

GRIOTS

culturas africanas

linguagem, memória, imaginário

Organizadores:

Tânia Lima

Izabel Nascimento

Andrey Oliveira

GRIOTS

culturas africanas

linguagem, memória, imaginário

Organizadores

Tânia Lima

Izabel Nascimento

Andrey Oliveira

Griots – culturas africanas

linguagem, memória, imaginário

1ª edição

Lucgraf

Natal-RN

2009

Capa
Jean Sartief

Projeto Editorial
Rosângela Trajano

Webmaster
Nicolau Chiavenato

Catálogo de Originais
Anderson Menezes, Edson Moisés,
Dayane Grilo, Hallysson Medeiros e Julianny katarine

Preparação de Originais
Adriana Gabriel, Flávio Júnior, Lívia Felipe,
Luzia Lucineide, Reika Dantas,
Sonia Ferri e William Brenno

Revisão
Dos autores

Conselho Editorial
Grupo de Estudos Africanos - UFRN

Copyright © 2009 by Lucgraf
Natal-RN
Todos os direitos reservados aos autores

Catálogo na Fonte
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)

G869

Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário /
Organizadores: Tânia Lima, Izabel Nascimento, Andrey Oliveira. – 1.ed. -
Natal: Lucgraf, 2009.
277 p.

ISBN: 9788560621095

1. Literatura africana. 2. Oralidade. 3. Poesia. 4. Memória. 5. Imaginário.
I. Lima, Tânia. II. Nascimento, Izabel. III. Oliveira, Andrey. IV. Título.

CDU 821(=414)

APRESENTAÇÃO

Este é um livro feito com as cordas das liras, com as raízes culturais africanas. Sabemos que, quando a África acordou o mundo com o som dos seus tambores silenciosos, os *Griots* surgiram como poesia. E por que não dizer que os tambores, os batuques, as batidas de alfaias, que sonorizam o ganzá místico, são representações líricas da memória poética. O rito da voz afro-descendente é melodia. Vale lembrar também a importância dos povos Bantos e Malês, além das influências musicais do Congo, para o legado da efervescência musical dos *Griots*.

Cantar feito um *Griots* é mover o instante de uma peça sonora em seu momento de improvisação. Pela canção, a música africana é metáfora dos instrumentos. Diz uma lenda que, antes da chegada dos colonizadores na África, os poetas compositores retinham a música a partir de seus lábios grossos. Esse talvez tenha sido um dos poucos momentos em que a poesia tornou-se musical sem alijar a palavra cantada. É certo que separamos, por muito tempo, indevidamente, palavra e música. Se a palavra é misticamente uma espécie de profecia do fogo, a música é uma espécie de matemática dos sentidos. Toda palavra é orquestra de som que se doa a partir do ouvido da memória de cada comunidade.

Se olharmos a história da escravidão, bastou o negro trocar o tambor pelo violão para fazer nascer o *blues* e o *jazz* nas Américas. O “negro coçou piano/ fez música.”¹ Em verdade, a crioulação musical, ao ecoar canções em reverência aos orixás, criou formas míticas de poesia. Nas camadas “menores” da sonoridade afro-descendente, em tradição e tradução contínua, encontra-se uma variedade de confecções lexicais de raízes culturais. As raízes primeiras são vozes de um arquipélago rizomático que, não muito longe, fazem-nos lembrar das lições teóricas de Sébastien Joachim, Roland Walter, mas também de Saïd, Deleuze, Glissant, Hampaté-Bâ.

Este caderno cultural que agora se apresenta reúne as mais variadas falas de pesquisadores que bebem nas mais diversas linhas de pesquisa. Se a cada época requisitam-se novas teorias, o que este livro se propõe é, talvez, re-descobrir a dimensão humana dos povos africanos enquanto legado literário e cultural. Pensar e viver entre-culturas, este foi um dos legados principais que nos ajudaram a compor o leque de autores aqui reunidos. Falar de África não é tão complexo quanto se pensa, mas também não é tão simples; falar de África é dialogar sobre um tempo-espaço onde a voz das en-cruz-ilhadas reivindica das margens o hibridismo, o sincretismo cultural. O sincretismo negro dá voz ao que foi silenciado pelo legado da unidade cultural do colonizador. Nesse sentido, o *Griot* é um livro de pesquisa que bebe nas cartilhas anticoloniais de Zumbi dos Palmares, Patrice Lumumba, Nelson Mandela, Eduardo Mondlane etc.

¹ Raul Bopp em *Urucungo –poemas negros*.

Desse livro, carregamos a voz nômade que trazem os fonemas para junto de outros idiomas marginalizados. O suporte eletrônico de um *e-book* repensa no ambiente literário e cultural africano as dimensões da linguagem oral. O que se observa nesses discursos pós-coloniais é uma crítica fervorosa à divisão da voz humana em duas: a da sala e a da cozinha. Mas quem ordenou como a menor voz do mundo a fala da cozinha? Sobre essas questões, cada um desses artigos traz de alguma forma uma reflexão sobre a condição da linguagem dos povos colonizados. Como diz Zumthor (2005) “Falar significa, no Quebec, um enraizamento. A boca, os órgãos fonatórios do ser humano, dão passagem à seiva que remonta de raízes longínquas, mas sem a qual, provavelmente, morreriam os ramos.”

O livro *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário* chega a ser um ritual vocalizado que, ao inscrever, interpreta e re-significa o mundo. Na teia da escritura, falar traz o passado para o presente com seus limites e “deslimites”. Não podemos modificar o passado, mas é importante mudar o olhar sobre o presente e conseqüentemente sobre o futuro. Como diz Bhabha (2003): “O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver.”

A geografia da fala africana traz na flor do discurso o legado das inscrições mais sagradas. Toda voz é cartografia das identidades. Na voz de um *Griots*, encontram-se os vestígios de uma memória cultural e do que foi apagado pela história oficial. O que significa falar contra o passado se não há intenção de mudar o percurso sangrento da história? Falar é de alguma forma assumir a voz cultural de algum lugar; todo signo traz fendas ideológicas. Nesse sentido, falar, como nos lembra F. Fanon (1983): “Não é apenas falar contra, mas, sobretudo, assumir uma cultura e suportar o peso de uma civilização.”

Em diálogo com as culturas do “entre-lugar”, torna-se cada vez mais importante pesquisar as culturas africanas pelo legado da identidade intervalar, pelos crimes racistas cometidos pela sociedade e pela descolonização dos povos das diásporas negras. Balizamos por esses motivos os discursos transculturais ao processo de “descolonizamento” dos povos afro-descendentes. Nas entrelinhas deste percurso, recebemos os discursos transculturais a partir das inscrituras locais e “g’locais” que interligam o pensar cultural africano ao que foi sentenciado ao silêncio pelo chicote da cultura dominante. Percebemos, enfim, o livro *Griots* enquanto voz aberta às “metáforas periféricas”.

Tânia Lima

PREFÁCIO

Karingana ua Karingana

Não podemos mais ignorar a enorme contribuição da África na formação dos povos. No momento em que os estudos especializados apontam aquele continente como berço da humanidade. Dessa cultura-mãe, raiz e húmus, chegam textos criativos e protéicos que encantam pela originalidade e pela novidade.

O livro *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*, coroa a arrojada iniciativa dos professores Tânia Lima, Izabel Nascimento e Andrey Oliveira que assumindo o compromisso de conhecer e difundir a matriz cultural dos nossos ancestrais, realizaram, com a urgência que o tema requer, um evento onde o conto e o canto dos *Griots* africanos ecoou nas vozes que se apresentaram no evento e ressoa com mais vigor neste momento em que os textos ali apresentados **vêm à luz**.

O uso da expressão **vêm à luz**, já obsoleta para uns, reveste-se do significado novo que esse descortinar de horizontes, essa iluminação necessária sobre o universo africano, amplia-se como um clarão que afasta a trave do olho e penetra os tímpanos com a agudeza dos gritos sufocados por tempos imemoriais.

Importa lembrar que culturas solidamente fincadas na tradição, como é o caso das africanas, animam-se nas vozes dos seus guardiães, transmissores do saber que se multiplicam em textos novos *griots*: estudantes, professores, africanistas em geral, que rompem o silêncio da ignorância e do descompromisso, dando voz e vez ao silenciado chão das nossas origens.

A cultura africana, de um modo geral, na música, nas artes plásticas literatura ou dramaturgia, desenha o perfil de uma terra cujo sentido e identidade se busca, entre a marca que a história lhe imprimiu e o humano que se busca a si próprio.

A oralidade, característica da função griótica, atrai a atenção devido ao apelo à imaginação ao mesmo tempo em que dá lições das culturas locais. Através da voz desses *Griots* e da pena dos seus tradutores, desfilam valores da comunidade que povoam suas narrativas de *halakavumas*, *kiandas*, árvores falantes, animais eloquentes e outros elementos de um mundo que mescla magia e realidade. Por essa travessia, o evento e a publicação deste livro não poderiam receber uma denominação mais pertinente.

A “performance” que acompanha essas narrativas, responde pela atualização constante dos ensinamentos, tornando-se exercício vivo e interativo entre os membros da sociedade. Visual, mímico, imaginativo e encantatório, o texto oral transmite o legado mais legítimo das culturas locais

através dos exemplos que visam à solidificação dos laços entre os membros do grupo. Também garante o discernimento do lugar de pertença do indivíduo em sua filiação identitária, permitindo-lhe uma visão de si mesmo e do outro com um mínimo de conflitos.

Dos laços que o mar não separa, da solidariedade e do afeto que aproximam a humanidade, este projeto, sonho de muitos, compromisso de pessoas como os organizadores do livro e seus participantes, leva-nos ao conhecimento e à afirmação de nossa própria identidade.

O livro *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário* é um lugar privilegiado na reflexão de todos os que tiverem o acesso à sua leitura. Nesse sentido, esperamos que a iniciativa desses pensadores se multiplique e sob a influência da *kianda* africana, marinheiros e mares se conglomem em torno de um ideal comum.

Zuleide Duarte

SUMÁRIO

OS ELEMENTOS TERRESTRES NO IMAGINÁRIO POÉTICO DO MOÇAMBICANO MIA COUTO	
André Pinheiro.....	12
ONTEM E HOJE: MULHERES ROMANCISTAS NO COMBATE AO RACISMO	
Ana Maria Coutinho de Sales.....	19
A PRINCESA RUSSA: SOB O SIGNO DO DIVERSO E DA IDENTIDADE PLURAL	
Arivaldo Leandro da Silva Monte	
Derivaldo dos Santos.....	30
A CONSTRUÇÃO DO IMPÉRIO ATLÂNTICO ORIENTAL: O PROCESSO DE OCUPAÇÃO E AS SESMARIAS EM CABO VERDE, SÃO TOMÉ E ANGOLA	
Carmen Margarida Oliveira Alveal.....	36
O GATO E O ESCURO	
O DESPERSIANAR DE UMA LINGUAGEM LITERÁRIA	
Concísia Lopes dos Santos.....	44
TERRA SONÂMBULA: PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS SEPARADORAS DA VIDA	
Derivaldo dos Santos.....	50
A POÉTICA DA SAUDADE DE ERNESTO LARA FILHO	
Elizabeth C. Carvalho.....	56
ENTRE O RECEIO DA MEMÓRIA E O DESEJO DA PALAVRA	
Flávia Maia Guimarães.....	62
VOZES E VISÕES, CANTOS (GRIOTS) E CABELOS: “AFRIBRASIL”	
Francisco Leandro Torres.....	68
JORGE DE LIMA E QUICHIMBI SEREIA NEGRA: POR UMA ETNOLOGIA POÉTICA	
Ilza Matias de Sousa.....	80

SUBMISSÃO E REDENÇÃO: UMA ANÁLISE DE PAPÉIS NEGROS NO FILME CAFUNDÓ

Jackson Diniz Vieira

Rosilda Alves Bezerra.....86

A LEI FEDERAL 11.645/08 DA TEORIA À PRÁTICA: UMA LEITURA DO CONTO “PIXAIM” EM SALA DE AULA

Jane Alves Bezerra Sousa.....93

NHA FALA: ENTRE MEMÓRIAS, ESQUECIMENTOS, ANCESTRALIDADE, ORALIDADE E IDENTIDADE NACIONAL GUINEENSES NUMA ÁFRICA PÓS-COLONIAL

João Paulo Pinto Có.....102

DE LUANDA A BENGUELA: ZELO PELA MEMÓRIA

Lepê Correia.....114

MEMÓRIA E SOCIEDADE: O SANGUE NEGRO DE NOÉMIA DE SOUSA

Luciana Neuma S. M. M. Dantas

Rosilda Alves Bezerra.....121

TEXACO, POR UM NOVO PACTO EXISTENCIAL

Luiz Antonio de Carvalho Valverde.....128

A VELHA E A ARANHA A FI(lh)AR

Maria Helena Moura de Andrade

Marlyton da Silva Pereira.....135

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E NEGRITUDE: UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA

Maria Suely da Costa.....141

A FIGURA DO GRIOT E A RELAÇÃO MEMÓRIA E NARRATIVA

Marilene Carlos do Vale Melo148

NARRATIVAS DE UMA PROFESSORA NEGRA: VISIBILIDADE E OCULTAÇÃO DA DIFERENÇA

Marluce Pereira da Silva

Cássio Eduardo Rodrigues Serafim157

O GRIOT E O AREÔTORARE EM AGOSTINHO NETO E LOBIVAR MATOS.

Marta Aparecida Garcia Gonçalves.....170

LUXÚRIA: LEITURA DE UM PECADO CAPITAL EM EXU

Patrícia Elainny Lima Barros

Elizabeth Dias Martins.....184

DO NEGRO E DAS AFRICANIDADES EM JOSÉ SARAMAGO, O SILÊNCIO DE UMA PROSA DE INQUIETAÇÃO

Pedro Fernandes de Oliveira Neto.....189

AJEUM: O COMER VOTIVO AFRICANO NA HISTÓRIA DA ALIMENTAÇÃO BRASILEIRA

Pedro Henrique Mendes Ribeiro.....196

A ATUAÇÃO DOS NEGROS NO RIO DE JANEIRO COLONIAL: ALGUMAS REFLEXÕES PARA O ENSINO DE HISTÓRIA

Rodrigo Wantuir Alves de Araújo

Carmen Margarida Oliveira Alveal.....203

OS RUMORES DE ÁGUA NA TERRA DA TRANSESCRITA NEGRA

Roland Walter.....209

POLÍTICAS DE APLICABILIDADE DA LEI 11.645/08: OS DESAFIOS DA DIVERSIDADE NA EDUCAÇÃO BÁSICA E NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Rosilda Alves Bezerra.....227

ÁFRICA - TERRA & HOMENS - NA FICÇÃO DO QUÉBEC

Sébastien Joachim.....233

O CINEMA DE UMA NOITE MOÇAMBIQUE

Tânia Lima.....243

A CULTURA POPULAR DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO: UM ESTUDO DE CASO.

Thiago Pereira Francisco.....251

A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA NO CURRÍCULO DE HISTÓRIA: DA FORMAÇÃO DOCENTE A PRÁTICA COTIDINA NA SALA DE AULA

Waldeci Ferreira Chagas.....257

ETNOGRAFIA DOS NAVIOS NEGREIROS: UMA ANÁLISE DAS EMBARCAÇÕES E SUAS TRIPULAÇÕES NO TRÁFICO ATLÂNTICO

Waldinea Cacilda da Silva

Carmen Alveal.....264

AS PRÁTICAS CULTURAIS EM OS *EMBAIXADORES À CORTE DO ALÉM* – UMA LENDA DOS POVOS QUIOCOS

Wanilda Lima Vidal de Lacerda.....270

DEDICATÓRIA.....277

CONTRACAPA.....278

OS ELEMENTOS TERRESTRES NO IMAGINÁRIO POÉTICO DO MOÇAMBICANO MIA COUTO

André Pinheiro²

RESUMO

Mia Couto é um dos nomes mais celebrados da literatura africana. Estreou com um volume de poesias, mas o livro ainda não tem despertado a merecida atenção dos críticos literários. À primeira vista, ele parece estar um pouco deslocado das demais produções do autor, já que as questões políticas e a tentativa de se mostrar um panorama cultural de Moçambique (temas caros à obra madura de Mia Couto) não são traçadas com precisão em seus versos. Mostramos neste artigo, entretanto, que a alta carga imagética de sua poesia dissimula o teor político da obra; as imagens terrestres, por exemplo, correspondem a certo sentimento nacionalista e revelam dados importantes sobre a memória cultural africana.

Palavras-chave: Poesia, Mia Couto, Imaginário

Raiz de orvalho é o único volume poético de Mia Couto e tem sido pouco agraciado pela crítica, talvez pelo fato de a obra ser fruto de um escritor que ainda se encontrava em um estágio de formação. É certo que seus romances e contos têm um grau de elaboração estética mais sofisticado e constituem importante painel da cultura moçambicana (uma vez que abordam temas diretamente ligados à realidade social desse país), mas o volume poético de Mia Couto também revela dados significativos sobre a memória cultural africana, bem como sobre o seu próprio processo de criação literária.

O livro antecipa algumas questões sobre as quais o autor se deteria com mais insistência, como a representação da cultura e da sociedade africana; acontece que as metáforas e as alegorias tendem a dissimular o aspecto social da obra. É absolutamente possível rastrear signos portadores de um ideário político, muito embora eles não sejam expressivos no livro; as imagens terrestres, por exemplo, são geralmente evocadas para assinalar matérias referentes à sua região de origem. No imaginário poético de Couto, a terra é o elemento materno que, por um lado, oferece abrigo e afeto; por outro, comporta a consistência da realidade material, propiciando estabilidade e força ao sujeito lírico. Esse rico dualismo pode ser facilmente identificado em um poema como “Sotaque da terra”:

Estas pedras

² Doutorando em Literatura comparada pelo PPGEL–UFRN.

sonham ser casa

sei

porque falo

a língua do chão

nascida

na véspera de mim

minha voz

ficou cativa do mundo,

pegada nas areias do Índico

agora,

ouço em mim

o sotaque da terra

e choro

com as pedras

a demora de subirem ao sol

("Sotaque da terra", *Raiz de orvalho*, 1983)

O título do poema constitui um sintagma bastante revelador dos procedimentos utilizados por Mia Couto para compor a sua matéria textual. Antes de qualquer coisa, tem-se a presença do vocábulo **terra**, imagem largamente explorada com o intuito de marcar a relação do sujeito com seu lugar de origem; depois, o termo **sotaque** (pronúncia típica de uma determinada região) aponta para peculiaridades do ambiente descrito pelo autor. Não há dúvida em afirmar, portanto, que o sujeito mantém uma relação de forte intimidade com o objeto poético aqui retratado.

Por isso mesmo, é bastante tentadora a idéia de ver esse poema como uma peça de orientação regionalista. Evidentemente, o autor evita fazer uma apreciação pitoresca da paisagem, já que o tom do discurso está marcado por uma tensão aguda; mas a alusão a elementos da tradição africana imprime, de fato, um tom regional à obra e acaba por compor um cenário do continente por meio de cenas ligadas à exclusão e à repressão – naturalmente, conseqüência do período de escravatura e das inúmeras guerras civis desencadeadas nesse território.

Como se não bastassem as indicações do título do poema, o pronome indicativo que abre o texto (**estas**) ratifica a idéia de proximidade entre o sujeito e o lugar descrito. Já na primeira estrofe, percebe-se claramente que um determinado grupo social (sinalizado na pluralidade das **pedras**) nutre forte desejo de mudança e busca subverter as leis instituídas pela sociedade – ideia desenvolvida por meio da transformação da matéria rochosa em casas. No imaginário poético, a pedra designa uma condição humana dura e sofrida ao passo que a casa sugere proteção e abrigo familiar; nesse sentido, a pedra é identificada como o elemento frio e a casa, apesar de sua concretude, como um componente humanizador. Vê-se, portanto, que a sociedade descrita por Mia Couto deseja, a todo custo, livrar-se do sofrimento imposto pelas condições históricas e, em conseqüência, alcançar uma vida de sossego e harmonia. Concretamente, isso significa o abandono da condição reificante e o reconhecimento de um povo como uma entidade de valor perante as demais nações do mundo.

Se na primeira estrofe do poema, a aproximação do sujeito com a terra é alcançada graças a sua inserção no espaço, na segunda estância é a voz o elemento responsável pela manutenção dessa identidade. Como se sabe, na lírica modernista a voz tornou-se uma imagem de forte teor político, já que ela é amiúde associada a atos de protestos. Ainda em relação a esse aspecto, é bastante significativa a aparição do vocábulo **língua** (conjunto de palavras faladas por um povo), pois ele comprova a insistência de Mia Couto em elaborar um discurso pautado em termos que denunciam certo teor social. Esses detalhes são imprescindíveis à análise crítica porque eles denunciam a prática militante do poeta, não obstante as metáforas e as alegorias tendam a ocultar o sentido político da obra. Desse modo, o texto é revestido por uma função pragmática e se transforma numa arma usada para defender a comunidade da qual o *eu-lírico* faz parte. Não é de se estranhar, portanto, o fato de o sujeito se sentir tão firme e estável (aspecto marcado pela solidez do termo **chão**) num ambiente dominado por fortes conflitos.

A imagem da voz reaparece na terceira estrofe do poema, mas agora ela é desenvolvida de forma potencializada, já que aponta tanto para uma sugestão íntima e particular,

quanto para uma experiência acumulada durante séculos. O desejo de mudança antecede a própria existência do sujeito (**nascida / na véspera de mim**), de modo que a sua voz acaba por inserir-se em uma tradição; isso significa que os anseios do *eu-lírico* são frutos de uma vivência histórica e, por isso mesmo, foram compartilhados por toda uma comunidade – algo muito próximo daquilo que, em momentos distintos, Hartmann e Jung chamaram de inconsciente coletivo. Esse aspecto imprime um tom bastante expressivo à obra, já que o evento que motivou a criação do poema está ligado a uma experiência de vida coletiva e duradoura.

Ainda nessa mesma estrofe o poeta faz alusões claras às condições de vida que, durante séculos, marcaram os países africanos. Primeiro, a escravidão aparece como uma realidade tão pulsante que é capaz de aprisionar a própria intimidade do sujeito (**Minha voz / ficou cativa do mundo**). Mais adiante, a solidez do termo **chão** é substituída pela fragilidade da **areia**, assinalando a constante desintegração do ambiente descrito; essa passagem também delinea um aspecto histórico do povo africano, cuja presença no mundo durante muito tempo foi encarada como um vestígio prestes a se dissolver. Por fim, o mar é apresentado como um elemento ameaçador – o que não deve parecer estranho, uma vez que ainda hoje esse espaço é descrito como algo misterioso e insolente; por outro lado, não se pode perder de vista que os mares serviram de porta de entrada para os colonizadores europeus, desencadeando num árduo e infundo período de exploração. Diga-se de passagem, a identificação da água como um elemento inimigo fortalece ainda mais a idéia de encarar a terra como um berço materno e protetor. Esse conceito foi também desenvolvido em outro poema do livro, quando o autor apresenta a terra como algo capaz de proporcionar alimento e subsídio ao ser vivo:

O morto

abre a terra: encontra um ventre

O vivo

abre a terra: descobre um seio

(“Pequeninura do morto e do vivo”, *Raiz de orvalho*, 1983)

Vê-se, portanto, que mesmo na morte (quando se pressupõe não haver mais qualquer interação do ser com o meio) a terra surge como um elemento protetor e como uma matriz capaz de abrir passagens para uma nova vida, já que o ventre implica em uma nova gestação.

