<sup>121</sup>Célio Roberto Pereira de Oliveira, conhecido como Célio Jamaica. Formado em Letras Português-Espanhol. Faculdades UNIBRASIL. Especialista Sociologia Política UFPR (2010), Especialista em Literatura Brasileira (2014) , Especialista em Arte, Cultura e Educação( 2015) Foi membro e coordenador de projetos no Instituto de Defesa dos Direitos humanos –IDDEHA e membro-fundador do Instituto Oni Odara de Cultura e Desenvolvimento Humano. Esta como Diretor do Colégio Estadual Emilia Buzato. Entre outras atividades É o criador do sarau poético Litera Tu RAP visa divulgar a literatura Hiphopiana. Publicou diversos contos e poesias marginais em coletâneas nacionais e é autor do livro 18:20 - O livro de Contos, crônicas e poesias crítico-sociaisque vivi

Não senta no mesmo banco  
Não divide a mesma mesa  
Quando eu sento você levanta  
Quando você levanta, eu lamento

Você diz não ter preconceito  
Que amar é o que sabe fazer  
Você esconde o que tem em seu peito  
E o seu preconceito todos podem ver

Você não sabe da dor que me causa  
Das noites em claro que passo  
Das horas de sofrimento sem pausa  
Dos momentos em agonia trancado

Você não sabe o quanto dói essa dor que arde  
Que me maltrata e não me deixa viver  
Por favor não me mate  
Mate o preconceito dentro de você

### **Enamorados**

A promessa era de amor  
Ele a chamava de princesa  
Fazia versos, mandava flor  
Preparava o café ,punha a mesa  
Enchia ela de carinho  
ressaltando a sua beleza

Juras de amor vinha aos montes  
Piquenique no parque  
Beijos para finalizar a tarde  
E abraços para saudar a noite

Dedos entrelaçados  
Almas amarradas  
Eram dois enamorados  
Ate quando se casaram

A promessa era de amor  
E isso ele novamente prometeu  
Prometeu entre lágrimas e clamor  
Depois que nela ele bateu  
Bateu por amor  
Por amar e não querer ficar distante  
Jurou de pés juntos que tudo seria como antes

Por amar muito sua amada  
Proibiu de usar Baton  
De usar decore e saia  
E o cabelo manter o mesmo tom

Proibiu de falar com as amigas  
De ficar ao telefone, de estudar  
Não era necessário ir visitar a família  
Pois família ela já tinha em seu lar

Por amor a sua amada  
A proibiu de trabalhar  
Ela agora poderia ficar em casa  
E em casa pronta para quando ele voltar

Por amor a sua amada  
A proibiu de abrir a porta  
De ir a janela ,de comprar o pão

Agora ela poderia cuidar da casa,  
Preparar o banho, limpar o chão

Por amar tanto a sua amada  
Ele a proibiu de sorrir  
De falar e de pensar  
De sonhar e agir  
Por amar tanto a sua amada  
Ele a proibiu de existir

OLINTO SIMÕES<sup>122</sup>

### SOM DE ATABAQUE

- (Ao Mestre Zelador Candiero - Adegmar da Silva) -

Som que ouço...,  
Que sinto..., inteiro...,  
Com os cinco sentidos,  
De meu corpo.  
Som com cheiro...,  
Cheiro de longe...,  
Cheiro de terra...,  
Cheiro de África.  
Som com gosto...,  
Gosto de sal...,  
Gosto de Agua Ardente,  
Que a escorrer..., pinga.  
Som que traz imagem...,  
Imagem triste...,  
Imagem de lembrança...,  
Que não pode ser apagada.  
Som com toque...,  
Um toque sem tato...,  
De quem sem contato...,  
Ainda não se toca.  
Não sinto em meu corpo,  
O humano toque,  
Sinto o som que me toca,  
E vibra em corpo vivo.  
Corpo igual aquele,  
Melaninado e livre,  
Que de longe veio,  
sem ter pedido para vir.  
Eu aqui nasci,  
Mas, isso não quer dizer,  
Que de lá..., não vim,  
Afinal..., sou gente.  
Sou gente realizada e feliz,  
Conheço minha origem,  
Sou feliz porque não a nego,  
Isso chama-se consciência.  
Minha consciência...,  
Não tem cor, nenhuma tem,  
Minha diferença em cor,  
É que na miscigenação...,  
Perdi um pouco de Melanina!