Para assinalar formalmente a tensão que domina o sujeito, Mia Couto optou por fazer constantes variações no tom do seu discurso, que vai desde a apreciação utópica do objeto poético, passa por um momento de plena passividade e atinge a consciência aguda da realidade circundante. Essa consciência pode ser sentida no instante em que, depois de narrados os muitos prejuízos por que passou o lugar originário do *eu-lírico*, aparece o advérbio **agora** para assinalar uma mudança de atitude perante as práticas sociais. Nesse sentido, não há dúvidas em afirmar que o sujeito se identifica com as causas de seu povo, tanto que adere voluntariamente à sua luta política. O berço originário (sinalizado no **sotaque da terra**) desperta sentimentos nacionalistas no sujeito e lhe mostra a importância da tradição de um povo para a composição de seu projeto lírico.

Apesar da adesão a uma causa coletiva, o *eu-lírico* reconhece e lamenta o fato de sua terra ainda não ter conseguido a devida liberdade. A tristeza que se vislumbra no rosto do sujeito, portanto, é a mesma que se apresenta em todos os demais habitantes do lugar, como se o indivíduo tivesse assimilado as atrocidades do ambiente. Mas é preciso ter em mente que, mais do que fazer uma associação unilateral entre o homem e o meio, Mia Couto tenta romper as relações dicotômicas entre esses dois elementos; dito de outra forma, é como se o espaço só pudesse ser definido em função das relações humanas desenvolvidas nele. É com base nessa premissa que tanto o ambiente quanto a população esperam alcançar uma posição social mais prestigiada do que aquela lhe conferida historicamente. Essa mudança de posição toca diretamente o ânimo do sujeito e, de certa forma, justifica a instabilidade e o conflito que o atormentam.

Para finalizar, é preciso atentar um pouco no último vocábulo do poema, pois todo o discurso do autor conduz a um signo peculiar: o sol, que normalmente está associado à idéia de luz e vitalidade. Dessa forma, pode-se dizer que, apesar das dificuldades sentidas e dos sonhos ainda não concretizados, a esperança desponta como uma possibilidade significativa de mudança. Por parecer um segmento um tanto ideológico ou alienado, o leitor talvez deixe escapar o seu sentido político, que está associado a um sentimento de resistência contra um estigma convertido em normalidade; no fundo, o poeta espera que a vida finalmente substitua as mortes e os impasses por que passou a sua terra.

De acordo com o que foi desenvolvido nas análises, pode-se dizer que, embora as imagens dissimulem o teor político da obra, Mia Couto procurava abordar em seus poemas temas

da realidade histórica de Moçambique; através de referências a fatos (como a escravidão), ao clima e ao relevo da região, o poeta conseguiu delinear alguns elementos da cultura africana. Mas é preciso advertir que a imagem da terra é de fundamental importância para a composição desse cenário, já que ela é simultaneamente uma entidade materna (ligada, portanto, ao sentimento) e uma base sólida para o homem (responsável pela sua força e equilíbrio). Por outro lado, a terra traduz muito bem a situação colonial por que passaram os países da África, no sentido que ela constitui a esperança de progresso, mas também a marca do suplício.

Como se não bastassem as cenas do imaginário terrestre usadas para formular um sentimento de maternidade, a terra também desempenha uma função metalingüística na obra de Mia Couto. No poema analisado acima, passagens como “falo a língua do chão” e “ouço em mim o sotaque da terra” são mais que suficientes para justificar a proximidade da terra ao fazer poético, como se houvesse uma perfeita simetria entre o referente e a coisa referenciada. Esse recurso seria desenvolvido ao longo de sua obra e pode-se dizer que alcançou um momento de plena mestria no romance *Terra sonâmbula*:

De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra (Couto, 2007, p. 204).

Fruto de um escritor já maduro, essa passagem mostra uma fase culminante do desenvolvimento de um objeto poético. Mia Couto agora se permite fazer associações inusitadas, provocando o estranhamento necessário ao bom texto literário. Com efeito, a matéria poética parece luzir nas mãos do escritor, pois talvez não haja mais alto nível de expressividade quando a terra deixa de ser mera ambientação ou uma alegoria desgastada e se transforma na própria linguagem.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COUTO, Mia. **Raiz de orvalho e outros poemas**. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira & FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs). **Mia Couto - espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ONTEM E HOJE: MULHERES ROMANCISTAS NO COMBATE AO RACISMO

Ana Maria Coutinho de Sales³

RESUMO

O objetivo deste é analisar alguns fragmentos de dois romances históricos, na perspectiva das questões de Gênero, Etnia e dos Estudos Pós-coloniais, evidenciando no processo escritural das autoras, a forma de unir a narrativa insubmissa à ação política de promoção da igualdade racial. A socialização desses dois romances ganha relevância no contexto atual das ações afirmativas e da Lei 11.645/08, que reconhece a necessidade de promover-se a valorização histórica das populações afro-descendentes e indígenas. Podemos perceber, claramente, a identificação das narradoras com a população marginalizada, fazendo da palavra uma arma para combater o racismo.

Palavras-chave: Mulher Negra, literatura, racismo

No prefácio do livro de Conceição Evaristo, *Becos da memória* (Mazza, 2006), Maria Nazareth S. Fonseca destaca a relevância histórica de romper o silêncio das vozes marginalizadas que ao serem reproduzidas pelo traço da escrita, provocam ruídos na transmissão oficial dos acontecimentos ou na forma como o social é construído. No caso específico do silêncio imposto às mulheres negras, podemos constatar como são esquecidas em lugares de pouca visibilidade, inclusive na literatura, pois raramente ocupam o lugar de protagonistas principais nos romances. Um dos objetivos fundamentais da literatura Afro-brasileira é a afirmação e a reabilitação da identidade cultural, da personalidade própria dos povos negros.

Nessa direção, analisando uma parte da produção literária das escritoras da Paraíba do começo do século XX, constatei como determinados textos são fontes significativas para rever e construir novas interpretações sobre a visibilidade da população afro-descendente, em particular a relevância da mulher negra na formação cultural da sociedade brasileira. O nosso trabalho está fundamentado nas teorias dos estudos culturais, articulando as categorias de gênero, raça, etnia e classe social, tomando-se como referencial básico, entre outros, autores como Frantz Fanon, Homi Bhabha, Edward W. Said, Michelle Perrot, que nos vêm ajudando a compreender, analisar e perceber a relevância social de pesquisas sobre a problemática dos efeitos negativos do racismo, como nos ensina Maria Aparecida Andrade Salgueiro (2004), que combater o racismo é uma forma de lutar por um futuro mais justo, fraterno, solidário e coerente para a humanidade.

³ Profa. Dra de Psicologia do PPGCR do Centro de Educação da UFPB, Pesquisadora do Centro de Estudos do Negro (CEN-Sousa/PB), Coordenadora do Projeto **De Mãos Dadas Pela Vida**: uma prática educativa de combate ao racismo na Casa da Criança com câncer do Estado da Paraíba.

Neste artigo analiso brevemente alguns fragmentos das produções literárias de Conceição Evaristo e Ezilda Barreto, evidenciando no processo escritural dessas autoras, a forma de unir a narrativa insubmissa à ação política de promoção da igualdade racial, confirmando que a Literatura Afro-Brasileira é um local para o exercício de liberdade e do cuidado com a dignidade de todas as pessoas, em particular da população afro-descendente. Vale ressaltar que a emergência de uma Literatura Afro-Brasileira de autoria feminina, instiga a produção de novas pesquisas através de perspectiva comparatista. No caso deste artigo, a escolha dos nomes de Conceição Evaristo e Ezilda Barreto ocorreu em função de que suas obras problematizam as questões de gênero, raça e etnia. A análise dos textos selecionados segue numa perspectiva interdisciplinar.

A socialização desses romances ganha relevância no contexto das ações afirmativas e da Lei No. 11.645/08, que reconhece a necessidade de promover-se a valorização histórica das populações afro-descendentes e indígenas. Nesse contexto é pertinente dar visibilidade à mulher negra na literatura, considerando que essa representação não revela uma verdade única, mas abre um leque de possibilidades para nos fazer pensar sobre a relevância de analisar obras produzidas por mulheres de diferentes regiões do Brasil e de diferentes períodos históricos. Sabemos que analisar criticamente textos de autoras vivas é uma atividade desafiadora. Neste sentido, trabalhamos com os romances de Conceição Evaristo, que nasceu em Minas Gerais, e com o romance de Ezilda Barreto, que nasceu na Paraíba no final do século XIX. Mulheres de tempos e lugares diferentes, mas que usam as palavras como armas na luta contra a violência, a injustiça, a miséria, a escravidão e os efeitos nefastos do racismo.

Assim, romances e outros textos literários podem contribuir para desenvolver um olhar que sirva para reler o passado e ultrapassar antigas visões estereotipadas da população afro-descendente. Além disso, o olhar sobre duas autoras até hoje não estudadas em conjunto, na perspectiva de gênero, raça e etnia, também constitui uma contribuição para confirmar a dimensão pedagógica do diálogo entre literatura e história como um meio facilitador para a irradiação de novas imagens da mulher negra, quebrando as algemas das discriminações raciais e produzindo novos conhecimentos. Neste ponto a universidade brasileira tem, entre outras tarefas, o compromisso de produzir pesquisas que possam colaborar para combater toda forma de preconceito social, sobretudo a discriminação racial. Como sabemos o racismo, entre outros fatores, é fruto dos anos de colonialismo e de um dos maiores crimes cometidos contra a humanidade que foi a escravidão, responsável pelo extermínio físico, psicológico e simbólico de povos indígenas e dos negros africanos e seus descendentes.

Decorre daí a relevância da emergência de uma literatura Afro-brasileira que rompe o silêncio da população afro-descendente, em particular da mulher negra que ficou durante muito

tempo no porão da história. Esta é a razão pela qual escolhemos como objeto de pesquisa os romances de Conceição Evaristo, de Minas Gerais, e de Ezilda Barreto, da Paraíba. São autoras que trabalham com memórias de mulheres negras. Como sugere Nazareth Fonseca (2006), essas narrativas revolvem os conflitos provocados pelo afloramento das “memórias subterrâneas” ao palco da história que as sonega. Decorre daí a função social das narrativas das romancistas selecionadas neste artigo, pois salvam do esquecimento, como adverte a historiadora Margareth Rago, as histórias de vida mergulhadas na pobreza extrema e no abandono. Ezilda Barreto e Conceição Evaristo, fazendo-se sujeitos participantes, assumem narrar as histórias dos lugares degradados como uma forma de luta contra o racismo e a miséria, revelando assim a dimensão política da escrita ao retratar as vidas dos que lutam por sobreviver em condições extremamente desumanas.

A analogia entre *Nos Arcanos do Império*, de Ezilda Barreto, e *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo é surpreendente. Quem lê, logo identifica a semelhança de processo: o espaço de fala que é destinado à população escravizada, especificamente a mulher negra. Nesses romances entram em cena personagens femininas afro-descendentes, com traços de muita inteligência, coragem, força, sensibilidade, insubmissão, resistência, enfim, mulheres negras que assumem o lugar de sujeitos históricos, lutando para conquistar a liberdade tão desejada. Podemos perceber, claramente, a identificação das narradoras com a população marginalizada, fazendo da palavra um meio para superar a opressão.

Ezilda Barreto: uma romancista da Paraíba no combate ao racismo

Ezilda Milanez nasceu a 29 de fevereiro de 1898, em Guarabira, na Paraíba. Desde menina sonhava em ser escritora. Após a conclusão do Curso Normal foi morar na cidade de Areia, na região do brejo da Paraíba, onde viveu até o seu falecimento aos 88 anos de idade. Era também jornalista e professora. Escrevia com frequência para o jornal *O Areiense*. Tornou-se uma figura emblemática da cidade pela sua luta em favor da população marginalizada. Provavelmente, decorre daí, a sua preocupação literária com a história das mulheres e da população afro-descendente, alinhando-se na direção inaugurada pela maranhense Maria Firmina dos Reis, autora do livro *Úrsula*, publicado em 1859, o primeiro romance histórico afro-brasileiro de autoria feminina.

Nos Arcanos do Império foi escrito desde o começo do século XX, mas diante de inúmeras dificuldades só foi publicado em 1981. A encadernação em tons salmonado e marrom apresenta na capa uma fotografia em preto e branco de uma Ama de Leite embalando uma criança branca. Apesar da sua condição social ser desfavorecida, entretanto o seu corpo retrata a elegância de uma rainha. Essa linguagem corporal pode ser interpretada como uma forma de não se curvar diante do

autoritarismo imposto pelo modo de produção escravista do Brasil. Assim, a atitude política da escritora de escolher o retrato de uma Mãe Preta para ilustrar a capa do seu romance, ajuda a recompor a memória coletiva das mulheres escravizadas, rompendo o silêncio histórico dessa população.

A narradora inicia o primeiro capítulo do romance *Nos Arcanos do Império* utilizando a imagem de um castelo abandonado como metáfora para criticar o sistema escravagista, o abandono e o desamparo em particular das mulheres escravizadas. O antropomorfismo do castelo faz lembrar que a estética nasceu como discurso do corpo. A vivência da penúria afina alguns instrumentos narrativos para expor as vidas subterrâneas, centradas na carência secular de melhores condições de vida para a população negra. O romance recompõe as experiências de pessoas expostas à dura pobreza, que, contudo não arrefece o desejo de continuar vivendo e lutando por melhores dias. No universo de vidas tão sofridas e de histórias construídas de migalhas, os efeitos negativos da fome e da violência minam o corpo de sofrimento, abandono e de doenças. Vale ressaltar que o corpo é na atualidade uma das categorias centrais nos debates feministas. Na perspectiva das relações de gênero, raça e etnia fica evidente como no texto de Ezilda Barreto o corpo da mulher escravizada é moldado por formas de poder, sofrendo os impactos da violência e do abandono:

O castelo de Moran está mergulhado nas trevas. Há muitas horas que os lampiões de sua grande fachada e os candelabros dos seus salões fecharam-se dentro da noite para uma noite também.

O seu corpazil negro, lodoso, de torres desguarnecidas, recebe a luz difusa das ruas mais próximas, como a coroa-lo de cuidados, como apresentá-lo, na noite imensa, aos notívagos na sua grandeza antiga, nas lendas que o cercam, no desprezo de seu dono que o abandonara à mercê do tempo, sem nenhum reparo a limpeza, sem luz permanente, por dentro ou por fora, como se desejasse que ele fosse enterrado nos próprios escombros de um passado de grande glória ou desgraça também.

Era o que se deduzia desse aspecto doloroso de corpo retalhado de fendas e roupagens esfrangalhadas (BARRETO, 1981, p. 7).

No livro *A poética do espaço*, Bachelard (2003) nos ensina que, a casa tem a dimensão simbólica do abrigo, proteção, ninho de lembranças e de integração dos sonhos, fator de integração do indivíduo. Desse modo, fica explícita que a descrição do castelo é uma metáfora da condição social da mulher negra. A sua grandeza antiga é uma referência à liberdade que havia na África. E na lendas que o cercam, abre espaço para servir como meio facilitador para desconstruir os estereótipos racistas das lendas que ainda hoje cercam a população afro-descendente. Observamos que o castelo de Moran representa o abrigo, segurança. Assim, tal castelo sem

nenhum reparo denuncia o descuido absoluto da sociedade em relação à população negra depois da abolição da escravatura, a falta de cidadania e dos direitos humanos.

De outra parte a narradora ainda utilizando o castelo como metáfora do corpo da população afor-descendente, denuncia que diante de tanta violência muitos homens e mulheres escravizados fugiam ou até mesmo preferiam morrer, como é possível constatar no texto abaixo:

Minha avó costumava adormecer os netos com esta história. O castelo Negro, situado na província de Beira (...) sua dona há muito desaparecera (...) Uns diziam que ela se suicidara e outros que emigrara para alguma terra distante (BARRETO, 1981, p. 37).

Como podemos observar a escravidão espalhou vários preconceitos a respeito da África. Como nada é por acaso num romance, através dessa narrativa a autora intenta socializar outra imagem da Mãe Preta, valorizando a mulher negra escravizada na função pedagógica de contadora de história, ressignificando-a como personagem importante da nossa literatura infanto-juvenil. E mais adiante a narradora entrelaça os fios da ficção com os fios da história, denunciando que muitas pessoas negras não suportavam os diversos tipos de violência, adoeciam e até chegavam a falecer. Muitas pessoas escravizadas desapareciam, uns morriam de “banzo”, que é um tipo de saudade da África que provoca uma tristeza intensa. E nas palavras da Mãe Preta, mais uma vez a utilização do castelo como metáfora para o corpo de uma mulher africana, destacando a condição diaspórica vivida pela dona do castelo cujo destino foi o suicídio ou uma viagem para algum a terra distante, que provavelmente é a África, de onde foi arrastada. Esse trecho além de reler um fragmento da história de nossas ancestrais na África, faz uma intertextualidade com o capítulo nove do romance Úrsula, de Maria Firmino dos Reis, narrando o aprisionamento de mãe Suzana no dia em que foi seqüestrada da África dos nossos ancestrais.

Fica evidente a crítica que Ezilda Barreto faz ao sistema escravagista a exemplo do diálogo entre o General Otto e sua filha Rose:

“- Quem são aquelas famílias que habitam o porão?”

Otto estranhou aquela pergunta tão inusitada, fora dos assuntos do dia, mas respondeu calmamente:

“-São escravos fugitivos de algumas fazendas.”

- Escravos?! Disse a filha, horrorizada pelo que ouvira. Nunca pensara que o pai escondesse essa gente em sua própria casa.

- Sim. Escravos, filha, são criaturas, como nós, massacrados por pessoas desalmadas, `a procura de proteção. De modo que está havendo, em todo o país, um movimento pacífico para a libertação dos mesmos. Nosso Imperador ainda não se pronunciou a respeito. Grande parte do Exército já se manifestou a favor dos oprimidos (BARRETO, 1981, p. 63).

O romance *Nos Arcanos do Império* busca reverter, no espaço da ficção, os papéis sociais do ponto de vista predominantemente das relações de gênero, raça, etnia e relações interpessoais entre os negros e os brancos. A crítica literária feminista Ívia Alves (2001), observa que, a voz feminina procura deslocar a idealização da mulher, feita pela voz masculina, para as subjetividades de suas personagens, construindo, assim, personagens masculinos com traços femininos a exemplo do General Otto, um homem bondoso, compreensivo, sensível e solidário para com a Abolição da Escravatura. A narradora subverte a ordem social estabelecida e torna um homem branco, representante do sistema patriarcal e da classe dominante, um aliado das pessoas escravizadas, como grande parte do próprio Exército solidário para com os oprimidos.

O corpo emerge, nos últimos anos, como uma das categorias relevantes não apenas da crítica feminista, mas também nos Estudos Culturais sendo considerado central na reprodução e transformação da cultura, *locus* através do qual interagem e no qual se inscrevem as estruturas de gênero, raça, etnia e classe social. Tal visão permite evidenciar que os corpos adquirem capacidade de ação e de resistência. A partir das relações entre identidade de gênero, raça e etnia, é possível debater sobre corpos, violência interpessoal e coletiva. Esta análise indica, num breve esboço, algumas das características principais da história recebida que herdamos na nossa concepção atual dos corpos, chamando a atenção para o fato de que se a teoria feminista aceita acriticamente essas suposições comuns, Ela participa da desvalorização social do corpo que anda de mãos dadas com a opressão e o silêncio das mulheres negras (GROSZ, 2000, p. 45).

Torna-se pertinente lembrar aqui as palavras do crítico literário Lourival Holanda (1992), advertindo que reduzir uma pessoa ao silêncio é uma forma de matá-la. Porque a palavra é o espaço para superar a opressão do silêncio. A exploração da mulher negra tem seu esteio no arrancar-lhe a palavra: emudecê-la é reduzi-la a nada, facilitar o mando – impedindo-lhe dizer a palavra que forja a possibilidade de sonhar outro destino, diverso da escravidão. Calar a voz autêntica da mulher negra e impor a alheia é o processo básico da aculturação. Nulifica-se e repete o padrão fundamental da pedagogia do desastre que alicerçou todo o processo de colonização do nosso País.

A identidade feminina é singular e socialmente construída num determinado corpo, tempo e espaço. A luta de Ezilda Barreto contra o racismo pode ser confirmada em diversas passagens do romance, a exemplo da reclamação da sinhazinha Rose, perturbada com a presença de pessoas escravizadas no castelo: “Há muito que o castelo se transformara numa senzala (BARRETO, 1981, p. 11).

E mais adiante uma crítica ao sistema de escravidão:

Esta fortaleza lembra tragédias e crimes (BARRETO, 1981, p. 36).

A vida tem desses caprichos: uns com tanto, outros com tão pouco. (...) Paulina e Jeremias trocavam algumas palavras e risinhos discretos. Mal entendidos ainda na Casa Grande, amavam-se. Eram almas irmãs, vindas do berço comum da senzala, onde se bebia o mesmo leite e falava-se a mesma língua! (...). Eram felizes, mesmo assim, de vassoura na mão, pés nus, a espanar o pó do passado para a imposição do presente (BARRETO, 1981, p. 41).

E trechos denunciando a violência e o sofrimento da população escravizada são inúmeros, como podemos verificar:

Esta casa ainda está cheia das recordações do meu sofrimento. Meu sangue e minhas lágrimas ainda vivem por aqui como uma maldição. Os gritos de dor dos escravos, no tronco, ainda ecoam nos meus ouvidos dentro da casa (BARRETO, 1981, p. 96).

Abandonaram o castelo no dia 13 de maio de 1888, data marcada para a assinatura da Lei Áurea (BARRETO, 1981, p. 98).

Riam, choravam e gritavam: "Não somos mais escravos!" Entretanto, ainda traziam consigo os ressaibos da vida passada, a marca dos arcos das correntes na pele escura e o sangue a gritar, com a vibração saída de bocas e dos seus corpos em movimentos atávicos ou ondulações hipnóticas (BARRETO, 1981, p. 99).

Os foguetões estouravam, os sinos tocavam, cantava-se e dançava-se, alguns caíam com ataques de histeria. As diligências não paravam, levando doentes, embriagados e agressores, que tentavam apedrejar algumas residências onde os escravizados eram massacrados, e até mortos pelo patrão (BARRETO, 1981, p. 100).

Somos todos livres, João. Eu também fui a escrava branca e rica, hoje, como você, sinto o que vocês sentem: o entusiasmo deste espetáculo tão maravilhoso que irmana uma humanidade inteira num só pensamento: a Liberdade (BARRETO, 1981, p. 101).

Todos traziam consigo (...) correntes de flores e faixas, a ornamentarem o corpo das criaturas que deixaram atrás de si a relho, a corrente, o trabalho forçado e outras atrocidades que não convém relatar, porque ofuscaria o valor deles no trabalho do crescimento da nossa Pátria! (BARRETO, 1981, p. 113).

Como podemos constatar que nos diversos fragmentos acima destacados, Nos *Arcanos do Império*, afloram as recordações. O tempo presente liga-se a um passado distante da África. É interessante analisar como este mesmo fenômeno também ocorre no romance Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo, que utiliza as palavras para cicatrizar as feridas da memória das mulheres negras.

Conceição Evaristo: uma romancista curando com palavras as feridas da memória

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1946. É a segunda filha de uma família de nove irmãos. A mãe, Joana Josefina Evaristo Vitorino; a tia, hoje falecida, Maria Filomena da Silva, assim como outros membros da família, transmitiram a Conceição

Evaristo o gosto pelo “contar e ouvir histórias”. Da experiência em que tudo, do maior ao menos acontecimento, se transformava em uma narrativa, vislumbrou para Conceição Evaristo, desde cedo, a necessidade da escrita.

Em 1973, depois de ter concluído, em 1971, o antigo Curso Normal pelo Instituto de educação de Minas Gerais, parte para a cidade do Rio de Janeiro em busca de trabalho, faz concurso e começa a trabalhar no magistério público. Continua seus estudos se formando em Letras (Português – Literatura) pela UFRJ. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC/RJ e Doutoranda em Literatura Comparada na UFF. Esteve como palestrante, em 1996, nas cidades de Viena e de Salzburgo/Áustria e, em 2000, Mayagüez, Porto Rico, falando sobre literatura afro-brasileira. Publicando sempre em antologias, seus primeiros trabalhos surgem, em 1990, na coletânea *Cadernos Negros*, do Grupo *Quilombhoje* de São Paulo. A partir de então, anualmente, a série *Cadernos* tem sido o principal veículo de socialização de sua produção literária. Para este artigo destacamos alguns fragmentos de dois romances: *Ponciá Vicêncio*, de 2003 e *Becos da memória*, de 2006, ambos publicados pela Mazza Edições, de Belo Horizonte.

O romance *Ponciá Vicêncio* conta a história da protagonista com o mesmo nome, sinaliza os seus caminhos, andanças, sonhos e desencantos. A romancista traça o itinerário da personagem da infância à idade adulta, destacando seus amores e desafetos, sua trama com a família e com, os amigos. Um ponto relevante é a questão da identidade de Ponciá, como podemos conferir nos seguintes trechos:

O tempo passava, a menina crescia e não se acostumava com o próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante. Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar o seu eco. E era tão doloroso quando grafava o acento. Era como se estivesse lançando sobre si mesma uma lâmina afiada a torturar-lhe o corpo (EVARISTO, 2003: p. 27).

Quando Ponciá Vicêncio resolveu sair do povoado onde nascera, a decisão chegou forte e repentina. Estava cansada de tudo ali. De trabalhar com o barro da mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a terra dos brancos coberta de plantações, cuidados pelas mulheres e crianças. (...) Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se a todo dia. Ela acreditava que podia traçar outros caminhos, inventar uma vida nova (EVARISTO, 2003: p. 32).

Como podemos observar nos fragmentos acima grande parte do texto de Conceição Evaristo destaca a fortaleza de espírito e de corpo das mulheres e a criatividade como meios para reinventar a vida. Ponciá e a sua mãe trabalham o barro, fazem objetos de cerâmica para uso diário. A dimensão simbólica do barro sugere movimento, modelagem, mudanças e novas possibilidades para refazer o itinerário de sua vida. E, neste aspecto, a sua trajetória do espaço rural para o urbano simboliza tanto o seu desejo de traçar o seu destino com também a sua condição diaspórica.

Nesse aspecto, o tempo presente liga-se a um passado distante da África. As memórias e os corpos das mulheres negras guardam marcas de violência, mas também sinalizam resistência. Os romances de Conceição Evaristo e Ezilda Barreto representam objetivos comuns e compromisso com a vida que não podem ser destruídos pela escravidão, uma vez que, a África não ficou para trás, nem é uma página virada, como esclarece Evelyn C. White:

O que os colonizadores não entenderam foi a profundidade das nossas alianças. Quando nos arrastaram da África para os portos do Haiti, Jamaica, Cuba, Mississipi e Brasil, não sabiam que nossos corações separados continuariam a bater como se estivessem em um só corpo. E que as nossas vozes, mesmo fraturadas, continuariam cantando em uníssono (WHITE, 2000, p. 07).

Literatura Afro-Brasileira, humanização da sociedade e o cuidado com os/as que sofrem

Promover a humanização equivale a combater todas as formas de conduta que violentam o corpo, o sentimento e a mente humana gerando, conseqüentemente, a servidão e a heteronomia. As mulheres negras protagonistas dos romances de Conceição Evaristo e Ezilda Barreto viviam em condições subumanas e sofriam no corpo as marcas da violência, sendo discriminadas por serem mulheres negras, empobrecidas, uma espécie de retalho da sociedade. Mas essas mesmas protagonistas participam de cenas em que conseguiram promover, apesar de restritas, mudanças em suas atitudes. A análise desses romances revela o processo psicossocial através do qual as mulheres negras são atingidas tanto na sua integridade física quanto psíquica e, segundo o psicólogo social Bader Sawaia (1995), não há possibilidade de dizer que danos físicos causam mais sofrimentos que danos mentais e, portanto, sejam mais relevantes no processo saúde-doença.

De acordo com as narrativas, desde crianças, as mulheres negras protagonistas dos referidos romances sofrem a falta de apoio social e falta de amparo subjetivo, de suporte emocional para agir de forma livre, com autonomia. Aprenderam no treino socializador no cotidiano, a certeza da impossibilidade de conquistar o objetivo desejado e desenvolveram a consciência de que nada podem fazer para melhorar seu estado. Desde cedo, aprenderam que lutar e enfrentar é um processo infrutífero e, no caso de Ponciá Vicêncio, quando ousou, recebeu como prêmio mais sofrimento.

Desse modo, o agir de forma livre deslocou-se do fazer cotidiano e tornou-se sinônimo de tristeza e medo. Para Ponciá Vicêncio pensar é sofrer, é entrar em contato com feridas na memória, é tomar conhecimento da dor e da miséria. Mas, nenhuma das protagonistas perdem a esperança, pelo contrário, assumem o compromisso com a luta incessante pela manutenção da vida. Como nos ensina a psicóloga social Eclea Bosi: "O passado reconstruído não é refúgio, mas uma fonte, um

manancial de razões para lutar. A memória deixa de ter um caráter de restauração e passa a ser memória geradora de futuro (BOSI, 2002, p. 66).

Podemos delimitar a Literatura Afro-brasileira como um espaço privilegiado para o exercício da cidadania, funcionando como um tear humanizador da sociedade, tecendo fios de liberdade que possam gerar no tecido social gestos de cuidado com os que sofrem, um convite à vida e à mudança na relação da mulher negra como sujeito histórico com o mundo, é a revitalização do nexo psico/fisiológico/social cicatrizando com palavras as feridas da memória diaspórica.

Os resultados alcançados nesta pesquisa confirmam como nessas obras, as memórias das mulheres recuperam cenas de vidas que, apesar de todo sofrimento, preservam sentimentos de amor, afeto e compaixão. As memórias resgatadas por essas autoras podem funcionar como elos de uma tradição de convivência que não se desfaz com a pobreza extrema, nem com o sofrimento e nem com a exclusão. Podemos perceber a identificação das narradoras com a população marginalizada, fazendo da palavra uma arma para combater o racismo, transformando suas narrativas em cantos libertários, narrando o cotidiano das mulheres negras marcado pela exclusão, pela ausência dos mínimos requisitos de cidadania e de qualquer sinal de enraizamento identitário. Destacam nas vidas dessas mulheres a trajetória de perdas afetivas, materiais, familiares e culturais. Tais perdas se entrelaçam com os fios da memória da diáspora das mulheres negras que, desterritorializadas, revivem o itinerário do navio negreiro. As autoras denunciam as inúmeras formas de violência que as mulheres negras sofrem, mas ao mesmo tempo revelam como elas fazem da esperança o bilhete de passagem à opressão.

Portanto, para Ezilda Barreto e Conceição Evaristo produzir textos no campo da Literatura Afro-Brasileira é também uma oportunidade para rever os fatos escondidos na história oficial e abrir novos horizontes para novas reinvenções, reimaginações que podem transformar a sensação de impotência em energia e força de luta, para que novas histórias da humanidade, e em particular, das mulheres negras possam ser bordadas no tecido milenar da resistência.

REFERÊNCIAS

BADER, BURIHAN SAWAIA. **Dimensão ético-afetiva do adoecer da classe trabalhadora**. São Paulo, EDUC/Brasiliense, 1995.

BARRETO, Ezilda. **Nos Arcanos do Império**. São Paulo: Ibrex, 1981.

BOSI, Eclea. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002).

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, Edições, 2006.

_____. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, Edições, 2003.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e Sentidos**. São Paulo: Ática, 1986.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Florianópolis: Editora Mulheres, Minas, 2004.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. **Escritoras negras contemporâneas: estudo de narrativas: Estados Unidos e Brasil**. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

WERNECK, Jurema. **O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe**. Rio de Janeiro: Pallas: Crioula, 2000.

A PRINCESA RUSSA: SOB O SIGNO DO DIVERSO E DA IDENTIDADE PLURAL

Arivaldo Leandro da Silva Monte⁴
Derivaldo dos Santos⁵

RESUMO

O conto move-se no plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal. Eis como Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio*, define o estranho mundo desse gênero narrativo capaz de transmitir essa alquimia secreta de explicar a profunda ressonância que ele tem com a vida. Em face disso e das reflexões de Antonio Candido acerca da personagem de ficção, bem como das idéias de Glissant sobre o pensamento rizomático, o presente trabalho faz parte de uma pesquisa, ainda em andamento: "Memória, história, e utopia na literatura africana de expressão portuguesa: a ficção do moçambicano Mia Couto". Para essa comunicação, a nossa investigação focaliza o conto *A Princesa Russa*, presente em *Cada Homem é uma Raça*, objetivando analisar como o mundo que se move nessa narrativa aponta para a diversidade étnica e para a pluralidade cultural da África. O conto de Mia Couto é, pois, uma exposição do múltiplo numa celebração do diverso e do heterogêneo, reivindicação de identidades contraditórias como representação da complexidade da existência.

Palavras-Chave: Princesa Russa, Mia Couto, literatura africana.

O conto move-se no plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal. Eis como Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio*, define o estranho mundo desse gênero narrativo capaz de transmitir essa alquimia secreta de explicar a profunda ressonância que ele tem com a vida. É sob esse ponto de vista que nos ocupamos da análise de *A Princesa Russa*, narrativa que integra o livro de contos *Cada Homem é uma Raça*, de Mia Couto (2005). O mundo que se move nessa narrativa aponta para a diversidade étnica e para a pluralidade cultural da África, assinalando o imperativo desejo de reivindicação de identidades contraditórias como representação da complexidade da existência.

Para início de conversa, passamos a recontar o conto: em um confessionário, Fortin (encarregado-geral) relata parte de sua angústia vivida em Manica, quando então se apaixona por Nádia, que tem por princesa. Nádia é casada com um russo dono de uma mina de ouro, motivo pelo qual vieram para Manica. A princesa, enclausurada em sua própria casa, e sem a atenção do marido, sente-se abandonada, solitária e acaba por fazer amizade com Fortin que vira seu confidente. Ele igualmente solitário se apaixona, mas luta por controlar seus sentimentos, já tão atormentados pelas angústias de seus "pecados de muito tempo". Nádia adoece, começa a imaginar um amante que viria buscá-la, como um príncipe que salva a princesa nos contos de fadas

⁴ Bolsista voluntário de Iniciação Científica do Projeto: "Memória, história, e utopia na literatura africana de expressão portuguesa: a ficção de Mia Couto – UFRN.

⁵ Professor Adjunto do Departamento de Letras – UFRN.

e vivem felizes para sempre, escreve cartas que confia a Fortin para entregá-las, mas são queimadas pelo próprio portador. Sua neurose a leva para a estação à espera do suposto amante, Anton. O encarregado a acompanha, desvia o caminho e, vendo que a princesa piorava de sua enfermidade, deixa-a dormindo na relva e vai em busca de socorro. Infelizmente a ajuda chega tarde e a princesa morre nos braços do marido, pronunciando um único e último nome, ao olhar para o marido, Anton.

Mia Couto nos oferece uma possibilidade de leitura interna e externa a respeito do sujeito e de identidade, tanto no plano do indivíduo quanto no plano da cultura. Nos dois planos, o uno se fragmenta em aspectos da humana condição, como se viesse à expressão da narrativa a unidade pasmada em matéria múltipla. Nesse sentido, a ficção coloca à luz, não somente os problemas de ordem físicas e tangíveis, sociais e culturais, mas também aqueles que guardamos no subconsciente e no inconsciente e que emanam da ordem psicológica, ideológicos e morais, teimando em querer emergir, contraditoriamente, como forma mutável da identidade. É preciso ter presente o seguinte: a personagem de ficção (CANDIDO, 2007) se apresenta mais verdadeira para o leitor que o próprio ser, pois o caráter ficcional situa a personagem para além da ordem das coisas e dos códigos sociais. Essa ordem impede, habitualmente, que o sujeito viva, de forma plena, a sua própria condição existencial mediante a sua realidade circundante, por isso o ser de ficção é mais livre e mais verdadeiro. A realidade só se apresenta sob uma perspectiva unilateral e estereotipada, enquanto a personagem se revela de interior e de espírito naquilo que é invisível aos olhos da alma. Tal estado de coisas nas narrativas ficcionais tem provocado certa complexidade, na medida em que dá a ver nossos possíveis, portanto contesta quanto se efetiva para além da realidade aparente. A esse respeito, é elucidativa a afirmação de Antonio Candido (2007, p. 55):

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lúdica verdade existencial.

O narrador (Fortin) é o responsável majoritário pela transposição das experiências vividas durante a trama do conto. Nas atitudes do narrador-personagem se disseminam marcas de um homem angustiado pelos erros que cometeu no passado, mas parece querer distante de manifestar marcas de seu arrependimento. Movidos por contradições, ele, de uma só vez, confessa os erros cometidos e não tem certeza do perdão, fala com Deus, mas acha que não é ouvido, reza para se salvar do inferno depois que morrer, mas acredita que o inferno é aqui mesmo na terra, expondo com isso o peso da existência.

A complexidade no entorno do narrador-personagem, tendo em vista que ele alimentado por sentimento de dor, sofrimento, paixões recolhidas, mudanças de atitudes e comportamento, vai se abismando em direção a um movimento inacabado, como quem assinala a condição mutável do homem e da vida. Nessa direção, a narrativa aponta para um tipo de identidade que só se afirma no espaço de relações permanentes, em pontos de contatos sempre intercambiáveis. Sob esse ângulo de visão, é pertinente o que afirma Stuart Hall (1999, p. 12) sobre os mecanismos de identificação no mundo contemporâneo: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”.

Fortin não se limita à periferia dos acontecimentos. Ao contrário, ele participa ativamente como protagonista da história, conflituoso, angustiado com seus pecados e desmandos, covardia, o que se evidencia na omissão de ajuda, no uso de prepotência com seus irmãos de cor e delação daquela que lhe tem como amigo, por isso era odiado por todos os criados. No plano individual, trata-se de um sujeito com identidade flutuante, móvel, contraditória, que está para sempre abalado, longe, portanto, de se constituir como sujeito preche de verdades absolutas. No plano coletivo, esta identidade nos remonta a eras passadas em torno da história social africana, diz respeito a um período de exploração das minas de ouro em Manica, espécie de denúncia sutil do trabalho forçado na escravidão do homem pelo homem, “exploração do homem pelo homem”, homo homini lupus (Freud, 1969).

O conto, tornando visível um mundo maquinado pela opressão, dá a ver, no contexto de exploração do ouro e do escravo africano, a imigração russa, as minas de ouro, a estação como símbolo de progresso. Além disso, as questões mais pontuais, tais como: a senhora branca e rica, o senhor branco e rico, o negro burro e escravo, a divisão de classes sociais, o preconceito, o sentimento de inferioridade, integram o conto não como afirmação de estereótipos, mas como possibilidade de reflexão, que é oferecer novo direcionamento à vida em conjunto. Sob esse aspecto, cabe aqui lembrar o caráter de convergência e heterogeneidade da narrativa, ao afirmar a coexistência dos contrários, como se nenhum dos termos pudesse se afirmar sem o outro.

Tal coexistência dá ao conto um estatuto de narrativa paradoxal, pois comporta o diverso e o imprevisível, porque múltiplo. Tudo colocado em um único espaço urbano, com um rápido flash na mina de ouro, como se quisesse chamar a atenção do leitor para os signos da modernidade, com elementos de urbanidade, e da tradição, com elementos da vida cultural africana. É através de Fortin que vemos esse mundo sincrético de cores, de vozes, de línguas e toda uma complexidade, reivindicando sua diversidade, sua multiplicidade cultural, sua condição humana de sujeito mutável. O mundo contemporâneo, como bem lembra Hall (1999, p. 9): “(...) está fragmentando as paisagens

culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”, questão que aponta para o dilaceramento do sujeito e das vozes da África.

Segundo ainda Stuart Hall, desde o postulado de Descartes, em cujo sistema filosófico ocupava o centro da mente e das certezas – Penso, logo existo - a concepção do sujeito racional, pensante e consciente, ocupou o centro do conhecimento, tem sido pensado como “sujeito cartesiano”. Ao contrário desse postulado científico em torno do sujeito, Stuart Hall (1999, p. 39) defende a concepção do sujeito humano como tendo uma identidade mutante, móvel, constituída provisoriamente. Diz ele:

A identidade surge (...) 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, nos 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.

A formulação que Mia Couto dá à personagem Fortin transcende a imagem centrada do homem racional, na medida em que se configura pela instabilidade, cada vez mais marcado pelo assombro da contradição e da fragmentação, celebrando claramente a crise de identidade por que passa o homem moderno. A certa altura da narrativa, diz o narrador: “tenho duas pernas: uma de santo, outra de diabo. Como posso seguir um só caminho”⁶. Nesse sentido, a personagem evidencia o postulado das contradições da existência, congregando em si, em plano simultâneo, o sagrado e o profano, Deus e o diabo. Não é fuga, é aproximação da realidade através da clareza humana, da elucidação, do mostrar, já que o narrador não faz questão de esconder o rosto, por isso nos chama a atenção a todo o momento para lembrar, em confissão, que está falando com um padre que também é negro:

Desculpa senhor padre, não estou joelhar direito (PR, p.73); porque as minas, padre, eram do tamanho de uma poeira (idem, p.74); os criados me odiavam senhor padre (idem, p.74);contudo, padre, contudo: o senhor acha que Ele me foi justo?(idem, p.75); o senhor também é negro. (idem, p.78).

A princesa Nádía tem um papel importantíssimo na vida de Fortin, sem a presença dela não seria possível construir a história, pois todo o drama e angústia do encarregado-geral é uma tomada de consciência que se inicia com a presença de Nádía em sua vida. Se, de início, Fortin aparecia como um homem prepotente, mostrando-se algoz dos sofrimentos dos criados, roubando-lhes os feriados, no final do conto deixa desenhar o seu quadro de mudanças. De homem insensível ao

⁶ COUTO, Mia. Princesa Russa. In:_____. *Cada Homem é uma Raça*. 9 ed. Lisboa: Caminho, 2005, p. 74. A partir desse momento faremos referências ao conto (Princesa Russa) pelas iniciais PR, sendo as citações indicadas pelo número de páginas.

outro, aprende o significado da palavra perdão, sensibiliza-se com o drama da princesa, mesmo dizendo que esse seu ajoelamento é em parte fingimento, mas não há como negar que seu coração fora atingido pelas garras da sedução e do amor: “mas eu nem me importo: lá, nas cinzas desse inferno, eu hei de ver a marca desses passos dela, caminhando sempre ao meu Lado” (PR, p.87). A partir disto, podemos compreender como sendo os dois lados internos transformadores e humanizadores do encarregado-geral: o primeiro é marcado pela pegada viril e masculina, pelo aspecto característico da personagem, aquilo que está mais aparente e realça sua personalidade que teria a imagem de um homem embrutecido pelas circunstâncias da vida, da luta pela sobrevivência, que leva consigo o peso da cor da pele, aquilo que precisa primeiro existir para ser, se sobrepôr à essência da moral dos brancos, onde sobreviver seria a palavra de ordem. O segundo aspecto interno é mais complexo e profundo para Fortin, assim vemos, porque avalia a pequena pegada feminina como algo estranho ao seu ser. São sentimentos que afloram em um mundo desconhecido, por isso precisa transcender os limites da consciência para se reencontrar consigo mesmo, como gente, como ser que pode amar e esquecer a dor do existir.

A confluência desses momentos na existência de Fortin é reveladora de quem se move por contradições permanentes. Diz ele: “Ao princípio, não gostei. Suspeitei que sentisse pena, compaixada, só mais nada. Mas, depois, me entreguei naquela doçura dela, esqueci a dor no pé. Parecia aquela perna ambulante já nem era minha”. (PR, p.77).

Essa mudança de comportamento assinala a questão da identidade mutável da personagem, pois o postulado aí não é em torno de certezas perenes e absolutas, mas de alguém que, ao tomar contato com o *outro*, portanto com uma consciência de mundo diferente do seu, vai revelando amplas possibilidades de mudanças. Por conseguinte, opta pelo não conflito de consciências culturais, considerando que Fortin e a princesa integram valores culturais diferentes. Sendo assim, ele é tomado de assalto por uma certeza que levará para o resto de sua vida, a de que a princesa estará sempre ao seu lado. Nesse aspecto, a cor da pele não sufoca o que é profundamente humano, ao contrário, sugere a afirmação da humanidade do homem, ou o que lhe cabe como sendo verdadeiramente humano. Fortin é o resultado do aprendizado pela convivência, na coexistência dos contrários, ele encarna os duplos do sujeito, de modo que as suas contradições consistem numa expressão de identidade que está para sempre abalada. As suas contradições são representações de um tipo de sujeito que não se sustenta como fixo e estável, e sim como sujeito que só se afirma como matéria múltipla, constituindo em contatos intercambiáveis, porque feito de mudanças e de movimentos infindos.