---

<sup>122</sup> Olinto Simões, Carioca de nascimento, Curitiba por opção. Ator, Diretor de Teatro, Dramaturgo, Professor, escritor e Poeta. Dados outros, no Google, no Facebook ou no yahoo.com.br – cada link com o mesmo nome.



## DIÁSPORA NEGRA

### (HOMENAGEM DE CONSCIÊNCIA)

É..., um dia ela aconteceu,  
Com muitos saindo que queriam ficar,  
Pois, não sabiam como viver num mundo,  
Além mar..., além África, aquém da liberdade.

Mundo eivado pela discriminação,  
Com vida oprimida, falta de pátria,  
Que ninguém tinha, só os colonizados,  
Já que os colonizadores eram apátridas.

Maquiavelizados por princípio imundo,  
Tiravam do Negro Livre, a liberdade,  
E usavam deles os corpos fortes,  
Como se não tivessem essência.

Mas, passaria o tempo, como passou,  
E para a Verdade, não há tempo limite,  
Mesmo que, com a ignorância branca,  
Grande sendo à bandeira desfraldada,  
O negro se mantinha grande sendo,  
Com a alma da pátria no forte coração.

A vitória viria, sem importar o tempo,  
E mesmo que tardia, seria comemorada,  
Em Festa De Raça, música, comida e dança,  
Unindo o branco esclarecido, como fiança.

Confiança sim, apareceu, e raças unidas,  
Se miscigenaram era Brasil e África em sangue,  
Não de lutas, ou batalhas..., guerra não haveria,  
Apenas a mulher, o homem e o amor que nascia.

Com isso chegava a criança que na pátria permanecia  
Diáspora desse novo povo, não mais existiria,  
Porque no passar do novo tempo esse ser aprenderia,  
Que além do oceano, o povo que lá havia e há,  
Cá aquém do mesmo mar, junto..., era uma só terra,  
Sem desigualdade, onde brilharia, por fim, a essência.

Conheço minha origem por isso, a reconheço,  
Honro meus ancestrais na conduta, moral e caráter,  
Verdade, amor à terra, à natureza, à liberdade,  
São preceitos de alta relevância, e sem pré-conceitos.

Preconceito é coisa do passado, está tão fora de moda,  
Que é o sorriso do negro, dela ou dele, que faz mais efeito.

### **SOU PRETA**

Sou Preta, não me importa o que pensas, não tente, não permito que me prenda.  
Sou a beleza que tenta esconder, sou alegria a iluminar e inspirar os dias, ultrapassando limites algumas vezes sou brisa e outras ventania.  
Sou encantamento, não quero ser você, quero ser eu, com meus traços e meus sentimentos, não preciso me transformar para me descobrir, não preciso seguir suas regras estéticas que não tem nenhum respeito étnico.  
Sou Preta, Sou única.  
Sou fonte de força da resistência preta, sou coragem e questionamento, sou sonho e realidade, determinação e ação, verso e canção.  
Sou tudo o que quero ser, com meus cabelos crespos ou com minhas tranças, com meus olhos escuros e meus lábios carnudos, com meu corpo e meus movimentos, sem imitações ou limitações sou eu, mulher preta, beleza negra.

### **UM BASTA**

Chega de ser objeto que sacia teu desejo.  
Chega de ser abraço para sustentar teu fracasso.  
Chega de fantasiar um amor que não tem para me dar.  
Chega de querer te ter e sem perceber me anular.  
Chega de acreditar em suas palavras sem nexos.  
Chega de sonhar com tuas carícias sem receber nenhum carinho.  
Chega de te beijar sem nenhum sentimento teu ganhar.  
Um basta em suas promessas, um basta na forma que me trata, um basta nas tuas ações violentas.  
Um basta na indecência de teu discurso de homem, um basta em sua suposta superioridade, sem significados, sentido ou verdade.