Peço perdão de eu não ser aquele homem que ela esperava. Mas esse é só um fingimento de culpa, o senhor sabe como é mentira esse meu ajoelamento. Porque

enquanto estou ali, frente à campa, só lembro o sabor do corpo dela. Por isso lhe confesso este azedo que me rouba o gosto da vida. (PR, p.86)

Quanto à princesa **Nádia** podemos dizer que ela representa o lado oposto de Fortin, não exatamente uma antagonista na acepção da palavra, mas aquela que mostra o lado torto do encarregado-geral, revelando-lhe um pouco de compreensão, e desperta-lhe o desejo humano do amor. Esta personagem não é menos complexa que a primeira, ela atinge um grau de introspecção a ponto de desenvolver uma espécie de esquizofrenia, perdendo o contato total com a realidade. Esta fuga etérea é fruto de um mecanismo de defesa, encontrando uma resposta para as repressões do subconsciente, algo que se torna intolerável e foge do controle do mundo legislado pela razão.

O percurso dos personagens de Mia Couto alude para uma complexidade uma que transita para o universal. Complexidade esta, que pode perfeitamente estar alinhada aos aspectos culturais africanos, mas que se encontra fundamentada nos pensamentos do homem enquanto sujeito pertencente ao mundo em sua perene vacilação. Em outras palavras, o escritor pode estar nos dizendo que as particularidades individuais e conflituosas definem a identidade plural da cultura africana, em toda a sua complexidade tal como outras identidades culturais, salvaguardando aí as especificidades que lhes próprias. Assim, o conto se constrói como movimento hostil à ordem das coisas, dando não à prepotência do pensamento de raça única, a fim de celebrar o múltiplo, as diferenças.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio [et al.] **A Personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COUTO, Antonio Emilio I. A princesa russa. In: _____. **Cada homem é uma raça**. 9 ed. Lisboa: Caminho SA, 2005, p. 69-87.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-163.

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969 (vol XXI)

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

A CONSTRUÇÃO DO IMPÉRIO ATLÂNTICO ORIENTAL: O PROCESSO DE OCUPAÇÃO E AS SESMARIAS EM CABO VERDE, SÃO TOMÉ E ANGOLA

Carmen Margarida Oliveira Alveal⁷

RESUMO

O trabalho analisa as formas de ocupação das ilhas Atlânticas a partir da expansão marítima portuguesa, comparando a ocupação feita nas regiões de Angola e Brasil. Em todas estas regiões, o sistema de sesmaria foi largamente utilizado. Contudo, enquanto nas ilhas as sesmarias foram transformadas em “morgadios”, o mesmo não ocorreu onde havia maior possibilidade de aumento das posses territoriais. Como o “morgadio” vinculava toda a propriedade fundiária, benfeitorias e outros bens, esta vinculação acabava por proteger o patrimônio de determinadas famílias, já que o “morgadio” era herdado somente pelo primogênito, que não podia reparti-lo. No caso de Angola e Brasil, raramente as sesmarias foram transformadas em morgadio, já que havia sempre a possibilidade de se adquirir mais sesmarias ou mesmo estender as já adquiridas. A distribuição de sesmarias em Angola também diferiu da concessão realizada no Brasil. Na África Ocidental, o interesse maior foi sempre o tráfico de africanos para suprir as necessidades de mão-de-obra escrava para a lavoura monocultora da cana-de-açúcar e posteriormente de café. Conseqüentemente, a concessão de terras para agricultura não foi prioridade. Já no Brasil, as sesmarias foram a principal forma de obtenção da terra para aqueles que tinham cabedais. Pretende-se analisar estas diferenças no estudo das formas de ocupação e consolidação do Império Atlântico português.

Palavras-chaves: sesmarias, terras, império português.

A expansão do sistema de sesmarias de Portugal para as outras áreas do império acompanhou na mesma medida a formação do próprio domínio imperial. Contudo, as sesmarias foram um fenômeno Atlântico, nunca usado nas regiões colonizadas pelos portugueses do Índico e o sistema sesmarial perdurou até meados do século XIX. Em Portugal, as sesmarias eram dadas pelos “concelhos”, forma pela qual era dividido o território, ficando eles a cargo do seu controle. Além do que, cada “concelho” tinha em média de quatro a seis pessoas responsáveis pela verificação do cultivo e medição das sesmarias.⁸ Paradoxalmente, áreas imensamente maiores, como no caso das capitâneas ultramarinas, ficaram sujeitas ao controle de uma só pessoa, na maioria das vezes, o provedor-mor, responsável pelo parecer final dado aos capitães e/ou governadores.

O século XV marcou a expansão portuguesa sobre o Atlântico e, já próximo a virada do século, alcançava-se o Índico. Tal expansão iniciara-se após a consolidação de sua independência

⁷ Professora Doutora do Departamento de História - UFRN.

⁸ Conforme Virgínia Rau para o caso do medievo português, já mencionado no capítulo anterior. Infelizmente, não há nenhum estudo relativo às sesmarias em Portugal para o período moderno.

frente à Castela, que tentara tomar o trono português, mas fracassara diante do sucesso da chamada Revolução de Avis (1383-1385)⁹. Segundo António Dias Farinha, a expansão portuguesa, iniciada pelo norte da África, deve ser entendida como a continuidade da luta por sua autonomia. Como a nova dinastia tinha origem bastarda, era necessário provar que a nova nação era forte o bastante, inclusive para resistir à Castela, fortalecendo-se face ao contexto internacional. Somem-se a isso os interesses materiais e da Igreja.¹⁰ Contudo, é interessante observar que as navegações realizadas como parte do plano expansionista era de caráter privado, característica que também se manteria na defesa ou povoamento das áreas conquistadas e descobertas. Assim, se poderia fazer um paralelo entre as próprias navegações e as capitânicas que seriam distribuídas a particulares.

A expansão ultramarina portuguesa deu-se sobre várias regiões e também de várias formas. O tipo de atividade ou o próprio estabelecimento de feitorias e demais estabelecimentos coloniais dependeria das possibilidades e dos interesses portugueses. O historiador galês John Russell-Wood divide as formas de colonização e assentamento português em cinco “tipologias”, com base nos tratados demarcatórios, condições locais sócio-políticas que determinariam as conquistas, negociações, e/ou cessões, além das condições naturais e psicológicas.¹¹

Iniciando pelo norte da África para posteriormente atingir a região de Angola e Congo, os portugueses se depararam com áreas às vezes ocupadas ou não. Mesmo as áreas ocupadas eram diversas na sua concentração populacional e organizacional. As estratégias de contato e as diferentes motivações moldaram a forma pela qual os portugueses se apropriariam dos espaços que estavam sendo ‘descobertos’ e alcançados.

O norte da África não era obviamente desconhecido dos europeus e foi seguramente a rota preferida dos mouros que fugiram à perseguição católica na península ibérica. A igreja apoiaria fortemente este processo de conquista do norte da África, na tentativa de recuperar seu domínio espiritual sobre a região.¹² Ceuta fora dada, em 1418, como capitania a Dom Pedro de Meneses, iniciando-se a era das distribuições de áreas ultramarinas na forma de capitania. As capitânicas foram o instrumento criado pelos dirigentes portugueses, que ofereciam aos particulares a administração de áreas ultramarinas, cedendo privilégios e também atributos de soberania.

⁹ Sobre a Revolução de Avis ver o capítulo anterior.

¹⁰ António Dias Farinha, “Norte de África” in *História da Expansão Portuguesa*, (Lisboa: Círculo de Leitores, 1998), 1: 120. João Marinho dos Santos defende a mesma idéia em seu artigo “O Mar – factor determinante da independência nacional” in *Estudos sobre os Descobrimientos e a Expansão Portuguesa* (Coimbra: Faculdade de Letras/Universidade de Coimbra, 1998), 11-21.

¹¹ A. J. R. Russell-Wood, “Patterns of Settlement in the Portuguese Empire, 1400-1800” in Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, *Portuguese Oceanic Expansion, 1400-1800* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007), 192.

¹² Farinha, “Norte de África”, 1: 118.

Como era a primeira área do ultramar pertencente ao Reino, ou seja, distante da metrópole, foi indispensável a indicação de um chefe com poderes amplos semelhantes ao soberano.¹³ Já a administração da cidade ficara a cargo do infante Dom Henrique, nomeado governador, surgindo, então, os primeiros cargos ultramarinos.¹⁴ Prosseguir-se-iam as tentativas de conquistar outras cidades no norte da África, umas vezes com sucesso, outras não. O que importa realçar neste momento é que estas conquistas na região setentrional africana incidiram sobre cidades já ordenadas e, logicamente, não haveria necessidade nem espaço para a distribuição de sesmarias. Embora houvesse uma preocupação com a produção de cereais, os portugueses que se encontravam no norte da África tinham como preocupação central a defesa de suas recentes apropriações e as possibilidades de comércio.

Muito diferente foi o caso das ilhas Atlânticas, encontradas despovoadas (à exceção das Canárias), não houve a necessidade de se preocupar com sua defesa contra algum povo local. Após a tomada de Ceuta, os portugueses prosseguiram com o reconhecimento do litoral africano.¹⁵ As três ilhas do arquipélago da Madeira já seriam conhecidas antes da chegada dos portugueses. Entretanto, quando os portugueses chegaram em 1419, as ilhas estavam despovoadas, abrindo a possibilidade de ser a primeira área ultramarina a sujeitar a um planejamento para povoar e aproveitar economicamente com base em um modelo bem sucedido que, posteriormente, seria adotado em outras áreas. Tendo sido notadas as potencialidades das ilhas, bem como sua importância estratégica, iniciou-se na década de vinte, a colonização, na mesma época em que a coroa portuguesa via como fadada a apropriação das Canárias.

A ilha da Madeira foi o primeiro lugar em que Portugal instituiu tanto o sistema de capitânias donatárias de áreas extensas no ultramar, excluindo-se as cidades conquistadas do norte da África, como também o sistema das sesmarias, enquanto instrumentos da política de colonização entendida aí como povoamento, ou seja, transferência de pessoas em definitivo para povoar o local e não apenas defendê-lo. O açúcar consolidaria em seguida o papel da Madeira no mercado europeu.¹⁶ A produção do açúcar também levou a necessidade de incrementar a mão-de-obra,

¹³ Farinha, "Norte de África", 1: 122.

¹⁴ Com a ascensão de Dom Afonso V ao trono, este tomou para si a governança de Ceuta, tomando-a do infante Dom Henrique. Esta estratégia de delegar a particulares primeiramente, para depois retomar o controle para a coroa foi uma constante na trajetória do domínio colonial português no período moderno.

¹⁵ As ilhas Canárias, nesse "novo" período de descobertas, foram visitadas primeiramente pelos italianos, já no século XIV. Contudo, o seu posicionamento estratégico, localizado na "fronteira" entre a África berbere (Marrocos) e negra (Guiné), despertou os interesses portugueses e castelhanos. Após uma disputa acirrada pelas ilhas, via negociações e garantia de rotas, que envolveu também franceses e até o Papa, as mesmas acabaram ficando com Castela. Para uma discussão sobre a disputa das Canárias, ver: Carlos Riley "Ilhas Atlânticas e Costa Africana" in *História da Expansão Portuguesa*, 1: 137-163.

¹⁶ Virgínia Rau e Jorge de Macedo, *O Açúcar da Madeira nos Fins do Século XV. Problemas de Produção e Comércio* (Funchal: Junta-Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1962), 14.

fazendo-se necessária a importação dos primeiros escravos para as ilhas. A Madeira foi o ensaio pioneiro de uma forma de colonização utilizada, com sucesso, em outras áreas.¹⁷

Nesse processo de povoamento e colonização da primeira área extensa no ultramar, foi de importância vital a distribuição de sesmarias. Assim, as primeiras cartas de sesmarias concedidas foram logicamente aos próprios capitães do donatário e também seus familiares e herdeiros, já evidenciando que as terras se concentrariam nas principais famílias.¹⁸ Havia a indicação de que as sesmarias deveriam ser distribuídas entre as pessoas de “maior qualidade”, promovendo-se, então, a vinda de famílias nobres do Reino. Porém, como de início a terra era muita e os povoadores poucos e como a intenção primordial era o aproveitamento das terras e a própria colonização da área para garantir a soberania, os de “menor qualidade” também receberam seu quinhão no início do processo de povoamento.¹⁹

Ao mesmo tempo, observa-se um fenômeno peculiar na Madeira o qual se repetiria em outras ilhas, embora não viesse a repetir-se, com a mesma intensidade na América portuguesa e em Angola, onde sesmarias foram distribuídas: a transformação das sesmarias em morgadios. Para evitar um maior parcelamento das sesmarias que ocorrera a partir das partilhas sucessórias ao longo do século XV e tendo em vista o limite imposto geográfico das ilhas, cada vez mais sesmeiros declaravam em seus testamentos que passavam a vincular suas sesmarias a morgadios e capelas.²⁰

Fructuoso já alertava para o fato de que praticamente todas as terras disponíveis para a agricultura tinham sido vinculadas já no fim do século XV. Cabe ressaltar a proveniência das famílias de origem nobre, já que o morgadio em Portugal era em geral feito pela nobreza para garantir a unicidade e integralidade do patrimônio familiar.²¹ Mesmo após a lei pombalina de 1769 - que acabara com os vínculos de menor rentabilidade -- havia ainda na Madeira, em 1863, 659 vínculos²², confirmando a força deste instituto na região.

O povoamento da Madeira através da distribuição de sesmarias foi modelo para as futuras colonizações de outras áreas. Alguns autores inclusive chamam o arquipélago como o grande “laboratório” da empresa expansionista portuguesa. Salienta-se aí a importância do sistema

¹⁷ Rau e Macedo, *O Açúcar da Madeira nos Fins do Século XV*, 18-24; 37-43 e José Manuel Azevedo e Silva, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico, Séculos XV-XVII* (Funchal: Região Autónoma da Madeira, Secretaria Regional de Turismo e Cultura, Centro de Estudos de História do Atlântico, 1995), 1: 107.

¹⁸ Silva, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico, Séculos XV-XVII*, 1: 188.

¹⁹ Silva, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico, Séculos XV-XVII*, 2: 672.

²⁰ Institutos no qual todo o patrimônio passava a ser indivisível e herdada pelo primogênito. Ver Silva, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico, Séculos XV-XVII*, 2: 681.

²¹ Silva, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico, Séculos XV-XVII*, 1: 190 e 2: 640 e José Manuel de Castro, *A Relação de Francisco Alcoforado que Consta no Manuscrito de Vila Viçosa, Descobrimento da Ilha da Madeira* (Lisboa: Livraria Ler, 1975[1420]), 93.

²² *Ibid.*, 1: 195.

sesmarial que, juntamente com o exercício de cargos da administração da coroa, bem como da função militar, complementavam-se, formando a tríade para a constituição de uma nobreza fundiária, fato que ocorreria também em outras regiões.²³

As ilhas açorianas também foram distribuídas a donatários, que nomeariam seus capitães. Os Açores funcionaram mais como ponto de escala das viagens oceânicas. Nunca despertaram muito interesse econômico, sendo para lá enviados, principalmente, degredados. Geograficamente, estavam mais distantes do continente europeu, tinham poucas fontes de água e pouquíssimas áreas passíveis de aproveitamento agrícola. Segundo João Marinho dos Santos, “muitos dos primeiros colonos não conseguiram suportar a soberania do domínio ecológico” e passaram a vender as suas sesmarias.²⁴ Contudo, isso não impediu seu povoamento, feito da mesma forma como na Madeira, havendo os sesmeiros predominantemente no início para depois também surgir a figura do foreiro, ou seja, aquele que arrendava a terra do sesmeiro em troca de um foro anual. O solo vulcânico presente nestas ilhas favoreceu o cultivo do trigo, beneficiando, assim, Portugal, na sua constante falta deste gênero. Os Açores também foram o destino de muitos madeirenses sem possibilidade de possuírem terras na Madeira, face a sua escassez.²⁵

As ilhas do Arquipélago do Cabo Verde, assim como Madeira e Açores, também eram desabitadas, conquanto tivessem sido visitadas por povos africanos diversas vezes e estivessem estrategicamente situadas de frente para as bocas dos rios Senegal e Gâmbia, região conhecida como Rios da Guiné. Por ser o solo árido, numa tentativa de incentivar a migração de colonizadores para a área, os moradores que para lá fossem receberiam cartas de privilégio passadas pelo rei Dom Afonso V, para negociarem na costa dos Rios da Guiné. Mesmo com a chegada de moradores, muitos ilhéus abandonaram a região e foram povoar Serra Leoa.²⁶ Mas para a coroa portuguesa, as ilhas do Cabo Verde eram extremamente importantes do ponto de vista estratégico, pois revelaram-se excelentes pontos de observação da costa de onde partiam incursões comerciais para a região de Timbuctu.

As terras distribuídas entre os europeus também no arquipélago do Cabo Verde se deram através do sistema das sesmarias mas, como o apontam tanto António Carrera, quanto António Correia e Silva, já no século XVI também em Cabo Verde houve a vinculação de bens em

²³ Para uma excelente discussão sobre este tema na Madeira, ver Silva, *A Madeira e a Construção do Mundo Atlântico, Séculos XV-XVII*, 2: 680-684.

²⁴ João Marinho dos Santos. *Os Açores nos séculos XV e XVI*, 11-12

²⁵ *Ibid.*, 135:496-7

²⁶ António Vasconcelos de Saldanha, *As Capitânicas do Brasil: Antecedentes, Desenvolvimento e Extinção de um Fenômeno Atlântico* (Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 2001), 21.

morgadios, como já ocorrera anteriormente na Madeira e nos Açores.²⁷ Embora tardia a colonização das ilhas secundárias, o arquipélago de Cabo Verde era visto pela coroa portuguesa como complementar aos interesses comerciais na região dos Rios da Guiné, como a costa da Guiné era referenciada mostrando a complementaridade do planejamento das áreas colonizadas. O próprio instituto da sesmaria adequava-se perfeitamente ao ideal da obrigatoriedade do cultivo que levasse ao incremento da produção de mercadorias utilizadas como moeda de troca para os produtos africanos.²⁸

Finalmente, o último arquipélago atlântico dominado pelos portugueses foi o das ilhas de São Tomé e Príncipe, desabitadas até 1470. A cana-de-açúcar foi introduzida nestas ilhas já no século XV, mas a concorrência com o açúcar brasileiro e as constantes rebeliões locais levou a cultura agrícola ao declínio já no século XVI. Assim sendo, a decadência açucareira tornou as ilhas entrepostos de escravos, uma vez ser a sua localização extremamente positiva para tal atividade. É importante salientar que, diferentemente de Cabo Verde, as ilhas de São Tomé e Príncipe tinham terras férteis, favorecendo a agricultura.²⁹

Contudo, o fato de a instituição vincular do morgadio ter estado bastante presente na colonização das ilhas atlânticas leva-me a crer que, dado suas limitações espaciais e geográficas, fazia com que os colonizadores se apercebessem da impossibilidade de alargar suas sesmarias. Bem ao contrário, vislumbrava-se a possibilidade de redução delas diante das divisões sucessórias. Daí a necessidade de instituir-se o morgadio, vinculando todos os seus bens, principalmente os fundiários. Este fenômeno será extremamente reduzido ou até inexistente nos casos da América portuguesa e de Angola. Ao mesmo tempo, o número demasiadamente baixo de cartas de sesmarias confirmadas em Lisboa encontradas para as ilhas atlânticas entre 1521 e 1777, período privilegiado por esta pesquisa, contribui para reforçar esta suposição. Dentre as 3.019 cartas de sesmarias levantadas na Torre do Tombo para o período indicado, apenas uma era na Madeira, 2 nos Açores e 11 em São Tomé e Príncipe. Para o arquipélago do Cabo Verde não foram encontrados registros. Destaca-se também que as sesmarias nas ilhas atlânticas foram doadas em sua grande maioria no século XV, enquanto no Brasil foram entre os séculos XVI e XVIII e em Angola ao longo do século XVII.

²⁷ António Carreira, *The People of the Cape Verde Islands. Exploitation and emigration* (London; Hamden, Connecticut: C. Hurst & Company; Archon, 1982), 19; António Correia e Silva, “Espaço, ecologia e economia interna” in *História Geral de Cabo Verde*, ed. by Luís de Albuquerque and Maria Emília Madeira Santos (Lisboa; Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga/Instituto de Investigação Científica Tropical, 1991), 1: 203-207.

²⁸ Correia e Silva, “Espaço, ecologia e economia interna” in *História Geral de Cabo Verde*, 1: 199-206.

²⁹ Após a sua chegada em 1470, só a partir de 1485, com a doação da Ilha de São Tomé a João de Paiva, fidalgo da casa de Dom João II, é que foi doada em capitania, por carta regia de 24 de Setembro de 1485, começando propriamente a colonização. Tony Hodges and Malyn Newitt, *São Tomé and Príncipe. From Plantation Colony to Microstate*. (Boulder and London: Westview Press, 1988), 18.

A despeito da importância do mercado escravo, Angola, como na América portuguesa, também seria palco da distribuição de sesmarias no período moderno. No governo de Fernão de Sousa, foram doadas 106 sesmarias, não necessariamente ocupadas e confirmadas, ou pelo menos, estas petições chegaram até nós. A maioria das sesmarias distribuídas pelo seu governo localizavam-se às margens dos rios Bengo, Dande e Cuanza, na altura de Massangano. Também se tem o registro de sesmarias em Calculo Caango, Quilunda, Seclé, Sequelle, rio Hiquâ, Cacova e Ensaqua.³⁰

Destas 106 sesmarias distribuídas, 90 foram concedidas para homens e 12 para mulheres, num total de 102 sesmeiros. Esta diferença deve-se ao fato de alguns sesmeiros receberem mais de uma sesmaria, fato que aconteceu em praticamente todas as colônias. A coroa, desde que houvesse interesses econômicos, fazia vistas grossas para a acumulação de mais de um lote, embora fosse uma constante a preocupação de acumulação de poder. Pouco se sabe sobre os sesmeiros em Angola. Cinco ocupavam o cargo de capitão, um era soldado e dois eram padres.

Uma distinção quanto às sesmarias concedidas na América portuguesa era a unidade de medida utilizada. Enquanto em Angola a maioria quase absoluta fora registrada em braças, o equivalente a 2,2 metros, na América portuguesa as sesmarias rurais eram descritas em léguas. Contudo, através da extensão registrada nestas cartas de sesmarias percebe-se a diversidade do tamanho das áreas concedidas em Angola.

Em vários estudos sobre Angola, sempre foi enfatizada a questão de ser este um polo de fornecimento de escravos para o Brasil, em troca de várias mercadorias, sobretudo do aguardente. Contudo, mesmo com a fracassada tentativa por parte dos holandeses, os portugueses permaneceriam por muito tempo na região, trazendo a indagação do que se passou com o sistema de sesmarias e os sesmeiros que se aventuraram a cultivar suas terras. Entretanto, percebe-se a relevância das sesmarias no processo de consolidação do império português no Atlântico oriental.³¹

REFERÊNCIAS

CARREIRA, António. **The People of the Cape Verde Islands: Exploration and Emigration.** London; Hamden, Connecticut: C. Hurst & Company; Archon, 1982.

³⁰ “Registro de algumas concessões de terrenos em Angola no govêrno de Fernão de Sousa” in Alfredo de Albuquerque Felner, *Angola. Apontamentos sôbre a Ocupação e Início do Estabelecimento dos Portugueses no Congo, Angola e Benguela* (Coimbra: Imprensa Universitária, 1933), 524-529. ver também “Regimento do Governador de Angola” de 20/03/1624, publicado em Beatrix Heintze, *Fontes para a História de Angola do Século XVII* (Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbadengmbh, 1985), 142-153.

³¹ Adriano Parreira, *Economia e Sociedade em Angola na Época da Rainha Jinga* (século XVII). (Lisboa: Estampa, 1990), 39.

CASTRO, José Manuel de. **A Relação de Francisco Alcoforado que Consta no Manuscrito de Vila Viçosa: Descobrimento da Ilha da Madeira.** Lisboa: Livraria Ler, 1975 [1420].

FARINHA, António Dias. Norte da África. In: _____. **História da Expansão Portuguesa.** Lisboa: círculo de leitores, 1998. V. 1.

FELNER, Alfredo de Albuquerque. Registro de algumas concessões de terrenos de Angola no govêrno de Fernão de Sousa. In: _____. **Apontamentos sôbre a Ocupação e Início do Estabelecimento dos Portugueses no congo, Angola e Benguela.** Coimbra: Imprensa Universitária, 1933.

HODGES, Tony; NEWITT, Malyn. **São Tomé and Príncipe: From Plantation Colony to Microstate.** Boulder and London: Westview Press, 1988.

PARREIRA, Adriano. **Economia e Sociedade em Angola na Época da Rainha Jinga (século XVII).** Lisboa: Estampa, 1990.

RAU, Virgínia; MACEDO, Jorge. **O Açúcar da madeira dos fins do século XV: Problemas de Produção e Comércio.** Funchal: Junta-Geral do distrito Autônomo do Funchal, 1962.

RILEY, Carlos. Ilhas Atlânticas e Costa Africana. **História da Expansão Portuguesa.** Lisboa: círculo de leitores, 1998. V.1. P.137-163.

ROSSELL-WOOD, A.J.R. Patterns of Settlement in the Portuguese Empire, 1400-1800. In: BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada. (ORG). **Portuguese Oceanic Expansion, 1400-1800.** Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007.

SALDANHA, António Vasconcelos de. **As Capitánias do Brasil: Antecedentes, Desenvolvimento e Extinção de um Fenômeno Atlântico.** Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001.

SANTOS, João Marinho. O mar – factor determinante da independência nacional. In: _____. **Estudos sobre os Descobrimentos e a Expansão Portuguesa.** Coimbra: Faculdade de letras/ Universidade de Coimbra, 1998. P. 11-21.

SILVA, António Correia e. Espaço, ecologia e economia interna. In: ALBUQUERQUE, Luís de; SANTOS, Maria Emília Madeira. (ORG.). **História Geral de Cabo Verde.** Lisboa; Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga/Instituto de Investigação Científica Tropical, 1991. V.1.

SILVA, José Manuel Azevedo e. **A madeira e a Construção do Mundo Atlântico, Séculos XV-XVII.** Funchal: Região Autónoma da Madeira, Secretaria Regional de Turismo e Cultura, Centro de Estudos de História do Atlântico, 1995.

O GATO E O ESCURO

O DESPERSIANAR DE UMA LINGUAGEM LITERÁRIA

Concísia Lopes dos Santos/UFRN³²

RESUMO

“Somos nós que enchemos o escuro com nossos medos.” É essa uma das mais belas frases do escritor moçambicano Mia Couto no livro infantil *O gato e o escuro*, publicado no Brasil, em 2008, pela Companhia das Letrinhas. Conforme afirma o próprio autor, “esta é uma história contra o medo”. De uma maneira bastante poética, ele conta a história de Pintalgato, um gatinho desobediente, cujos olhos pirlampiscavam namoriscando o proibido. Assim, ele vai falando sobre o medo que mora dentro de nós, através de uma linguagem florida por neologismos, metáforas e imagens que se fundem em um todo que nos faz despersianar os olhos e perceber como são grandes os medos que inventamos e como é linda a vida.

Palavras-chave: literatura infantil; Mia Couto; literatura africana.

1 INTRODUÇÃO

Mia Couto nasceu em Moçambique, país do continente africano, lugar onde se fala português como no Brasil. Sua cidade natal, a cidade de Beira, é pequena e fica à beira do Oceano Índico. Eis o que escreve sobre as pessoas de sua terra:

A maior parte dos habitantes da minha terra não sabem ler nem escrever. Mas sabem contar histórias. E sabem escutar. São pessoas que guardam essa meninice dentro de si e acreditam que esse olhar de criança é importante para ser feliz e produzir felicidade para os outros. (COUTO, 2008, p. 38).

Além de escritor, Mia Couto é biólogo e já foi jornalista, por onze anos, durante a década de 1970, “quando usava a palavra como arma contra a ditadura.” (VALE, S.d., p. 11). Chegou a estudar medicina, mas

¹ Mestranda em Literatura Comparada UFRN, na linha Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade, sob a orientação da Professora Dra. Ilza Matias de Sousa.

não exerceu a profissão. Ele acredita que sua profissão influencia bastante em sua escrita, conforme afirmou em entrevista à *Revista Discutindo Literatura* (S.d., p. 12):

Eu acredito que há uma certa aprendizagem, uma intimidade com os seres vivos e uma lógica para perceber a coisa viva que não apenas o discurso biológico é capaz de apreender. E a poesia é uma das possibilidades de abordagem, de aproximação para olhar o mundo.

Porém, essa relação não é integral. Mia Couto não é como alguns escritores que afirmam que, se deixar de escrever, deixam de respirar ou mesmo de viver. “Ela [a literatura] é uma espécie de território que eu quero deixar intacto, preservando-o daquilo que seja uma espécie de relação funcional, prática com o mundo. [...] Não quero ser um escritor.” (VALE, S.d., p. 12).

Para ele, a literatura ocorre quase como uma doença, vem de repente, de assalto, e acontece. Assim foi com o livro infantil *O gato e o escuro* (2008), publicado no Brasil pela Companhia das Letrinhas, com ilustrações de Marilda Prates, ilustradora mineira. Este é o primeiro livro do autor dirigido ao público infantil, embora ele não saiba explicar como e por que isso aconteceu:

Não sei se alguém pode fazer livros “para” crianças. Na verdade, ninguém se apresenta como fazedor de livros “para” adultos. O que me encanta no acto da escrita é surpreender tanto a escrita como a língua em estado de infância. E lidar com o idioma como se ele estivesse ainda em fase de construção, do mesmo modo que a criança converte o mundo inteiro num brinquedo. Eu penso assim e, por todas estas razões, nunca acreditei que, um dia, eu escreveria uma história que iria constar de um livro infantil. Mas sucedeu assim. (COUTO, 2008, p. 05).

No livro, Mia Couto fala dos medos que moram dentro de nós através de uma linguagem constituída por neologismos, metáforas e imagens que se fundem em um todo que faz despersionar nossos olhos para a construção dessa linguagem literária e para a poeticidade que envolve todo o enredo.

2 O DESPERSIONAR DOS OLHOS – REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM

O *gato e o escuro* conta a estória do gatinho Pintalgato, a partir de um narrador anônimo que, rodeado por um grupo de crianças ocupa a posição de um verdadeiro contador de estórias ou mesmo de um *griots*, que tem um papel determinante na cultura oral africana. São poetas ou narradores que transmitem estórias, mitos, lendas etc. Esse é um comportamento que encontramos na narrativa de Mia Couto:

Vejam, meus filhos, o gatinho preto, sentado no cimo desta história. Pois ele nem sempre foi dessa cor. Conta a mãe dele que, antes, tinha sido amarelo, às malhas e às pintas. Tanto que lhe chamavam o Pintalgato. (COUTO, 2008, p. 06).

O tom coloquial, próprio da narrativa oral, chama a atenção das crianças para o que está sendo narrado, principalmente pela poeticidade colocada nas palavras e frases e pela cadência e ritmo que, a elas associados, enfeitiçam até mesmo os adultos. Para estes, a leitura faz lembrar os momentos da infância nos quais pais, tios ou os velhos avós reuniam as crianças sob a luz da lua, ou mesmo sentadas no chão da sala, para contar estórias que, antes de qualquer coisa, os maravilhavam.

A construção das frases foge, algumas vezes, à norma gramatical, sendo utilizada como recurso estilístico: “Faz de conta o pôr-do-sol fosse um muro. Faz mais de conta ainda os pés felpudos pisassem o poente.” (COUTO, 2008, p. 09). Cláudia Sousa Dias³³, em resenha do livro, quando de sua publicação em Portugal, associa essa maneira de falar à imitação da linguagem tribal pelo narrador da obra. Tal afirmação é a meu ver, muito reducionista, uma vez que só poderia pertencer a uma tradição tribal, enquanto o que ganha relevância é uma expressão linguística que mobiliza ouvintes também de tradições, algo que traz a evocação de uma oralidade esquecida.

O uso de expressões coloquiais como essa, em que é esquecida a subordinação que dependeria da conjunção *que*, é comum em textos cujo objetivo do autor é aproximar-se de seu público-alvo. O que ficou elíptico na estrutura sintática é justamente o que vai imprimir um outro ritmo, uma melodia. Nasce uma poeticidade, qual a encontrada em Guimarães Rosa, por exemplo, autor com quem Mia Couto tem grande afinidade. Além disso, no caso da literatura infantil, esse público é formado por crianças. Portanto, ao contar assim o acontecido, o narrador cria uma verossimilhança que, transportada ao imaginário desses ouvintes, faz também criar um movimento filmico que jamais seria conseguido com a rigidez da norma gramatical.

Outro traço importante da narrativa são os neologismos empregados pelo autor, a começar pelo nome do protagonista: o Pintalgato. Este nome funde o verbo pintalgar (pintar (-se) ou sujar (-se) com pingos coloridos) com o substantivo gato, nomeando e caracterizando ao mesmo tempo o personagem. Por uma espécie de semelhança sonora, a palavra faz lembrar pintassilgo, “pássaro de cabeça, pescoço, asas e calda

³³ Disponível em <<http://orgialiteraria.com/2008/03/o-gato-e-o-escuro-de-mia-couto-caminho.html>> Acesso em 25/04/2009.

negros, dorso verde e lado inferior amarelo”, além das cores, que se assemelham às do Pintalgato: negra e amarela.

Ele utiliza substantivos em processos de formação de palavras considerados impróprios pela gramática normativa, operando criadoramente aquilo que se mostrava impertinente e estranho à língua normatizada. Faz isso transformando a palavra substantiva, que se torna verbo, adjetivo e advérbio e vice-versa. Vejamos:

“Namoricando o proibido, seus olhos pirilampiscavam.” (COUTO, 2008, p. 10).

“À medida que avançava, seu coração tiquetaqueava.” (*idem*, p. 14).

“Fechou os olhos e andou assim, sobancelhado, noite adentro.” (*idem*, p. 14).

“Andou, andou, atravessando a imensa noitidão.” (*idem*, p. 14).

“Só quando desaguou na outra margem do tempo ele ousou despersianar os olhos.” (*idem*, p. 16).

“Nada sobrava de sua anterior gateza.” (*idem*, p. 18).

“Metade de seu corpo brilhava, arco-iriscando.” (*idem*, p. 28).

“O escuro se encolheu ataratonto.” (*idem*, p. 31).

São essas novas velhas palavras que criam toda a atmosfera poética da narrativa e que, exatamente por isso, ficarão assim, em suspenso, esperando que o leitor as compreenda, sem a necessidade de uma explicação gramatical, pois elas explicam a si mesmas.

Mia Couto não nega que a oralidade que põe em sua narrativa recebeu forte influência do escritor brasileiro João Guimarães Rosa:

Essa influência sempre foi declarada. Acho que é importante, para mim, em escritor poder ser um escritor ou não ser um escritor. Se ele mora nessa casa que é a escrita, ele perde a relação do dentro e fora, quer dizer, é preciso atuar de vez em quando como um visitante. [...] Ele [Guimarães Rosa] visitou o mundo da oralidade para se deixar quase possuir. Ele se dissolveu no mundo da oralidade e adquiriu aquilo que era outra lógica, que estava à margem da escrita. Portanto, poder fazer essa migração entre o mundo da oralidade e o da escrita me proporciona não apenas inspiração, mas felicidade. (VALE, S.d., p. 13).

3 “SOMOS NÓS QUE ENCHEMOS O ESCURO COM NOSSOS MEDOS” – BREVE LEITURA DE UMA HISTÓRIA CONTA O MEDO

O *gato e o escuro* é “uma história contra o medo”, com afirma seu autor. Ela conta as peripécias e aventuras do pequeno Pintalgato, que “gostava passear-se nessa linha onde o dia faz fronteira com a noite” (COUTO, 2008, p. 09). Sua temática gira em torno do medo que se tem do escuro ou mesmo do desconhecido. O medo do que está além dos muros de nossas casas, além do que a vista dos pais alcança. A estória fala também da desobediência, que coincide com a busca de autonomia da criança, na tentativa de provar que é capaz. Para representar esse personagem é utilizado um gatinho, animal cuja imagem mistura a curiosidade e a intrepidez, comum às crianças.

A mãe se afligia e pedia:

- Nunca atravesse a luz para o lado de lá.

Essa era a aflição dela, que seu menino passasse além do pôr de algum Sol. O filho dizia que sim, acenava consentindo. Mas fingia obediência. Porque o Pintalgato chegava ao poente e espreitava o lado de lá. Namoriscando o proibido, seus olhos pirilampiscavam. (COUTO, 2008, p. 10).

Até que um dia o Pintalgato passa-se todo para o lado de lá do sol, para o escuro e é aí onde percebe que não é tão corajoso como antes pensava. É assim que conhece o escuro. “Sim, o escuro, coitado. Que vida a dele sempre afastado da luz! Não era de sentir pena?” (COUTO, 2008, p. 18).

Nesse momento chega a grande gata, mãe do Pintalgato, para consolar o escuro, que triste chorava por não poder ver o gatinho que o visitava e porque era feio. Além disso, ele não figurava no arco-íris e os meninos tinham medo dele, porque todo mundo tem medo do escuro. É nesse momento que aparece uma das mais belas passagens da narrativa: “Dentro de cada um há o seu escuro. E nesse escuro só mora quem lá inventamos.” (COUTO, 2008, p. 25).

A mãe do gato figura na estória como a protetora. Ela é como um porto seguro, onde podemos atracar sempre que a vida parece escura e cheia de medos.

Mia Couto faz despersionar nossos olhos para os medos que inventamos e que apenas nós podemos tirar de nosso interior, desde que percebamos como pode ser linda a vida quando tentamos fazê-la assim.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O próprio Mia Couto diz, em entrevista, não saber o que seja uma literatura tipicamente africana. Explica que o escritor africano sempre teve de dar provas de sua autenticidade, como se essa literatura fosse

algo artesanal, não uma arte. Afirma que o contexto histórico e étnico prejudicou a dinâmica dessa literatura, mas encerra a entrevista afirmando: “Mas hoje há autores que vão além dessa limitação e estão fazendo literatura. Ponto final. Não tem que ser literatura africana ou tipicamente outra coisa.” (VALE, S.d., p. 13), conclui. Talvez ele não perceba que fala de si mesmo e da bela literatura que produz.

E seu escuro, como está? Cheio ou vazio de medos?

REFERÊNCIAS

COUTO, Mia. **O gato e o escuro**. Ilustrações de Marilda Castanha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008.

VALE, Sérgio. Mia Couto: Escrita falada. (Entrevista) **Revista Discutindo Literatura**, Ano 3, No. 16, São Paulo: Escala Educacional, S.d.

TERRA SONÂMBULA: PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS SEPARADORAS DA VIDA

Derivaldo dos Santos *

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Lendo o romance em questão, o que logo nos vem aos olhos é a projeção de uma trama entrecruzada de culturas que destrona qualquer postulado cultural de existência autônoma. O romance dá a ver um feixe de conexão e heterogeneidade contra o peso e a intolerância da raiz única (Deleuze e Guattari). Nessa direção, possibilita, na trama que tece, uma compreensão em torno da vida para além das velhas concepções binárias do *mesmo* e do *outro*. Trata-se de uma escrita rizomática capaz de fazer deslindar um lugar de visibilidade do diverso, afirmando a cultura de contato, e o faz sabendo que este “lugar” dilui a noção de território, porque seus traços e seus contornos se estabelecem para além de superfícies geográficas. Ler *Terra Sonâmbula* é percorrer um lugar de exposição do múltiplo e tatear um mundo que se abre como disponibilidade de nossos possíveis; é perceber a exposição de uma identidade rizoma, porque relação, reivindicação de uma escrita hostil à lógica binária do mundo opressor.

Palavras-chave: literatura-identidade-cultura

“Não é o destino que conta mas o caminho”.

(Mia Couto, em *Terra Sonâmbula*)

Terra Sonâmbula, romance do moçambicano Mia Couto, pode ser visto como uma trama entrecruzada de culturas que destrona qualquer postulado cultural de pretensão autônoma. O romance dá a ver um feixe de conexão e heterogeneidade contra o peso e a intolerância da raiz única (DELEUZE e GUATTARI, 2002). Nessa direção, possibilita, na trama que tece uma compreensão em torno da vida para além das velhas concepções binárias do *mesmo* e do *outro*, fazendo demandar do existido uma celebração do diverso – “flutuando sem fronteira”, “somos índicos!”, “não indiano mas índicos!”³⁴ – Trata-se de uma escrita rizomática³⁵ capaz de oferecer visibilidade ao diverso, na afirmação da cultura de contato e na exposição de uma identidade rizoma, pois tanto se coloca como uma toca de múltiplas entradas quanto é hostil à lógica binária do mundo opressor. Narrativa que se abre como disponibilidade de nossos possíveis: “o sonho é o olho da vida” (TS, p. 17), diz o narrador a certa altura da narrativa, numa celebração do humano face aos desmandos da vida.

*Prof. Dr. da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Campus de Currais Novos e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

³⁴ COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. A partir desse momento, como estamos utilizando apenas essa edição, citaremos: *T. S.* para fazermos referência ao romance, seguido da devida indicação das páginas.

³⁵ Conforme Deleuze e Guattari (2002, p. 72) ao discutir o complexo dos cães músicos, em *Kafka para uma literatura menor*, lembram que: “a toca na é única mesmo quando o animal é único. A toca é uma multiplicidade e um agenciamento”, portanto a toca diz respeito a uma entrada múltipla, um encadeamento relacionado sempre a circunstâncias e não a essências. Nesse sentido, *um rizoma nem começa nem conclui, uma rede, uma teia de aranha*.

Mia Couto faz de sua escritura uma exposição do múltiplo dando, pois, visibilidade ao diverso. Desse modo, é válido afirmar o pensamento de Glissant³⁶(1990), segundo o qual “pensar o outro” abre-se à matéria múltipla e a relações intercambiáveis, reivindicação de outras possibilidades como contraponto ao confinamento do pensamento colonizador que fecha à unidade em torno de uma verdade única. É nessa perspectiva que a sua narrativa vai transcorrendo como disponibilidade à relação capaz de situar o *outro* para além da *mesmidade do mesmo*, portanto para além das fronteiras separadoras da vida.

O país devastado não apenas pelo sistema de opressão colonial, mas também pelas constantes guerras civis que assolaram o seu chão e a sua gente, vem como paisagem neblina em *Terra Sonâmbula*, num cenário traçado por ruídos de balas, fugas, desesperanças, angústias, mortes, aniquilamento de culturas. No entanto, É preciso ter presente que, mesmo diante dessa experiência de caos e ruínas, a o romance pode ser visto como uma poética da relação (Glissant, 1990). Sob esse ponto de vista, é elucidativo o desejo que Kindzu nutre dentro de si em se tornar um *naparama*, já que simboliza o tornar-se *outro* para melhor servir aos seus. Deixar a sua realidade de ruínas para trás não confere à sua partida o sentido de uma fuga descabida. Mais que isso, simboliza o seu desejo de transformação das verdades consensuais e de sua história social; na pele do *naparama*, ao converter a experiência de dor dos moçambicanos em sua própria experiência de dor, ele congrega em si o papel contestador da vida estagnada, das mazelas provocadas pelos *fazedores de guerra*. Na condição de *naparama*, ele se transfigura em defensor de todas as culturas moçambicanas, congregando os contrários num mundo devastado pela guerra. O *naparama* era a sua possibilidade de vida maior, vida alargada, pois seria um justiceiro da dor e defensor dos injustiçados. Para ele, não bastava salvar-se das atrocidades da guerra, o que nutria a sua alma era a vontade de salvar vidas outras, e nesse encontro com vidas possíveis Kindzu vai construindo a sua identidade em permanente interação, a dizer-se múltiplo na unidade: “Eu andava com alma de um outro” (TS, p. 44).

Cabe lembrar aqui a passagem da narrativa em que a revisada da vida se dá como relação intercambiável, na representação do velho Tuahir, quando compreendemos que o seu gesto de acolhimento do menino Muidinga sugere a necessidade de afirmação da vida em conjunto. A sua atitude é, de uma só vez, síntese e soma de uma humanidade mais profunda, porque pedinte de vida plena:

O menino estava já sem estado, os ranhos lhe safam não do nariz mas de toda a cabeça. O velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez. Esta segunda infância, porém, foi apressada pelos ditados da sobrevivência. (...) No convívio com a solidão, o canto acabou

³⁶ Ver a esse respeito: ROCHA, Enilce Albergaria. *A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto*. (Tese de Doutorado – Departamento de Letras Vernáculas – USP. São Paulo, 2001.)

por migrar de si. Os dois caminheiros condiziam com a estrada, murchos e desesperançados (TS, p. 10).