---

<sup>123</sup> Sou uma MULHER NEGRA EM MOVIMENTO. Nasci em Campo Mourão, mas cresci em Jardim Alegre, uma linda cidade pequena do Paraná. De onde sai aos 15 anos, juntamente com meus pais e meus três irmãos. Em Curitiba cheguei, minha vida modifiquei.  
Ao término do ensino médio o sonho de ser professora.  
Ao término do ensino médio o olhar longe, a caminhada era longa.  
Ao término do ensino médio o inesperado bem ao lado.  
Conheci a ACNAP em 2001 através do Concurso Beleza de Palmares.  
Iniciava em minha vida a construção de novos olhares.  
Me descobri mulher negra e bela.  
Me descobri africana e soberana,  
Dos meus passos, dos meus traços,  
Dos meus versos, dos meus cantos.  
Dona dos meus pensamentos, dos meus sentimentos.  
Em certo momento com tantos encontros,  
Surge uma nova oportunidade, ir para a Universidade.  
O Cursinho Pré-Vestibular para Negras e Negros, o primeiro ano.  
Quantas expectativas, probabilidades, possibilidades.  
Quantas experiências novas, saberes, identidades.  
Quantas novidades!  
A possibilidade real de tornar sonho em realidade.  
Lá estava eu, estudando, planejando, sonhando.  
Final do ano, vestibular da UFPR chegando.  
Eis que outra oportunidade! Concorrer a uma bolsa de um programa de Ação Afirmativa de uma faculdade.  
Me inscrevi, passei e meu espaço conquistei.  
Me surpreendi ao primeiro dia de aula, nada parecido com os contos de fada.  
Alunos sem consciência política, histórica, apenas questionavam a capacidade dos bolsistas que chegavam.  
Pessoas sem argumentos, apenas envolvidos em seus preconceitos, sem conhecimentos.  
O discurso do senso comum que acreditei que iria fugir, mais fortemente vi agir.  
Não foi fácil,  
Várias discussões, muitas desconstruções.  
Em alguns momentos, aulas intermináveis.  
Em outros, aulas incríveis, professores inesquecíveis.  
Várias pedaladas, com a minha bicicleta cansada na volta para casa.  
Várias vitórias, conquistas, saídas.  
Nada se compara ao olhar de meus pais na colação de grau,  
A aceleração do coração, a emoção,  
A medalha e a surpresa, presenteada por ser a melhor aluna da turma.  
A presença e os parabéns do Secretário Geral das Relações Exteriores,  
O abraço dos amigos, dos parentes,  
O orgulho visível em cada gesto, em cada palavra,  
O choro vitorioso, o grito tão esperado,  
Hoje com liberdade militando para que a realidade da população negra transforme-se assim como a minha. SOU UMA MULHER NEGRA EM MOVIMENTO

VERÁ PAIXÃO<sup>124</sup>

### ELOÁ

Covardia  
Eloá  
Advogada  
Dezesseis  
Vinte e três  
Quarenta

Eles a possuem  
Sentem-se donos  
Roubam vidas  
Como se elas fossem objetos

E quando elas resolvem escolher  
Entre sorrir e chorar  
Entre o respeito do corpo  
E a força bruta da mão  
São surpreendidas

E com selvageria e egoísmo  
Eles causam  
A dor da morte estúpida  
A materna dor do desperdício  
Da vida em vão  
Que se vai  
Por um fio

O fio da navalha  
Da fria faca  
Acham-se no direito  
De dar a sentença de morte.

Plenos de força  
Falsos poderosos  
Pobres homens  
Filhos da perversa impunidade.

### NEGRO AUTOESTIMA

Eu acredito que sou capaz.  
Sou o contrário de tudo que me é pregado.  
Questiono,  
Transformo sonhos em realidade.

Busco sentido onde não há.  
Luto todos os dias  
Todas as horas pelo meu espaço  
Estudo, trabalho.  
Entre reflexos e reflexões  
Em grade tolhida à liberdade

---

<sup>124</sup> Verá Paixão é Educadora Social Popular, Técnica em Enfermagem pelo Senac. Cuidadora de Idosos. Atua em defesa da autoestima da mulher e de seu empoderamento. Com os homens trabalha por um novo olhar para rever o comportamento machista. Há 28 anos milita no Movimento Negro. Integrante da ACNAP, Ação Cultural de Negritude Popular. Coreógrafa criadora do Grupo de Dança Afro Ka-naombo. Interprete e fã da cantora negra americana Tina Turner. Criadora do Concurso Miss Palmares em 1988, que tem os objetivos de valorizar a Cultura Afro e apresentar a beleza de uma forma mais humanística e social. Integra o Coletivo Marianas, composto por mulheres escritoras. Em janeiro/ 2017 vai publicar seu 1º livro de poesias com o título Ayo, que na língua africana Yorubá significa felicidade, alegria. Ayo será editado pela Bolsa do Livro e Editora As Marianas. Participou da filmagem do Filme Miriam quer Brigar, da Vinheta da Campanha da Semana da Consciência Negra feito pela RPC. Participou de uma Audiência Pública no Dia 08.12.16 em Brasília, sobre a Regulamentação Nacional da Profissão do Educador ( a ) Social no Brasil. Participa em todo o Brasil de Bancas de Avaliação sobre as Cotas Raciais em Instituições Públicas e Privadas.