O gesto acolhedor do velho Tuahir representa a compreensão do outro, a necessidade de seu acolhimento como forma de encontro com a vida, relação que vai se desenvolvendo durante toda a narrativa. Tuahir oferece ao menino condições necessárias à sua sobrevivência, de tal modo que nas atrocidades do mundo em que vivem, os dois se abismam em direção a uma planície onde “tudo parece desmaiado” e “despido de brilho”, um “machimbombo queimado”.

Um das questões fundamentais do romance de Mia Couto é mesmo o das relações intercambiáveis. Em tal direção, merece também destaque a relação entre Kindzu e o indiano³⁷ Surendra. De modo geral, a amizade entre os dois era vista sob o aspecto da conveniência, ele era o estrangeiro na terra moçambicana, e como tal passou a ser percebido, aos olhos da maioria, como estranho invasor, sempre a andar “por terras que são de outros” (TS, p. 28)

Dois olhares se sobrepunham sobre a condição forasteira do indiano: a do negro Antoninho, apesar de ser funcionário de sua loja, e a família de Kindzu, que via nessa amizade o sinal de traição de sua raça: “Parecia invejar-me de meu recebimento entre os indianos. Minha família também não queria que eu pisasse. *Esse gajo é um monhé*, diziam como se eu não tivesse reparado. E acrescentavam: _ *Um monhé não conhece amigo preto.*” (TS, p.24) Todavia, isso não é internalizado por Kindzu, conforme ele confessa: “Durante anos aquele homem tinha provado o justo contrário.” (TS, p. 24). O romance assinala uma verdade mais profunda na relação entre os povos e ou entre raças, na compreensão do outro como ser, e não como mero objeto. Aos olhos da família de Kindzu a sua aproximação com o indiano acarretava a perda irremediável da identidade do grupo social; na relação com o indiano Kindzu encontrava, porém, cada vez mais um espaço para a vida: “Era o indiano que me punha o pé na estrada, me avisando da demora. Surendra sabia que minha gente não perdoava aquela convivência. Mas ele não podia compreender a razão. Problema não era ele nem a raça dele. Problema era eu. Minha família receava que eu me afastasse de meu mundo original” (TS, P. 24). A compreensão que Kindzu faz do *outro* é geradora de inconformismo e intolerância entre os seus, o que é representado na indignação da personagem Antoninho, funcionário do indiano: “Para ele eu era um traidor da raça, negro fugido das tradições africanas.” (TS, p. 28).

A fala de Kindzu é esclarecedora do desprendimento do indiano de sua terra chão, de suas raízes culturais e da desreferencialização de seu grupo social, na medida em que o distanciamento das raízes acarreta a perda do sentido de si: “Surendra estava sozinho, sem laços com vizinhas gentes, sem raiz na

³⁷ Para um mais amplo aprofundamento, tendo em vista os limites de espaço físico deste trabalho, do impasse entre o indiano e os africanos familiares de Kindzu, como uma questão histórica e política, ver HERNANDES (2005) em reflexões acerca dos entrepostos comerciais dominados pelos mercadores indianos na exploração do ouro e dos escravos africanos. No decorrer do século XVII deu-se uma significativa ampliação de mercadores escravos, tendo à frente portugueses, franceses e indianos, em comércio voltado para o abastecimento do Brasil e das Caraíbas.

terra. Não tinha ninguém de quem despedir. Só eu. (...) Ainda insisti, subitamente pequenito, entregando idéias que meu peito não autenticava. Que aquela terra também era a dele, que todos cabiam nela.” (TS, p. 28). Se “todos cabiam nela”, então a terra comporta o diverso, porque desfaz fronteiras, abriga as diferenças. Como vemos, a fala da personagem não reduz o *outro* (indiano) à esfera do *mesmo*, porque reconhece na terra um bem comum a todos, um bem comum à humanidade, salvaguardando aí as necessárias singularidades culturais de cada povo. No entanto, se aos olhos de Kindzu não era possível autenticar as verdades instituídas pela história no entorno dessas relações, aos olhos do indiano tudo ocorria em sentido contrário ao que diz e sente o amigo: “_ Que pátria, Kindzu? Eu não tenho lugar nenhum. Ter pátria é assim como você está fazer agora, saber que vale a pena chorar.” (TS, p. 28)

No entanto, o diálogo entre os amigos revela que o que sentem é uma travessia de mão dupla, no sentido de compreenderem o homem e a vida humana fora de qualquer intolerância em torno da cor da pele:

_ Não gosto de pretos, Kindzu.

_ Como? Então gosta de quem? Dos brancos?

_ Também não.

_ Já sei: gosta de indianos, gosta de sua raça?

_ Não. Eu gosto de homens que não tem raça. É por isso que eu gosto de si, Kindzu.” (p. 28)

O diálogo em causa aponta para o lugar mesmo de possibilidade do encontro necessário à condição da existência: *Destinei os dias que ali fiquei a tentar trazer Surendra de volta à consciência. Eu sentia uma grande dívida para com ele, minha infância se abrira em mil horizontes foi na loja dele.* (p. 116-7).

Kindzu, longe de reduzir o outro ao *mesmo*, toma-o em sua concretude, sem reduzi-lo à esfera do pensamento hegemônico imposto tradicionalmente às culturas periféricas. A experiência aí é verdadeiro encontro, no lugar mesmo da interface, lá onde as diferenças se mantêm sob o signo da movência: rio sempre a romper fronteiras, porque relação permanente: (...) *nenhum rio separa, antes costura os destinos dos viventes.* (p. 87), o que aponta, pois, para o problema da identidade tanto no plano individual quanto no grupo:

Vês, Kindzu? Do outro lado fica a minha terra.

E ele me passava um pensamento: nós, os da costa, éramos habitantes não de um continente mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico. (p. 25)

A esse respeito, é digno de nota lembrar o que já está em visibilidade no diálogo entre Kindzu e o amigo indiano: “partilhar a mesma pátria: o Índico” é índice de abertura ao heterogêneo e à cultura híbrida,

um agenciamento coletivo que rasura o pensamento hegemônico em torno das essências, para converter tudo em movimento de transculturação, fazendo ruir o véu enganador da unidade. Se, como nos lembra Glissant (1990), o pensamento rizoma é o princípio da poética da relação, segundo o qual toda identidade se estende ao encontro do outro, então é possível dizer que Mia Couto faz deslindar em sua escritura um lugar de celebração do diverso afirmando sempre a cultura de contato e o faz sabendo que tudo ao entorno da narrativa gira para além de superfícies geográficas:

Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encaseirar no estabelecimento de Surendra Valas. _ Somos da igual raça, Kindzu: somos indicos!

E se ria, repetindo: não indiano mas indicos! (TS, p. 25)

A questão aí só se coloca como crise, assinalando para um tipo de identidade que está para sempre abalada, portanto sem garantia alguma de estabilidade:

Aos poucos, eu sentia a nossa família quebrar-se como um pote lançado no chão. Ali onde eu sempre tinha encontrado meu refúgio já não restava nada. Nós estávamos mais pobres que nunca. (...) Minha mãe saía com a enxada, manhã cedinho, mas não se encaminhava para terra nenhuma. (TS, p. 17)

(...) Afinal, nasci num tempo em que o tempo não acontece. A vida, amigos, já não me admite. Estou condenado a uma terra perpétua, como a baleia que esfazela na praia. Se um dia me arriscar num outro lugar, hei-de levar comigo a estrada que não me deixa sair de mim. (TS, p. 23)

Na esteira de Deleuze e Guattari (2002), diríamos que *Terra Sonâmbula* pressupõe um feixe de conexão e heterogeneidade contra a intolerância da raiz única, trama de linguagem onde o *um* se inscreve no diverso. Assim, a aposta literária do romance consiste, pois, na constituição de identidades múltiplas constituídas num processo de múltiplas entradas, porque rizoma. O que Kindzu reserva em seu caderno só nos aparece como matéria costurada no espaço de contatos infindos, na forma como reivindica identidades móveis. O romance de Mia Couto pode ser visto, pois, como um romance rizoma, uma teia de aranha, encadeamento inacabado, onde tudo se converte em movimento contraditório capaz de compreender a identidade e o humano para além das fronteiras separadoras da vida. A abertura ao múltiplo apresenta-se como natureza hostil contra os pressupostos equívocos de uma essência capaz de reduzir a cultura e o sujeito à ordem das coisas. Um dos principais fundamentos da modernidade literária de Mia Couto diz respeito à existência de entradas múltiplas, na medida em que as coisas são postas sob vários ângulos, criando uma atmosfera de paradoxos. A pista sugerida de seu romance está em apontar a exposição do múltiplo como sinal de um mapa de transformações e correspondências permanentes, desejo imperativo de

intercambiar experiências culturais e humanas diversas, nesse sentido o romance opera a partir de um movimento disforme, aberto que é a experiências infindas.

REFERÊNCIAS

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, G. e GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

GLISSANT, Édouard. **Poétique de la relation**. Paris : Gallimard, 1990.

HERNANDES, Leila Leite. **A África na sala de aula. Visita à História contemporânea**. São Paulo : Selo Negro, 2005.

ROCHA, Enilce Albergaria. **A utopia do diverso: o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto**. (Tese de Doutorado – Departamento de Letras Vernáculas – USP. São Paulo, 2001.)

A POÉTICA DA SAUDADE DE ERNESTO LARA FILHO

Elizabeth C. Carvalho.³⁸

RESUMO

Este texto tem como objetivo fazer uma breve leitura de alguns poemas de Ernesto Lara Filho que remetem a reminiscências da infância, e a uma Angola perdida no tempo, mas viva na memória do poeta. Gaston Bachelard será nosso guia na tarefa de penetrar nos caminhos do texto, fazendo emergir devaneios e imagens com gosto e cheiro de terra angolana que são características da obra de Lara Filho.

Palavras-chave: Poesia angolana, nostalgia, devaneios, infância e saudade.

*“Vagando pelos campos de sua
infância eterna o poeta solitário nada
quer esquecer”.*

(Jean Follain)

A proposta deste artigo é apresentar fragmentos da produção poética de Ernesto Lara Filho aos que gostam de poesia. Trata-se de um poeta cuja obra repleta de saudosismo e melancolia, registra momentos de rara beleza e emoção na lírica angolana.

Não é nossa intenção fazer um estudo aprofundado ou uma análise da produção literária do período vivido por Lara Filho em uma Angola oprimida pelo colonizador, onde não apenas a terra e seus recursos naturais eram saqueados, mas os sentimentos e as esperanças dos homens, também. Pretendemos apenas, falar um pouco sobre o poeta e o seu fazer poético. Apoiados na leveza dos seus textos, talvez possamos compreender seus sentimentos com profundidade e constatar que, algumas vezes, Lara Filho reagiu com bravura à violência sofrida por ele e seus compatriotas, e sempre revidou com poesia ,

Chorar, chorar

companheiros

sobre as florestas destruídas

sobre as senzalas arrasadas

³⁸ Mestra em Teoria Literária (UFPE) e professora de Literatura Portuguesa da FOCCA.

sobre o túmulo do Irmão-Perdido
ouvindo os ais dos vencidos
chorar com raiva
chorar de desespero
de punhos cerrados
e olhos enxutos (p.54).

Poeta, jornalista e cronista, Lara Filho era daqueles que tinha total intimidade com as palavras – um repentista -, segundo Rebelo de Andrade (1994, p.25). As palavras fluíam, se espalhavam pelo papel e ele escrevia conforme falava, com um vocabulário leve, maroto, que traduzia o seu pensamento e sentimento, de forma completa e definitiva, sem deixar margem a retoques ou emendas de qualquer espécie; sua intimidade com as palavras excedia qualquer formalidade.

Escrever sobre Lara Filho, é fazer uma viagem de volta no tempo, “tempo dos tamarindos em flor” (p.71), das “folhas frescas do mamoeiro, papaias e pitangas saborosas” (p.70).

Nascido na cidade de Benguela, a 2 de novembro de 1932, e morto em 1977, deixou uma obra poética pequena – em volume -, mas grandiosa em beleza e uma verdadeira evocação à sua terra natal – Benguela -, que está retratada tal qual permaneceu na sua lembrança “Era no tempo/ dos dongos da ponte/ dos barcos da bimba/ dos carrinhos de papelão...” (p.37). Gaston Bachelard (2001, p.95-96) afirma que “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações, [...]. Uma infância potencial habita em nós”, na memória do poeta, há o registro vivo e pulsante de tudo quanto viu e viveu na infância. A multiplicidade de imagens presentes na sua lírica, remetem constantemente à infância vivida de pés descalços, correndo no chão de terra batida e barro amarelo de Benguela repleta de quintais virgens, cercas bordadas de buganvílias dos mais variados matizes, a derramarem-se pelo chão pintando trilhas de sonho.

Nos devaneios da infância, o poeta pinça imagens que ressurgem com a força primitiva, trazendo toda a emoção do momento vivido: “Catuituí morreu/ ontem à tarde/ sem voar/ e sem cantar/ como fazia de tarde/ na pitangueira/ na goiabeira/ do quintal...” (p.67). A tristeza do menino que viu o catuituí ter as asas cortadas pelo Zeca Guerra, que também “Cortou o bico do catuituí/ catuituí sem bico não pode cantar/ não pode chamar a companheira” (p.66), faz parte de um acervo de imagens cuidadosamente guardadas em um baú imaginário que em momentos de solidão é aberto e que permite ao leitor participar desses devaneios de infância que são “manifestações da infância permanente” (BACHELARD, 2001, p.95), que também sobrevive em nós.

Esses devaneios se apresentam como experiências nítidas e reais, que extrapolam em beleza – refletida na alma do poeta – e cuja seiva nos alimenta e mantém vivos.

Lara Filho sempre nutriu grande paixão pelas letras, e junto com o amigo Inácio Rebelo de Andrade, em um período que passaram juntos trabalhando na Junta de Exportação dos Cereais, em Nova Lisboa, para passar o tempo, “para ambos difícil e chato” (ANDRADE, 1994, p.16), falavam por horas dos companheiros que escreviam sobre Angola, da dura situação colonial e de todas as dores e injustiças que estavam a ela atreladas, dos amigos que foram para o exílio, dos que estavam nas prisões da PIDE, mas, sobretudo, falavam da possibilidade de juntos, contribuírem para a criação de uma literatura genuinamente angolana. Foi nesse momento, que decidiram editar e iniciar a “Colecção Bailundo”, revista que condensava a produção poética e ficcionista de autores preferencialmente do Centro de Angola. O nº 1 da revista foi lançado em um período crítico, em que o MPLA concentrava toda a força na luta armada contra o regime colonial.

Foi necessário que, a partir daí, editores e colaboradores tivessem mais cuidado ao expor os textos, a fim de não correrem o risco de ficar na mira do poder político instituído. O nº 2 da “Colecção Bailundo” com o título “Picada de Marimondo”, reuniu a obra poética de Lara Filho que foi reconhecida pela crítica, pois aí, efetivamente, estão as mais belas e saudosas páginas do poeta. Sua vida atribulada, a fragilidade aparente “ele era de fato um frágil, espécie de criança grande, perdida no mundo, que não sabe para onde ir, nem sequer o que fazer” (ANDRADE, 1994, p.29), a enorme sensibilidade misturada a uma saudade renitente, que não o largava

Minha Mãe

vim ler sua carta

aqui pra beira do rio.

Depois

enquanto lia

e relia

as lágrimas foram caindo

uma a uma

como gotas de cacimbo... (p.69),

são a argamassa que sustentam e constroem a sua obra. A vida vivida à deriva, sem pouso certo “Sinto-me um barco velho, a meter água por todos os lados, arrombado e à deriva” (excerto da carta de 21 de janeiro de 1962. ANDRADE, p.29), Lara Filho encontra na poesia, uma forma de se manter vivo, pois segundo RILKE (1985, p.75), “a arte também é apenas uma maneira de viver”, e, certamente, de fortalecermo-nos diante das incertezas e dificuldades do porvir.

“A casa natal – perdida, destruída, demolida – permanece como a morada principal dos nossos devaneios de infância. Os refúgios do passado acolhem e protegem os nossos devaneios” (BACHELARD, 2001, p.130). É lá que está a matriz dos nossos sonhos, a origem dos cheiros e cores que carregamos impregnados em nossas narinas e retinas. Os sons acolhedores da chuva a cair no telhado, o coaxar do sapo no fundo do quintal, o gosto da fruta madura colhida no pé e o caminho das formigas no chão de terra, envergadas sob o peso das folhas que carregam às costas para armazenar. Essas lembranças que renascem irradiadas do nosso ser são obra do poeta – malabarista das palavras e manipulador de sonhos – que enxerga beleza na velha casa que permanece intocada no tempo...

A casa da velha Rosa

fica à entrada do bairro

mesmo ao fundo da rua

Em volta do cercado

que serve de quintal

junto com o muro de adobe

há mandioca e feijão

plantados

sem defesa contra a erosão.(p.61)

.

Ah! as casas da velha Benguela dos anos 60, tristes por fora, mas fervilhando de vida e alegria por dentro, tão desprotegidas, tão a mercê da mão do homem que destrói, arranca, mata a natureza e a esperança, tinge o chão de vermelho e cinza mas não apaga da memória do poeta a lembrança “o pé de maracujá/ que eu plantei no quintal/ cresceu e floresceu/ juro por Deus/ nunca vi/ coisa mais linda no mundo/ do que a flor violeta/ do pé de maracujá/ que eu plantei/ na cerca do meu quintal/” (p.63). “A literatura é um dos meios mais aptos para se vasculharem as questões da alma e do comportamento humano, as partes íntimas do espírito, os mundos interiores, oníricos, ontológicos” (MIRANDA, 2002, p.85). A poética de Lara Filho revela tudo isso, com uma linguagem simples, fácil, pura, traz nas entrelinhas o som cadenciado do sotaque angolano, a recordação da irmã Alda Lara – também poeta -, e nos convida para junto com ele, fazermos a viagem de volta ao aconchego do lar, cujo caminho repleto de ruas, árvores, quintais, pedras cobertas de musgo armazenado pelo tempo, permanece lá, dentro de nós, na nossa recordação, para sempre...

Um dia,
quando voltares,
não mais encontrarás à tua espera
a nossa casinha de adobe
da rua principal.

Quando voltares
da Europa, irmã,
hás-de ver ainda
como a cidade mudou...

(Lembras-te das promessas
que fizemos?)

Quando voltares
não mais encontrarás poesia
no quintalão do Zé Guerra
agora transformado
atravessado
assassinado
por uma avenida transversal.

.

Nem as Acácias Rubras
hão-de florir
para ti
quando voltares.

“Lembras-te da palmeira

do quintal?
Foi abaixo com duas machadadas
no tronco”....
.....
.....
Quando voltares, afinal,
não mais encontrarás à tua espera
a nossa casinha de adobe
da rua principal. (p. 64-65).

Certamente que nem a mão do homem, sem tato ou delicadeza para lidar com a natureza, terá conseguido por abaixo as lembranças de infância guardadas pelo poeta. Elas fazem parte de um precioso tesouro, que repartido conosco, tem o cariz de acender a chama que nos mantêm iluminados.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Inácio Rebelo de. **Saudades do Huambo**. (Para uma evocação do poeta Ernesto Lara Filho e da “Coleção Bailundo”). Évora: Pendor, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MIRANDA, Ana. **O Ofício do Escritor**. In: *Continente Multicultural*. Recife, nº 5, p.2-18, mai.2001.
- RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Paulo Rónai. 13.ed. Rio de Janeiro: GLOBO, 1985.

ENTRE O RECEIO DA MEMÓRIA E O DESEJO DA PALAVRA

Flávia Maia Guimarães³⁹

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar, em romances do autor Mia Couto: *O Último Voo do Flamingo* (2005) e *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003), as representações literárias de mudanças territoriais e identitárias experienciadas por sujeitos que permanecem e por aqueles que emigram e regressam a Moçambique. Ao longo desse estudo, aspectos de ancoragem sociocultural e afetiva em um contexto intersticial e pós-colonial são examinados através de recursos dos estudos literários da teoria pós-colonial. A problematização destes fenômenos está baseada no pensamento de Homi Bhabha, Stuart Hall, Edward Said, Édouard Glissant, Michael Bakhtin, Octavio Paz, Gaston Bachelard e Paul Ricoeur, entre outros. Enfoca a relação entre as línguas, portuguesa e bantu. Em tal diversificado universo etnolingüístico, a justaposição de vozes na literatura africana escrita em português é discutida mais especificamente na obra de Mia Couto. Também são problematizados os efeitos da colonização e da guerra no território moçambicano bem como sobre seus habitantes. Nesse sentido, a análise se direciona aos deslocamentos dos sujeitos dentro de sua própria terra: a experiência do estranhamento, exílio interior, impulsos de contra-habitação e errância. A rememoração e recuperação de vozes silenciadas surgem como estratégias significativas tanto de resistência quanto de ancoragem sociocultural e afetiva, favorecendo uma (re)construção identitária coletiva e/ou individual.

Palavras-chave: migração, identidade, memória, silêncio, pós-colonialismo.

Atualmente, uma mudança estrutural – constante, veloz, permanente – está modificando as sociedades, distinguindo-se das anteriores, tanto pela ampliação de nações nelas envolvidas, quanto pela aceleração do ritmo de conexões entre diversas culturas. Tais transformações atravessam fronteiras nacionais, conectam comunidades em novas combinações de espaço e tempo. Segundo Hall (2002, p. 69) a compressão está entre os efeitos de um “desalojamento do sistema social”. Para esse autor, “se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância”.

As coordenadas espaço-tempo são básicas em todo sistema de representação, logo alterações nestas coordenadas têm implicações sobre a forma como identidades são figuradas. As paisagens culturais que no passado ofereciam sólidas posições sociais – classe, gênero, etnia, nacionalidade – estão sendo desestabilizadas, produzindo-se uma variedade de identificação que torna a auto-imagem – coletiva ou individual – mais plural. Para Schmidt (2005), o espaço deixa de

³⁹ Professora Doutora - Universidade Federal da Paraíba.

ser apreendido como uma zona unívoca de referência fixa e física de lugar. O tempo, não mais concebido linearmente sob o signo do progresso histórico, passa a abrigar temporalidades distintas. As fronteiras reais e/ou imaginárias atualizam uma noção de espaço/tempo na qual se inscrevem uma diversidade de identificações e territorialidades.

Conforme Glissant (2005, p. 18), as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras se modificam através de “choques irremissíveis, de guerras impiedosas”, por outro lado, a humanidade está abandonando “a crença de que a identidade de um ser só é válida e reconhecível se for exclusiva, diferente da identidade de todos os seres possíveis.” Said (1995, p. 275) argumenta que “a história de todas as culturas é a história dos empréstimos culturais”. As culturas não são impermeáveis; nunca é uma questão de propriedade, de emprestar e tomar emprestado com credores absolutos, mas antes de apropriações, experiências comuns e interdependências de todo tipo entre culturas diferentes.