De ser a melanina.

E ultrapasso as barreiras, os mistérios,  
A falsidade dessa ordinária democracia racial.

Que insiste em me dizer que não sou capaz e corajoso.

Pois saiba que mato leões pela minha sobrevivência.  
Supero todos os meus limites.  
Enfrento de cabeça erguida o seu preconceito racial.

E ainda me diz que não tenho capacidade.

Sou livre.  
Questionador.  
Transformo.  
Sou exemplo de luta.  
Minha história é de um povo que resiste.  
Persevera até hoje a tal da democracia racial.

Conquisto o que tenho pelo meu esforço  
Porque sou mulher, homem, criança  
Porque sou eu a negra.

E nega-me a minha história.

Admiro meus heróis antepassados.  
E os contemporâneos que buscam quebrar as regras.  
Esperança resplandecente de ser a melanina.

FERNANDO NUNES<sup>125</sup>

### **Minha matriz**

A minha matriz é a África  
e a minha cor, a minha raça,  
o meu sangue é negro  
não como a escuridão silenciosa,  
que denuncia a alvorada,  
mas como o colorido do dia  
que veste, que adorna meu povo.

O brilho dourado do ouro,  
o reflexo da prata, a força  
nas arestas de um diamante  
bruto no seio da terra.

O brado do meu canto é nagô, é iorubá  
e a minha lua está em luanda  
iluminando os feitos do meu povo,  
os nossos modos e costumes:  
de comer, de festar, de ser,  
de dançar, de rezar, de saravar!

Axé! Meu poder é o axé  
Axé, minha nação, minha matriz!  
Axé, o meu povo é!

### **Forças da natureza**

---

<sup>125</sup> **Fernando Nunes** é de Alagoas, terra de Zumbi, de onde traz a memória das águas. Jornalista, mudou-se para Curitiba em 2015, onde publicou de forma independente os eBooks de poesia *Águas para as Cerejeiras* e *Cais de Pedro*. Adepto das religiões de matriz africana acredita que só axé tem a força necessária para transformar o homem e o mundo. e-mail: fernandonunes.fhgn@gmail.com

Quem tem medo dos orixás?  
Eles estão em todo lugar,  
aqui e acolá: Laroyé, é mojubá!  
Em todo canto há um orixá.

No fogo, Kawo!  
Na mata, Okê Arô!  
No vento, Eparrey!  
No rio, Ora yê yê-ô!  
No mar, imenso mar, Odojá!

Louva as forças da natureza,  
os elementos, as paixões  
e encontra orixá.

Na guerra, Ogunhê!  
Na paz, Xêu Êpa Bàbá!  
Louva toda a criação, o mundo feito,  
esse ilé do grande Olorum: Ayê

Eleva tua voz ao Orum,  
onde habitam os montes,  
e canta e dança e reza e sagra  
a tua raça, o teu ori, o teu orixá.

MOISÉS ANTÓNIO<sup>126</sup>

### ÁFRICA

Não nasci de seu ventre  
Mas, foi em ti que no ventre da minha mãe  
Me formei  
África

Continente negro  
É negritude que reina no rosto do seu povo  
Negritude, cor lutuosa  
Que exprime a tristeza de seu povo sofredor

Oh, mãe África  
Tu que disponibilizas o doce de maná  
À todo mundo  
Mas não é à todos que serves!

África continente negro  
É negritude que reina no coração  
Daqueles que tu viste nascer e crescer  
Porque não é à todos que distribuas, o maná e a pérola  
A aqueles que te amam  
E os que te são filhos

Portanto, o seu mel que brota.  
Deixa a almejar  
Os necessitados  
E os que nunca dele provaram

Oh, mãe África!

---

<sup>126</sup> Moisés António nasceu em Angola em 07/07/1985. Escritor, poeta, desenhista, artista, dramaturgo, professor de inglês, tradutor e intérprete. Estudou Língua em Literatura Inglesa na Universidade Agostinho Neto – Faculdade de Letras em Luanda – Angola. Email: mosesvision.77@hotmail.com

Em ti vi o céu azul, e o clarear da aurora  
Desde os primeiros gritos e choros lançados,  
Desde o primeiro dia que a minha mãe me viu  
Nascer...

É em ti que planto a esperança  
Duma África, não apenas com a negritude  
Que exprime a tristeza de seu povo  
Mas também com a cor azul dos altos céus

Que exprime a pura e crua  
Felicidade em mim  
Oh, mãe África!

Viva África o nosso continente

### **O TEMPO PASSA**

Rios, mares, oceanos  
Caminhos, estradas, trilhas  
Tudo cruzamos  
Tudo atravessamos  
Tudo trilhamos

Céus  
Montanhas  
Colinas  
Pináculos  
Subimos, escalamos todos lá no topo  
Alcançando os seus apogeus

São todas coisas do passado  
Que permaneceram em eternas memórias d'a gente!

Quedas, tropeços,  
Choros, o gotejar das lágrimas depois de esgotado  
No estalar dos braços pelo cansaço  
Com coração cheio de:  
Mágoas, tristezas, sofrimentos, indignação  
Desamor, desilusão, dor...

O tempo passa e já não volta  
Já era e já não é...  
Então p'ra que trazer agora lembranças passadas  
que ferem o coração, magoam, torturam a alma?  
Se não podemos desfazer o passado,  
Vivamos o presente, ele é nosso  
O que passou... passou!  
O que não nos pertence, deixamos para Deus  
O futuro!

PAULO DE JESUS<sup>127</sup>

### **Diálogo com Fernando Pessoa.**

Pessoa, li o teu versar  
Da quantidade de sal  
Que há nas águas do mar.  
Um pouco era natural  
Um pouco era lacrimar  
Era dor, saudade e tal.  
Quanto do sal que há no mar  
São lágrimas de Portugal?

Porque é preciso lembrar  
Do negro a chorar na nau.  
Da viúva em pranto a fitar  
Seu homem arrancado do local.  
Podemos então concordar  
Nesta questão crucial  
Que nem todo o sal do mar  
São lágrimas de Portugal.

Fernando, é preciso falar  
Do indígena tropical  
Que muito esteve a prantear  
Por ser tratado tão mal.  
Então se pode afirmar  
De modo justo e imparcial  
Muito pouco do sal do mar  
São lágrimas de Portugal.

### **Inferioridade é mito**

A inferioridade é mito  
Não há etnia superior.  
É a cultura, repito,  
Chave para a gente propor  
Chances iguais sem atrito  
Para outro mundo compor.  
Esta a bandeira que agito.

Sabe onde está a diferença?  
Está na oportunidade  
Logo erra aquele que pensa  
Estar na capacidade.  
É uma pérfida crença  
Querer negar a igualdade  
Pregar racista sentença.

Toda pessoa é capaz  
De grande empreita empreender.  
A educação é quem faz  
Brotar dom em cada ser.

---

<sup>127</sup> Paulo de Jesus é escritor e poeta. Graduado em Economia e Filosofia pela UFPR. Publicou os livros: A Singularidade do Ser em Verso e Prosa, edição de autor, Curitiba – PR, 2014 e Reflexos do Ser em Verso e Prosa, edição de autor, Curitiba – PR, 2016. Participou das antologias: FluupBrasil, publicada pela Editora Aeroplano, Rio de Janeiro – RJ, 2014. Conexão Feira do Poeta I (2015) e Conexão Feira do Poeta II (2016), edição de autores, Curitiba – PR. Crônicas da Resistência 2016 – Narrativas de uma democracia ameaçada, Editora ComPactos, Curitiba – PR, 2016. Integrante do grupo de poetas que frequentam a Feira do Poeta de Curitiba. Um dos Fundadores e Conselheiro Fiscal do grupo de escritores independentes de Curitiba Escritibas na Rua. Escreve nos sites: Recanto das Letras no Brasil e Poesia Fã Clube de Lisboa, Portugal. Escreve no blog Paulo de Jesus. Wordpress.com. Tem textos publicados pelas revistas digitais EisFluência e Fénix em Lisboa, Portugal. Participa das antologias mensais Poetas Del Mundo, coordenadas pelo poeta Alfred Asís em Isla Negra, Chile.