Nesse sentido, as culturas estão mutuamente imbricadas, nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas e diferenciadas. Hall (2003, p. 117) assegura que a colonização reconfigurou o território de tal maneira que, desde então, a própria idéia de um mundo composto por “identidades isoladas, por culturas e economias separadas e auto-suficientes tem tido que ceder a uma variedade de paradigmas destinados a captar formas distintas e afins de relacionamento, interconexão e descontinuidade.”

Hall (2003, p. 109) acredita que “o termo ‘pós-colonial’ não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural”. O seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do ‘aqui’ e ‘lá’, de um ‘então’ e ‘agora’, de um ‘em casa’ e ‘no estrangeiro’. Destacamos a importância de promover uma releitura e reescrita a cerca do passado colonial que fissurem as grandes narrativas. O pós-colonialismo, à vista disso, desconstrói a narrativa na perspectiva do colonizador e descortina o discurso a partir do ponto de vista do colonizado, recorrendo-se à memória viva⁴⁰.

Santos (2002, p. 30) assegura que o pós-colonialismo insere-se nos estudos culturais, lingüísticos e literários, e usa privilegiadamente a exegese textual e as práticas performativas para analisar os sistemas de representação e os processos identitários. O pós-colonialismo possibilita uma análise literária que privilegia o enfoque nos sistemas de representação identitárias. Dessa maneira, é importante examinar o lugar que a literatura ocupa nos países em circunstâncias de descolonização. Uma literatura *pós-colonial* não é aquela produzida após a colonização, mas a que resiste às suas perspectivas, subverte tanto temática quanto esteticamente os discursos que sustentam a expansão colonial.

⁴⁰Pierre Nora (1993) emprega o termo memória viva com o intuito de diferenciá-la da memória comemorativa. Conforme este autor, a segunda ocupa o lugar da primeira quando esta tende a desaparecer. A comemoração, manipulada ou não, visa ocultar um déficit de memória viva, é, portanto, esta última que interessa em nosso trabalho.

Encontramos tanto a nível teórico quanto literário, no decorrer de nossos estudos, obras que focam, principalmente, os deslocamentos do migrante para e no local de **imigração**, desprivilegiando, de certa maneira, aspectos da terra da qual o sujeito emigrou, assim como, contingências daquele que nessa terra permanece. Consideramos que nosso trabalho enfoca, portanto, outro lado da diáspora negra. A nossa tese é a de que mesmo o sujeito permanecendo em sua terra, esse sofre diversos deslocamentos, muitas vezes, tão difíceis quanto os atribuídos apenas àqueles que migraram.

No que diz respeito ao caso específico de Moçambique, consoante Chaves (2005), as transformações ali vividas impuseram a seus habitantes uma relação conturbada com a própria história e com a de sua terra. Desse modo, questões que envolvem a constituição identitária ganharam força, enquadrando-se em um espaço de tensão que de maneiras diferentes têm desembocado no terreno da literatura. Em Moçambique, identificamos que diante da tentativa de integração social através da adoção do português como idioma oficial, as línguas africanas tendem ao desaparecimento, seus falantes correm o risco de calar suas vozes e ficarem à margem da vida sócio-cultural. Registramos a necessidade de revalorizar o universo etnolingüístico local. Nesse contexto, os escritores assumem o desafio de escreverem a partir de suas comunidades, mas dentro de uma relação com a “totalidade-mundo.”

Mia Couto (2006, p. 1), escritor moçambicano, tem a temática da busca identitária presente na maioria de seus romances⁴¹. Nesses, não se observa o desejo de reafirmar uma identidade “pura” e “original”. Analisamos, cotejando comparativamente suas obras *O Último Voo do Flamingo* (2005) e *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003) representações dos deslocamentos identitários e territoriais vividos na própria terra, tanto por sujeitos que permaneceram quanto por aqueles que emigram e a ela regressam, identificando aspectos de ancoragem sociocultural e afetiva em um contexto pós-colonial

Em tais romances há uma ambivalência, pois em uma mesma comunidade existem representações tanto de um desejo de transformação social em um período de pós-colonização e após guerras, quanto facetas de um desregramento interno, um esfacelamento do projeto político revolucionário e uma continuidade de aspectos da empresa colonial. Embora, esses não sejam enfoques dissociados, há um maior foco nessa segunda perspectiva. Os deslocamentos identitários e territoriais estão envoltos em questões como o estranhamento, o silêncio, o trauma e a transmissão da memória no espaço intervalar entre diferentes gerações.

Mia Couto com sua sensibilidade crítica quanto ao seu entorno, inventa falas dentro de um “multilinguismo”⁴², resgatando vozes de situações reais, do imaginário, das cosmogonias africanas e as transforma em ficção. Ele é uma espécie de porta-voz daqueles que ainda permanecem na sombra da

⁴¹ A saber: *Terra Sonâmbula* (1992); *A Varanda do Frangipani* (1996); *Vinte e Zinco* (novela; 1999); *O Último Voo do Flamingo* (2000); *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* (2003); *O Outro Pé da Sereia* (2006), entre outros.

⁴² Termo utilizado por Glissant (2005, p. 51): “o multilinguismo não supõe a coexistência das línguas nem o conhecimento de várias línguas, mas a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua.”

história. Said (1995, p. 269) afirma que escritores do “Terceiro Mundo” trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas, instigação a práticas diferentes, revisões que tendem a um futuro pós-colonial, experiências reinterpretáveis, em que o nativo, outrora silencioso, fala e age como parte de um movimento de resistência.

Observamos nas obras que povos colonizados e que sofreram delongadas guerras, mesmo tendo permanecido em seus territórios, vivem deslocamentos identitários que tendem ao *descentramento*, tendo como principais características: a imagem dissimuladora/duplicadora, sujeição e oposição à tradição, simultaneamente, a reaproximação dos jovens com a tradição e a perda de um sentido de si estável. Ocorre, também, um *fortalecimento das identidades locais*, ou seja, quando os personagens assumem atitudes de: resgatar tradições culturais, narrar histórias sobre suas origens, evitar a assimilação da cultura estrangeira, rechaçar os não pretos – mulatos, indianos, europeus –, falar a língua local. Ainda consideramos que sucede uma abertura em relação ao outro (*alter*), quando personagens convivem com o “estrangeiro”, sem tornar-se um *assimilado*, inclusive, rompendo com tradições de sua terra e transitando entre diferentes tradições culturais. Fala a sua língua materna, porém também fala, lê e escreve em língua estrangeira.

Quanto aos deslocamentos territoriais, representados, entre outras formas, como: estranhamento, exílio interior, contra-habitação e errância. Discernimos que tais deslocamentos simbolizam tanto uma atitude de defesa – confinamento, mutismo, esquecimento quanto de resistência emancipacionista – oposição ao confinamento, rememoração, resgate da palavra, cura de um trauma. Analisamos que esses deslocamentos possibilitam contestar uma ordem estabelecida e reconstruir outra história a partir de um reencontro entre gerações, o resgate e transmissão de uma memória viva, associado a construção de uma memória coletiva e da enunciação de vozes silenciadas.

Baseando-nos nas idéias de Glissant (2005), avaliamos que as narrativas circulam entre uma dinâmica estabelecida e outra descentrada que tem como representação preponderante a figura do errante entre tradições, entre lares, entre línguas, entre memórias. As histórias dos habitantes e das próprias comunidades de Tizangara e Luar-do-Chão estavam ameaçadas por uma amnésia, pela enunciação estrangeira e por um mutismo. A justaposição entre oralidade e escrita, por parte do narrador, em particular, e por parte de Mia Couto, numa forma mais abrangente, reitera a necessidade de resgatar as histórias em uma comunidade em que os velhos, que pertenciam a uma realidade muda e silenciada, têm, agora, a oportunidade de enunciar sua sabedoria/experiência.

A memória representa um “estoque de referências” imaginárias ou não, que colaboram na constituição de uma ancoragem sociocultural e afetiva para o sujeito e/ou comunidade. Vimos que, para uma

comunidade sobrepujar seus silêncios e traumas, regressa ao estoque das memórias reprimidas, fazendo emergir uma história que estava esquecida ou recalçada pelos mais velhos e era desconhecida pelos jovens. Rememorar experiências do passado possibilita modificar suas representações e permite que o sujeito ocupe outro lugar na história. Tal ressignificação torna-se possível somente através de uma re-vinculação de entes que estavam distanciados: velhos e jovens; antepassados mortos e vivos; divino e humano; terra e humanidade; etc. Esse reencontro desencadeou uma justaposição entre a rememoração e a reemissão de vozes.

Para finalizar retomamos a palavra de Mia Couto (2003, p. 7):

Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo. Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu semente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a terra guardou, inteiras as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares. Estas estórias falam desse território onde vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Desse território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta.

REFERÊNCIAS

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

COUTO, Mia. **Histórias Abensonhadas**. 7ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. **O Último Voo do Flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Por uma Lusofonia Partilhada. In: MARTINS, Celina. **O Entrelaçar das Vozes Mestiças**. Portugal: Principia Editora, 2006, p. 413 – 422.

_____. **Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Trad de Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005, 176 p.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad Thomaz Tadeu da Silva. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

_____. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Entre Prospero e Caliban:** Colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa. (Org.) **Entre Ser e Estar:** raízes, percursos e discursos da identidade. Lisboa: Edições Afrontamento, 2002.

SCHMIDT, Simone Pereira. Uma Casa Chamada Exílio. In: **Gragoatá.** Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niteroi: EDUFF. n.19. jul./dez., 2005, p.95-103.

VOZES E VISÕES, CANTOS (GRIOTS) E CABELOS: “AFRIBRASIL”

Francisco Leandro Torres⁴³

RESUMO

O presente trabalho tem como proposta pensarmos, de certo modo, a África, o Brasil e as questões da negritude pelo elo dos griots: tantos os de significados africanos, quanto dos griots contemporâneos brasileiros. Trazendo como ícones, dentre vários nacionais, Chico César e Sandra de Sá. Mostrando, assim, a simbiose das semelhanças e diferenças em um fluxo contínuo dos griots do continente africano e da terra brasileira, pelo viés artístico da musicalidade: a voz do Chico e da Sandra, de todos. Para isso, analisaremos duas letras de músicas poéticas que nos aponta para um cântico de celebração às diversidades, das africanidades e brasilidades. No que concerne, particularmente, ao conteúdo das músicas, ou seja, o dito/ o dizer das palavras cantadas convergem para o símbolo “Cabelos”, essas raízes africanas que se espalha pelo mundo, que nasce nas cabeças dos afro-descendentes afirmando e resistindo a opressão e imposições de uma cultura, de cunho mercadológico, sobre outras. Então, podemos pensar a África pelos “cabelos black-power”, e para tratar da discussão destas questões, o livro “Cabelos de Axé: Identidade e Resistência”, do antropólogo Raul Lody nos auxiliará em conjunto com o suporte teórico dos seguintes textos: “O negro e a linguagem”, de Frantz Fanon ; “Identidade , Voz e Escritura”, de Peron Rios e “A Tradição Viva”, de A. Hampatê Bâ. Tudo isso, no contexto do diálogo permanente dos assuntos já citados como pontos de articulações entre culturas com suas vozes visuais e visões cantos gritos nossos.

Palavras-chave: Cultura dos Cabelos, Música afro-brasileira; Griots contemporâneos.

*Somo crioulo doído como bem legal.
Temos cabelo duro como black power.
Somo crioulo doído como bem legal.
Temos cabelo duro como black power.*

(“IIÊ ayê”, cantada por Gilberto Gil e composição de Paulinho Camafeu)

Introdução

A África funda toda uma Civilização. Permita-me começar com esta afirmação, pois, esta parece-me que é uma afronta à toda Civilização Ocidental, dita modernizada, calcada nos pilares do catolicismo e da

⁴³ Graduando em Letras - UFRN

filosofia grega, nos modelos de análises psicológicos freudianos e de cultura livresca, resultante de uma visão europeizada ou agora norte-americana, especificamente, estadunidense do mundo. Atualmente, virtualizada e com revoluções técnico-científica-informacional que apontam vislumbres da parafernália tecnológica e façanhas da medicina, acopladas de ousadias da engenharia genética. Enquanto aquela, caminha entre essa modernização e as raízes culturais ancestrais de diversos aspectos, pautada na oralidade, na religião própria e outras, culminando em uma cosmovisão *sui generis* e todo um modo de viver, ao mesmo tempo que se nos assemelha aproximando-nos, também, na medida em que se afasta, sendo diferente ao passo que é/ são partes de nós. Terceiro continente mais extenso, a África, com cerca de 30 milhões de Km² e 900 milhões de habitantes em 53 países de multiplicidades de vastas culturas, etnias, espiritualidades, línguas, dialetos, comunidades, hábitos, valores, costumes específicos, idéias e concepções, mesclados numa densa teia harmoniosamente conflituosa, se assim posso dizer, além da diversidade, também, geográfica, nos incita vários pontos de interrogações junto com exclamações que nos fazem repensar, reavaliar, reaprender a olhar o mundo a partir de outras perspectivas que não aqueles olhos ocidentalizados, pois estamos por demais viciados nos nossos próprios critérios para emitir juízos de valor. Enxergar a África, talvez seja, ver o mapa-múndi pelo avesso, porque ela nos traz tantas forças, verdades, sons, cores, palavras e sotaques nos revelando as africanidades. Ao traçar esta panorâmica, de nenhuma maneira queremos criar dicotomias: oralidade oposto de escrita / tradição *versus* modernidade, nem muito menos contrastar a chamada cultura tradicional africana com a designada moderna, particularmente, a literatura escrita, até porque, compreendemos que a tradição e a modernidade se confundem nas diversas esferas, desde a local até a mundial. Numa verdadeira simbiose dos sistemas (tradição e modernidade), e a compactibilidade destes dois conceitos, pensando uma nova definição de “tradição” que nos suspenda do tempo, um “não-lugar”, para não hierarquizar as culturas. Procurando um equilíbrio que, para entrar na modernidade não seja necessário abandonar a tradição. Ou para ficar na tradição tenha que recusar a modernidade. Lembrando que a questão da oralidade na África é de caráter dominante no campo cultural e não exclusivismo, logo seria ingenuidade achar que não existe escrita lá. Contudo, chegaremos à escrita passando pela oralidade. O Peron Rios, no seu livro “Viagem infinita”, no capítulo 1 “Identidade, Voz e Escrita”, apresenta as vozes de Lourenço do Rosário, da escritora Ana Mafalda Leite e Patrick Chabal que corroboram o que foi dito acima, vejamos os excertos, respectivamente:

Há a tendência de se pensar que somente a escrita pode resistir ao desgaste do tempo, transmitindo às gerações vindouras os seus ensinamentos. É natural que tal convicção não corresponda à realidade dos factos. Está mais que provado que as comunidades sem escrita encontram formas, por vezes muito mais eficientes de conservação e veiculação dos seus valores através das gerações (p.30).

A predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não um resultante da ‘natureza’ africana; mas muitas vezes este facto é confusamente analisado, e muitos

críticos partem do princípio de que há algo de ontologicamente oral em África, e que a escrita é um acontecimento disjuntivo e alienígena para os africanos (p. 32).

Na realidade, toda a cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno. Deste modo, modernidade não é o inverso de tradição, mas antes tradição tal como mudou e se modernizou (p. 36).

Continuando, o Peron Rios escreve que “outro mito em torno dos africanos é a sua tendência inata para o conto e para o canto, em detrimento do romance. Ora seria demasiado ingênuo sustentar essa crença,(...)”, e acrescenta que o escritor (poeta que conta histórias) “Mia Couto põe lado a lado os dois universos – de voz e de escritura – em muitos de seus textos”. Sendo assim, notamos facilmente que tudo se entrelaça, na modernidade e tradição, numa rede de relações complexas e dialéticas, freqüentemente, polêmicas. Após essa breve introdução acerca de esclarecimentos de certas questões, ainda se faz necessário outro, referente ao termo que usarei e será retomado durante este artigo, pois, quando citar e fazer referências aos “griots” (contemporâneos), não somente quero acionar a visão de temporalidade, atualidade e sim um conjunto de questões que nos une, a partir desse “lugar”, chamado contemporaneidade, podendo ser da experiência local até outros âmbitos, diante de uma série de tensões problemáticas. Isto é, cenários repletos de símbolos, com caminhos não pacíficos, de perspectivas desarmoniosas que refletem um *status* de “civilizado” em contraponto de “bárbaro, selvagem, primitivo”, claro que é um discurso construído historicamente e cultural na visão daquele que se considera o civilizado que detêm o poder para impor sua forma de pensar, suas ideologias que justifiquem seus interesses, contudo, hoje, existe as teorias pós-colonialistas que nos auxiliam em reconstruir nossa história, desmistificando várias mentalidades, por exemplo, a das teorias evolucionistas, e sistemas absurdamente equivocados que legitimavam massacres de “tudo”.

Chico César e Sandra de Sá: os griots contemporâneos

Frente a tal quadro de questões, este trabalho, humildemente, em parte, se propõe a pensar a nossa África e o nosso Brasil pelo elo dos griots: focalizando o grandioso diálogo das vozes musicais evocando os cabelos para suscitar emaranhados questionamentos que desconstruam ações unilaterais, preconceituosas e verdades naturalizadas falsamente. Para tanto, como anuncia o título do trabalho, configuramos exemplificando e apresentaremos os griots contemporâneos brasileiros: o Chico César e a Sandra de Sá, como ícones, dentre vários nacionais. Mostrando, assim, a simbiose das semelhanças e diferenças de um fluxo contínuo dos griots do continente africano e da terra brasileira, pelo viés artístico da musicalidade. Dessa forma, encontramos um ponto, ou melhor, pontos de articulações entre as culturas. Como diz, o antropólogo Raul Lody, “O sentimento de pertencer a uma cultura se constrói a partir da interação entre as histórias do passado e as práticas sociais do presente”. Neste cerne, assim, como já foi dito, temos os griots

africanos e brasileiros, aqueles são os depositários de histórias e testemunhos que eles próprios contam e cantam, narradores que podem ser sábios, avós, mães e todos os personagens cênicos ou não, no contexto das tradições. O escritor, historiador, etnólogo e um dos maiores especialistas em tradições africanas, Amadou Hampaté Bâ, no seu texto “A tradição viva”, nos informará detalhadamente quem seriam os “griots”, e em uma das partes do texto dedicado a estes, chamados de “Os animadores públicos ou ‘griots’ (‘dieli’ em bambara)”, começa assim:

Se as ciências ocultas e esotéricas são privilégios dos ‘mestres da faca’ e dos chantres dos deuses, a música, a poesia lírica e os contos que animam as recreações populares, e normalmente também a história, são privilégios dos griots, espécie de trovadores ou menestréis que percorrem o país ou estão ligados a uma família.

Em seguida, classifica-os em 3 categorias: primeiro, “**os griots músicos**, [o qual nos interessa, particularmente, neste trabalho], que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã, etc.). Normalmente são cantatores maravilhosos, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso compositores”. Segundo, “os griots ‘embaixadores’ e cortesões, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única família.” Terceiro, “os griots genealogistas, historiadores ou poetas(ou os três ao mesmo tempo), em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família”. Agora, com um perfil delineado de quem é o griot na cultura africana por Hampaté Bâ, podemos notar a complexidade em torno do “ser griot”, o qual aqui temos apenas características gerais. Dessa forma, a primeira categoria fala sobre o griot da África que utiliza instrumentos musicais e muitos cantam. Dois pontos importantes “tocar” e “cantar”. Elo consistente entre os griots do continente africano e os brasileiros. Estes caminham cantando nos mesmos percalços africanos, no caso deste trabalho, destacaremos os griots contemporâneos brasileiros, reiterando: o paraibano Chico César e a carioca Sandra de Sá. Músicos que irradiam cantos para ouvidos, cantos esses que tratam de diversos temas, dos mais diversos assuntos e questionamentos, desde os simples e comuns até os mais complexos no contexto das/nas multifacetadas realidades, seja no plano político, econômico, social, cultural, filosófico, religioso, regionais, nacional, transnacional, intercultural, mundial, enfim, tudo que nos envolve, a vida, a morte, a alma, o conhecimento, o pensamento, a natureza, os seres e as coisas, na dimensão artístico-musical. É interessante, vermos uma colocação do filósofo Eduardo Prado Mendonça, no seu livro, “O mundo precisa de filosofia”, no capítulo “O valor da inutilidade” à respeito dos artistas que

são os vigilantes do exército da liberdade, que têm por função principal despertar os homens dos hábitos automatizados e da visão rotineira de tudo. A eles cabe sacudir o torpor causado pela repetição e profissionalização da vida humana. O artista é o antimecânico, (...), ele contribui para a existência de uma tensão espiritual, que mantém o homem num estado de consciência e liberdade (p. 128).

Tal traços de um possível conceito de artista, nos esclarece sobre os nossos griots como artistas musicais, que vão cantar o inevitável grito preso na garganta da consciência e da liberdade, “quebrando” certos mecanismos de poder rotineiros desde uma mentalidade (digamos escravocrata) até fórmulas estereotipadas, nos quais enquadrados e consideramos a beleza. Nessa visão de artista, antimecânico, surge o griot Chico César e a griot Sandra de Sá. Os quais, são os griots contemporâneos brasileiros e aqueles outros de todas as nacionalidades ou culturas. Metaforicamente, são folhas e frutos, diferentes, do caule e das raízes, contudo, folhas e frutos não existiriam sem as raízes ou troncos dos griots africanos. Diferentes, sim; iguais na totalidade da árvore. Afirmando isso, apontamos para a dialética das igualdades básicas e diferenças primordiais, eis uma tênue diferença.

Aqui, neste trabalho, tido como ponto de partida e reflexões, colocamos em cena as figuras icônicas dos griots brasileiros, dando ênfase, no que eles cantam, em especial, no conteúdo das letras das músicas, intituladas: “Respeitem meus cabelos, brancos” e “Olhos Coloridos”, a primeira cantada e composta por Chico César e a outra cantada por Sandra de Sá, composta por Macau. Vejamos as letras das músicas e uma explanação do conteúdo delas:

Respeitem Meus Cabelos, Brancos*

Respeitem meus cabelos, brancos
Chegou a hora de falar
Vamos ser francos
Pois quando um preto fala
O branco cala ou deixa a sala
Com veludo nos tamancos

Cabelo veio da África
Junto com meus santos

Benguelas, zulus, gêges
Rebolos, bundos, bantos
Batuques, toques, mandingas
Danças, tranças, cantos
Respeitem meus cabelos, brancos

Se eu quero pixaim, deixa
Se eu quero enrolar, deixa
Se eu quero colorir, deixa
Se eu quero assanhar, deixa
Deixa, deixa a madeixa balançar

Olhos Coloridos

Os meus olhos coloridos
Me fazem refletir
Eu estou sempre na minha
E não posso mais fugir...