Na chance é que subjaz  
A mudança e o acontecer  
De uma vida bela e em paz.

LAURA MONTE SERRAT<sup>128</sup>

**BASTA!**

Negro  
Forte,  
Negro  
Menos,  
Negro  
Dispor,  
Negro  
Bater,  
Tocar  
Horror

Negro  
Arte,  
Negro  
Canção,  
Negro  
Escultura,  
Negro  
Luta,  
Escravo  
Atura

Negra  
Cuida,  
Negra  
Leite,  
Negra  
Fazer,  
Negra  
Sensível,  
Negra  
Esquecer

---

<sup>128</sup> Nome artístico Laura Monte Serrat. Nascida na primavera de 1949, em Curitiba/Pr. Poeta desde muito cedo, mas apenas para os cadernos e gavetas. Assumiu esta arte no final do século 20, início de 21, quando participou das Rodas de Poesia no Largo da Ordem e publicou artesanalmente um livretinho de poemas – Saberes e Sentimentos. Hoje participa da Feira do Poeta, é associada do Centro de Letras do Paraná e possui poemas publicados em blogs e sites, assim como nas antologias CONEXÃO I e II.



Negra  
Escrava,  
Negra  
Prazer,  
Negra  
Atura,  
Imposta  
Beleza,  
Branca  
Ditadura!

Basta!

Negra  
Raça,  
Negra  
Identidade,  
Negra  
Diferença,  
Humana  
Igualdade...  
Luta  
Intensa,  
Espaço!  
Dignidade!

### **HERANÇA**

Herança negra  
De uma avó  
Mãe da Mãe;  
Herança nominal  
Da mesma avó.  
Presença negra  
De grande amiga  
Nome igual...  
Nome como presente  
Sinal de amizade,  
Indicador de solidão,  
Herança, memória silente...  
Um pouco de poeta,  
Um caso baiano  
Do italiano avô.  
Tempos diferentes!

Negras usadas,  
Abandonadas...  
Rombo na história!  
Laura, o nome que restou.

SHIRLEY PINHEIRO<sup>129</sup>

Odê de um povo.  
Fizeram de nossos corpos sua propriedade.  
Martirizaram, açotaram, derramaram nosso sangue quente.  
Esqueceram que a terra era fértil e, nosso sangue semente.  
Nosso sangue germinou, pois, a terra o aceitou.  
Crescemos, demos flor.  
Nossa raça se multiplicou.  
Nosso corpo feneceu, mas,  
A alma não morreu.  
Com mais força renasceu.  
Nosso corpo foi aprisionado.  
Nossa alma livre permaneceu.  
Aguardando o momento do nosso renascimento.  
Somos descendentes de Reis e Rainhas.  
De um povo guerreiro.  
Nossas raízes arrancadas de maneira brutal,  
em outra terra distante veio pra ser servidão.  
Esqueceram que em nosso peito batia um coração  
E, cada vez que pulsava pela Mãe África ele clamava!  
Como toda mãe, de longe ela nos abençoou,  
Fortaleceu-nos e ajudou.  
Hoje desta terra somos flor.  
Hoje desta terra também somos senhor!  
Mistura de raças.  
Nas minhas veias corre o sangue de duas Nações.  
Minha pele não é morena não.  
Minha pele é negra como tição.  
No peito bate um coração com sangue bombeado de duas Nações.  
Sou africana de berço e indígena por união.  
Quando o batuque dos tambores ressoa no ar,  
Meus olhos procuram o além mar.  
Mas meu espírito aventureiro  
Corre por entre as matas faceiro.  
Sou caça ou caçador,  
Depende de que maneira eu sinto a minha dor.

---

<sup>129</sup> Biografia: Participei do Grupo Meninas que escrevem em Curitiba, migrando para as Marianas. Participei da primeira Antologia dos Poetas Malditos. Faço parte das PLP Promotoras Legais Populares. Sindicalista, militante a mais de 10 anos. Diretora de Formação Sindical do Sindiurbano gestão 2015/2017

Dor de ter sido prisioneira,  
Quando meu espírito de guerreira,  
Só queria a liberdade de poder ir a qualquer lugar.  
Um grito saído do peito,  
Liberta o triste lamento que um dia foi aprisionado.  
Não sou morena então.  
Sou negra, negra como tição.  
Carrego nas minhas veias o sangue de duas Nações.  
E o batuque dos tambores celebra esta união!

GEISA COSTA<sup>130</sup>

**PRETITUDES:**

**PRÉ-CONCEITO**

Nem todo beijo é carinho  
Nem todo abraço é compaixão  
Nem todo tambor é feitiço  
Nem toda vela é pra oração.

**NEGRA HOLÍSTICA.**

Eu nasci assim  
Negra pixaim  
Negra preta  
Negra xereta  
Humilde sim, boba não!  
Negra-ação  
Mulher negra de ação!  
Negra mística  
Negra holística  
Pérola da criação  
Corpomentecoração.

**PATUÁ**

Segure com a mão direita e traga junto do peito.  
Este é seu patuá!  
Firme bem os pés no chão e venha comigo rezar  
Com as bênçãos de oxum, de Iansã e yemanjá.  
Venha pedir proteção pra Nanã te ajudar.  
Que Olorum te abençoe para as metas conquistar.  
Que lhe traga muita saúde, força e garra pra trabalhar.

---

<sup>130</sup> Geisa Costa: Atriz paranaense. Diretora de produção, contadora de histórias. Terapeuta holística. Em 1983 iniciou no teatro com o Curso livre da Secretaria de Cultura de Londrina.

### **ÁFRICA VIVA**

África.  
Filhos roubados,  
Tirados a força de casa.  
Filhos que migraram...  
E os que foram capturados.  
África.  
Carregamos nas veias...  
Na pele, nos órgãos,  
E no pulsar forte do coração.  
África.  
Dos povos guerreiros, dos povos felizes,  
Tantas riquezas e pobreza...  
Causadas por explorações,  
De países abutres que são o câncer do mundo.  
Nos sons dos tambores,  
Nas cantigas e contos dos velhos em roda,  
Viva África! - Em meus suspiros a África vive,  
Em afrodescendentes espalhados pelo globo.  
Um viva à África,  
Um viva àqueles povos,  
África viva em nossas veias,  
Viva, África, em nossas vidas.  
Marcio Gleide Nunes dos Santos  
Curitiba-PR 26/04/2016

### **ASAS NEGRAS**

Deram asas ao negro,  
Alguns tem a coragem de dizer,  
Seja um estúpido sorrindo,  
Ou o covarde conversando só.  
O negro é abusado, cheio de marra,  
Escreve tudo errado, olha só...  
Pobre negro que anda com farrapos,  
Não tem aonde cair morto,  
Só de olhar já vi.  
Deram asas ao negro...,  
Sim, eu negro cresci,  
Entre barracos de madeirite,  
Correndo nas vielas atrás das pipas.  
Com chinelos de anos,  
Remendados com prego,  
Tenho asas negras...,  
Da cor de minha pele.  
Sou dono do que não podem me tirar,  
Com minhas asas tenho autoestima,  
Asas que me levam longe,  
À flores e abelhas, ursos pardos, Pandas,  
Ao encontro de pássaros,  
Ao galope do corcel.  
E me deixa beijar sempre que quero,  
O rosto de meus ancestrais.  
As asas negras, do negro,  
São invisíveis aos olhos,  
Nascem, crescem e vivem,  
Na fértil imaginação livre.  
Com elas, aventuras lindas,  
Podem ser registradas,  
Com um Velho e abandonado,  
Pedaço de carvão.

---

<sup>131</sup> Quem é Marcio Gleide Nunes - Breve Relato - Nascido em Pindaí, BA, saiu de lá aos 6 anos. Com Mãe doméstica, Pai pedreiro e mais quatro irmãos. A família se destinava à cidade de Campinas, SP, e mesmo passando por todas as dificuldades enfrentadas, o casal, educou aos filhos. Cresceu na periferia. Teria se transformado em mais um marginal criado pela comunidade pouco assistida, se não houvesse no coração dele já desde muito cedo, embora desconhecesse, o amor pela poesia. Atualmente, mora em Curitiba.