Meu cabelo enrolado
Todos querem imitar
Eles estão baratinado
Também querem enrolar...

Você ri da minha roupa
Você ri do meu cabelo
Você ri da minha pele
Você ri do meu sorriso...

A verdade é que você
(Todo brasileiro tem!)

Tem sangue crioulo
Tem cabelo duro
Sará, sarará
Sará, sarará
Sará crioulo...

Sará crioulo. Sarará crioulo...(2x)

À respeito da análise da primeira música, temos 4 estrofes, mas o que nos chama logo a atenção é o título dela que estabelece uma intertextualidade com outra música chamada “Cabelos brancos” composta por Erivelto Martins e Marino Pinto, que tinha a seguinte frase “Respeitem ao menos os meus cabelos brancos”, então, Chico como um artista experimentalista fazendo suas invenções através de sincretismos musicais com o reggae, a soul music (brasileira), o pop, o hip hop, a salsa, o mambo, o jazz, o blues, o funk, o forró, o baião e o frevo, põe uma vírgula na frase ligeiramente modificada, criando outros sentidos, ou seja, a palavra “brancos” deixa de ser um adjetivo para ser um vocativo, em seguida ele vai brincar com as palavras, rimando “brancos”, “francos” e “tamancos” para denunciar uma realidade histórica da posição em que o “preto” esteve submetido. Na 2 estrofe, cita a África, mostrando a ligação dos cabelos dos pretos com o continente africano, valendo ressaltar que o César não diz cabelo veio da àfrica junto com *seus* e sim com “ meus santos”, demonstrando plena identificação. Já na 3, novamente palavras de origens africanas e do contexto cultural que também reproduzem o som da batida do tambor que festeja a hora chegada de falar “Se eu quero...deixa” ,”Deixa , deixa a madeixa balançar”, versos do refrão que se configuram no ato de liberdade simbolizado nos cabelos soltos, no formato do desejo seja ele: pixaim, enrolado, colorido ou assanhado, enfim, como queiram, balançando os fios livres. Vale ressaltar um trabalho de aspecto sonoro no texto via os léxicos selecionados. Ainda sobre o nome da música, inclusive é o título do CD, lançado em 2002, o próprio griot esclarece**:

Quando digo "respeitem meus cabelos, brancos" não falo só de mim nem quero dizer só isso. Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas idéias. A luta para manter-se de pé e mantê-las, as idéias, flecheiras. É como se alguém dissesse "respeitem minha particularidade". É o que eu digo, como artista brasileiro nordestino descendente de negros e índios. E brancos. Ou ainda no plural: minhas particularidades mutantes. Fala-se em tolerância. Pois não é disso que se trata. Trata-se de respeito.

Em relação a segunda música, sucesso estrondoso nos anos 80, a griot Sandra de Sá, em sua trajetória sempre se apresentou com uma multiplicidade de cores e formas nos cabelos, os quais, atualmente, estão pintados com a cor laranja, sempre extravagante na personalidade e na voz, para descrevê-la, um famoso produtor e compositor Nelson Mota, vocifera ***:

Que Sandra de Sá é uma das grandes cantoras brasileiras, todos que ouvem bem sabem: o timbre grave e caloroso, a potência e o "swing", a personalidade feita de ternura e malandragem, a identificam...Sandra, sem trair sua origem e trajetória, seu estilo e seu público, sua raça e seus sonhos, interpretando canções novas e antigas, simples e sofisticadas, clássicas e populares, tristes e alegres, nacionais e estrangeiras, Sandra de Sá abre seu coração e sua voz em busca de novos caminhos que levem sua arte mais leve e mais fundo com seu estilo pessoal já afirmado e confirmado pelo sucesso popular.

E ratifica a cantora Lucinha Araújo, proferindo um comentário sobre o último CD, lançado em 2004, que

Sua [Sandra de Sá] carreira, hoje com 24 anos, prova isto. E é comovente vê-la famosa, realizada, mas sem perder a simplicidade que sempre foi sua característica e que está tão presente nesse CD ao vivo. Poderia usar inúmeros adjetivos para descrever Sandra de Sá, mas acho que nada mais justo do que dizer simplesmente que ela é especial!.

Quanto ao conteúdo de “Olhos Coloridos”, com 5 estrofes, a griot canta, justamente, uns olhos que são coloridos, os quais, podemos interpretar os olhos da mãe África que enxerga todas as cores, dos seus filhos, da humanidade inteira, na condição de que não podemos mais fugir das nossas identidades, ou melhor, africanidades e brasilidades que co-existem em nós, em seguida a outra estrofe fala sobre seu cabelo que querem imitar e um modo como ele se encontra, despojado. Mais à frente, tem os versos “Você ri da minha roupa, do meu cabelo, da minha pele, do meu sorriso”, mostra uma forma suave de manifestação dos preconceitos, porém, logo na estrofe seguinte, aparece “A verdade é que você (Todo brasileiro tem)/ Tem sangue de crioulo/ Tem cabelo duro/ Sarará crioulo (igual a negro de cabelo loiro). Nestes versos, a griot chama a atenção da sua Nação e fala francamente que não podemos mais fugir, temos sangue de crioulo, pois é, somos impuros, misturados, diante do Brasil a miscigenação é fato demasiadamente marcante nas nossas brasilidades. Outro griot brasileiro é o cantor Caetano Veloso na sua música “Two Naira Fifty Kobo” que diz “No meu coração da mata gritou. Pelé, Pelé/ Faz força com o pé na África / O certo é ser gente linda e cantar, cantar, cantar/O certo é fazendo música/A força vem dessa pedra que canta Ita- Poá/Fala tupi, fala iorubá”, então, digo: todos fazemos força, temos os dois pés na África. Vale lembrar, também, a música de sua composição “Eu sou neguinha ?” interpretada efervescentemente pela griot Vanessa da Mata. Voltando a griot ícone, a compositora Sandra de Sá traz também na sua musicalidade a ocorrência de sincretismo de ritmos e estilos musicais, principalmente, o Funk, o Samba, a *Soul Music* (brasileira) , ela e Tim Maia como os maiores representantes brasileiros desta.

Ora, sendo assim, nos ancestrais fios dos cabelos que interligam os griots da África aos nossos, ecoam músicas que nos chegam, há séculos, com uma força impressionante, influenciando os ritmos da Europa, dos Estados Unidos e, naturalmente, do Brasil. Os sons que nasceram e nascem no Continente Negro se disseminou, inicialmente trazidos pelos escravos (griots cantadores, performáticos, tocadores, conservando suas tradições) nos navios negreiros, depois nas senzalas, em seguida nos quilombos, hoje nas favelas e comunidades. Indiscutivelmente, por essas amplas influências vitais de gêneros e estilos musicais, os nossos compositores negros e brancos, de todas as cores reavaliarão/ reinventando a partir das raízes africanas uma renovação estilística somada a nossa com outros ritmos originando nossas musicalidades. Eis muitas pontes entre nossos griots africanos e brasileiros. Exemplo, o ancestral tambor

africano está historicamente presente na voz, no violão ou na guitarra, ao ouvir as 2 músicas analisadas, o ouvido capta a batida afro do tempo ternário (tatatá-tumtumtum), pois o som do tambor tem sentimento seja de festa ou fúria (guerra). Para citar outros griots nossos, temos o Arnaldo Antunes e o Jorge Ben Jor que comporam a música “Cabelo”, interpretada pela griot Gal costa, que por sinal se diz da religião do candomblé, observemos o que diz a letra da música:

Cabelos

Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada
Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada
Quem disse que cabelo não sente
Quem disse que cabelo não gosta de pente
Cabelo quando cresce é tempo
Cabelo embaraçado é vento
Cabelo vem lá de dentro
Cabelo é como pensamento
Quem pensa que cabelo é mato
Quem pensa que cabelo é pasto
Cabelo com orgulho é crina
Cilindros de espessura fina
Cabelo quer ficar pra cima
Laquê, fixador, gomalina
Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada
Cabelo, cabeleira, cabeluda, descabelada
Quem quer a força de Sansão
Quem quer a juba de leão
Cabelo pode ser cortado
Cabelo pode ser comprido
Cabelo pode ser trançado
Cabelo pode ser tingido
Aparado ou escovado
Descolorido, descabelado
Cabelo pode ser bonito
Cruzado, seco ou molhado.

Discursos visuais: emaranhado de visões gritantes

Dessa maneira, percebemos que nossos griots se comunicam com o mundo pela linguagem da música, com livros na memória que saem das bocas que cantarão a revolta contra um sistema de poder escravocrata, antigamente, e o atual de outras ordens que absolutamente massacra com uma gama de atrocidades, matando e dizimando. Uma verdadeira abolição inacabada: ontem, escravos de guerra, da cor da pele; hoje, sistemas de operários assalariados e indo além, pessoas com cadeias de ferros no(s) pensamento(s), isto é, azorragues invisíveis da escravidão psicológica. Tais reflexões em torno desses acontecimentos, reverbera-se no canto que liberta e respeita, denunciando a condição da negra com sentimento de submissão e do pobre com inferioridade e do branco, escravo da sua branquidão, pois tem

uma necessidade patética de rebaixar outras culturas. Aqui, está o valor das artes, musical, diante de questões desafiadoras. Tira-se a mordaça e o canto-grito explode nas suas multiplicidades: rasgando as palavras na voz e nas letras das músicas.

Através dessas músicas e o perfil desses griots (ícones), percebemos muitas semelhanças, claro, cada um ao seu modo, cantará a África, sua pele, seus olhos e suas raízes capilares. Contudo, chamo a atenção para, no que concerne, particularmente, ao conteúdo das letras das músicas analisadas, ou seja, o dito/ o dizer das palavras cantadas convergem para o símbolo “Cabelos”, tais músicas é um cântico de celebração às diversidades africanas e brasileiras. Ou melhor, que tal pensarmos a África pelos seus cabelos, estas raízes que se espalham metaforicamente pelo planeta, pelas cabeças, pois, segundo o antropólogo Lody, o penteado africano continua e resiste na cabeça dos africanos e afrodescendentes, em um momento em que a sociedade brasileira, tomo como exemplo, quer se embranquecer e, conseqüentemente, ter um cabelo liso (alisado), nada contra, porém que isso não seja mais uma marca de imposição ao alcance do ideal de beleza produzido por um mercado comercial preocupado em vender/ lucrar em cima de um mundo de cosméticos que milagrosamente vão fazer nós ficarmos “mais belos”, essa idéia me parece estrategicamente capitalista e absurda, até mesmo quando reservam uma parcela dos produtos cosméticos para especialmente os cabelos afros, parece mais uma sagaz estratégia do sistema em fazer funcionar seu ciclo de compra e venda na medida em que desafia nossa inteligência e percepção de que somos todos feios e que para sermos bonitos precisamos a todo custo alcançar o padrão de beleza ditado, e tal ditadura engendra-se no capitalismo que nos veste da cabeça aos pés, nos uniformizando. Aqui, podemos questionar o padrão versus a diversidade, frente ao modelos importadamente estereotipados e normatizados, ao invés de percebermos nossa beleza natural, particular, ou melhor, uma beleza subjetiva que nasce de dentro e irradia o exterior a todos, penso que essa é a beleza africana, ela nos mostra outras possibilidades de belezas. Eis a genialidade da nossa mãe África, abraçar e abarcar todos seus filhos e desvendá-los aos horizontes de possibilidades. Sendo assim, nesse sentido, tentativa inútil embelezar-se nos moldes do “civilizado”, e nessa conjuntura o cabelo afro questiona o conceito de beleza colocando em xeque a lógica de mercado. Faz pensar e saudar todas as nossas cores, os tons indígenas, os tons brancos e os brilhantes tons negros. Voltando aos cabelos, a estética africana inova, sendo intrépida para celebrar as identidades culturais dos povos africanos, inclusive, nas palavras de Lody, que “também (as identidades culturais africanas) é brasileira e une historicamente os dois mundos”. Pensando a África pelos “cabelos Black Power”, ou seja, em inglês, a força dos cabelos pretos/negros extravagantes que protesta contestando às normas e valores estabelecidos como naturais. Mas, na verdade sabemos que tais normas é um discurso produzido nas esferas de poder dominantes, e tal discurso muitas vezes nós o reproduzimos de diversos modos. Em um conto de Cristiane Sobral, “Pixaim”, no livro *Cadernos Negros: contos afro-brasileiros*, ela descreve bem essa situação:

O meu cabelo era a carapaça das minhas idéias, o invólucro dos meus sonhos, a moldura dos meus pensamentos mais coloridos. Foi a partir do meu pixaim que percebi todo um conjunto de posturas que apontavam para a necessidade que a sociedade tinha de me enquadrar num padrão de beleza, de pensamento e opção de vida.

Mais adiante no conto, Sobral, resiste e afirma:

Quinze anos depois, em Brasília, é segunda-feira, dia de começos. Uma mulher madura, de olhar doce e fértil, vê sua imagem no espelho e ajeita com cuidado as tranças corridas, contemplando com satisfação a história escrita em seu rosto e beleza que os pensamentos dignos conferem à sua expressão. É uma mulher livre, vencedora de muitas batalhas interiores, que se prepara para a vida e luta para preservar a sua origem, pois é a única herança verdadeira que possui. Ela aprendeu e jamais se esquecerá. A gente só pode ser aquilo que é. (Sobral, p. 16)

A partir, dessas colocações, detectamos que o cabelo é símbolo de poder, como nos informa o antropólogo Lody, no seu livro já citado “Cabelos de Axé”, o qual conta a história dos penteados africanos, dos afro-descendentes e suas simbologias desde os primórdios até os dias atuais, e exemplifica, nos informando que já nos desenhos pré-históricos, pintados em cavernas, já se representava o homem com cabelos exuberantes. No Antigo Egito, havia o hábito de se raspar a cabeça, para assim homens e mulheres poderem usar perucas com penteados especiais, ornados com ouro e pedras preciosas que, pela sua abundância ou não, revelavam a posição na hierarquia social. O interessante é que os cabelos, também, como elo com os deuses, com a natureza, por alguns penteados remontam a formas de animais; e efetivamente recebem vestígios encontrados na natureza, como penas de pássaros, peles de felinos, cerdas de peixes e barro, muito usado para fixar e ampliar o volume dos cabelos, formando uma espécie de crosta bem espessa. O barro seria também uma base para receber búzios, contas e peças metálicas que enfeitam as madeixas. Nessa mesma linha de pensamento, concordamos, conforme o antropólogo que escreve: “Penteados são entendidos como expressão de identidade, revelam status social e identificam a fase do ciclo da vida de homens e mulheres”. Os cabelos Black Power, cantados pelos griots das duas terras e de várias culturas, dá destaque a simbologia do cabelo, no caso afro, um discurso visual trazendo à tona a estética dos cabelos

dos afrodescendentes para pôr em pauta a condição miserável da vida humana em seus emaranhados aspectos. Como pensa o Peron Rios, o griot é aquele, o responsável pelo (re)encantamento do mundo através de sua voz, e acrescento, encantamento de uma voz de canto que cala e fala fundo na consciência, despindo preconceitos com dizeres de protesto para dançarmos sob o sol da liberdade. Para tanto, basta olharmos para o bloco do Ylê Aiyê com a música “Alienação” de composição de Mario Pam & Sandro Teles, leiamos:

Se você esta de ofender
É só chamá-lo de moreno pode crê
É desrespeito a raça é alienação
Aqui no llê Aiyê a preferência é ser chamado de negão

Se você esta de ofender
É só chamá-la de morena pode crê
Você pode até achar que impressiona
Aqui no llê Aiyê a preferência é ser chamada de negona

A consciência é o motivo principal
Eu quero muito mais
Alem de esporte e carnaval, natural.
Chega de eleger aqueles que tem
Se o poder é muito bom
Eu quero poder também

(refrão)

O sistema tenta desconstruir
lhe afastar de suas origens
Pra que você não possa interagir, construir.
Já passou da hora de acordar
Assumir sua negritude é vital para prosperar

Ser negro não questão de pigmentação
É resistência para ultrapassar a opressão, sem
pressão.
Lutar sempre igualdade e humildade
Vou subir de llê Aiyê
E mudar toda cidade

A letra da música, mostra e experimenta novas soluções sábias contando um canto que encanta para transformar realidades, criar pontes, tipos culturais com vozes e visões sejam elas orais, populares ou eruditas, mostrando que a história da África marca a nossa musicalidade e nos margeia incendiando e incitando a perguntar: o que herdamos da África? É impossível mensurar. Outra: o que podemos aprender com a África? Possíveis repostas de cada um. Penso que na mesclada e consistente teia cultural a África como uma civilização, vou frizar, nos ensina a uma aprendizagem do ato de olhar, fundos, conscientes, tendo em vista uma vida humana mais humana, que descobri jeitos de agir no mundo, sabendo que a África nos dá aquilo que nossas culturas não nos ensina, nos fazendo mais inteiros. Nas palavras de A. Hampaté Bâ nos

revela que Tierno Bokar, o sábio de Bandiagara, pronunciou “Deixa um pouco de ser o que tu és/ E esquece o que sabes”, proposta provocante. Agora, permita-me terminar com essa pergunta-pensamento. A África funda algo em nós: um terreno movediço? Em nós: as Áfricas.

REFERÊNCIAS

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras brancas**. Salvador: Livraria Fator, 1983.

LODY, Raul Giovanni da Motta. **Cabelos de axé**: identidade e resistência. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004. P. 136.

MENDONÇA, Eduardo Prado. **O mundo precisa de filosofia**. 11 ed. , 2. Imp. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

RIOS, Peron. Capítulo 1: Identidade, voz, Escrita. In: **A Viagem Infinita**: Estudos sobre e Terra Sonâmbula de Mia Couto. Recife: UFPE, 2007.

SOBRAL, Cristiane. Pixaim. In: **Cadernos Negros**: contos afro-brasileiros. Vol. 24. São Paulo: Quilombohoje, 2001.

NOTAS:

* letras de músicas retiradas dos sites oficiais de Chico César e Sandra de Sá.

**excerto retirados do site <<http://www2.uol.com.br/chicocesar/musica/discospeitem.htm>>

***trechos extraídos do site: < <http://www.sandradesa.com.br/sandradesa.htm>.

JORGE DE LIMA E QUICHIMBI SEREIA NEGRA: POR UMA ETNOLOGIA POÉTICA

Ilza Matias de Sousa⁴⁴

RESUMO

Jorge de Lima (1893-1953) é apresentado pela crítica brasileira como um autor cuja produção, na modernidade, se organizaria em fases, estas, perpassadas por certo ortodoxismo. Entretanto, a pluralidade estética a que sua obra nos remete aponta para a inserção nos caminhos de uma etnologia voltada para a problematização do outro e seus semelhantes, trazendo “no espetáculo da diferença o brilho súbito de uma identidade inencontrável”⁴⁵. O que nos interessa nos seus *Poemas negros*⁴⁶ consiste em mostrar que não ocorre um mero exercício folclórico nem a transmissão de imagens exóticas do mito africano. Encontraremos outra prática discursiva e outro olhar. Essa produção do poeta designaria a crise do “mundo representado”, insurgindo-se sua escrita contra a restrição de uma identidade mimética. Mesmo sendo um homem branco, pertencente ao meio colonial e herdeiro deste, o poeta traça uma experiência que toca a subjetividade negra de uma maneira tal, a associarmos a ela as palavras de Jean-Paul Sartre⁴⁷ em que uma geografia poética se ressalta: “a África ofuscante, incendiada, oleosa como uma pele de serpente..., a África continente imaginário” Quichimbi anunciaria a junção entre a etnologia, literatura e linguagem, permitindo-nos circunscrever uma etnologia poética e a presença da afro-brasilidade como uma forma arrancada de suas raízes e em errância. O poeta encontra-se com o outro, o etnólogo, numa exterioridade radical, aflorando uma sensibilidade para esse fora e transtornando os sistemas de referência da própria etnografia na pretendida construção dos sentidos do outro.

Palavras-chave: Literatura brasileira; afro-brasilidade; etnologia poética.

O homem negro nos olharia do fundo dos olhos de Jorge de Lima e nos falaria de uma exterioridade longínqua onde uma mulher o aguardaria, como uma tocha a iluminar seus ritmos, suas danças. É um poeta que olha para o nosso poeta e canta a canção de amor que este ouvirá: Mulher nua,/mulher negra/envolvida com tua cor que é vida.../mulher nua, mulher sombra/fruto maduro de

⁴⁴ Doutora em Letras, na área de Literatura comparada pela UFMG; Pós-doutoramento na mesma área de atuação. Ensaísta com textos publicados em livros, revistas e jornais. Integrante do quadro de Professor Associado I, na UFRN.

⁴⁵ AUGÉ, 1994, p.29.

⁴⁶ LIMA, 1997.

⁴⁷ SARTRE, 1965, 101.

carne firme, êxtase turvo de vinho negro⁴⁸. Essas palavras de fogo são de Léopold Sedar Senghor. Mas as inserimos nas malhas não inteiriças do discurso de Jorge de Lima, porque nele poderemos colher essas formas abissais, fontes de uma poesia que é recordação dos mares e suas travessias e do tantã longínquo das senzalas nacionais.

Senghor ainda diz da mulher-África: “porque és mulher por minha cabeça por minha língua, porque tu és mulher por meu ventre”⁴⁹. E poderíamos acrescentar em relação a Jorge de Lima que “Quichimbi, a sereia negra”, é igualmente saída de seu ventre, ele se dando a uma genitalidade que é a da língua. Dessa genitalidade ecoa um grito, um ritmo, os quais podem se escrever em todas as línguas, verificando-se nisso uma postura do poeta avessa “ao paternalismo adocicado do homem branco”⁵⁰.

Como no poema de Jacques Roumain⁵¹ essa mulher-África está em Lima “como o espinho na ferida”. E também como uma vibração que faz pensar nela rodopiando num terreiro, ou a dar singulares saltos que o poeta não se cansa de buscar alcançá-los. É justamente essa força inquieta que se plasma nos *Poemas negros* o que nos interessa estabelecer nesta abordagem e que nos coloca ante uma poesia que não consiste num mero exercício folclórico, animado por transmitir imagens exóticas do mito africano. Ao contrário, a poesia dele livra-se da impregnação folclorista colonial, penetrada pela fecundidade mítica africana, que se insinua serpenteando.

Quichimbi, nome epigráfico, é a inscrição da ancestralidade africana numa espécie de corpografia mítica, que traria para o discurso de Jorge de Lima a junção entre a etnologia, literatura e linguagem, permitindo-nos circunscrever nele uma etnologia poética, rompendo a fronteira que o separa da experiência do etnólogo. Encontra-se, então, com esse outro, num outro espaço discursivo que o atravessa e por que é atravessado, num constante mover-se de dentro para fora e de fora para dentro, provocando o gesto de partilha do sensível⁵², num meio inusitado, estrangeiro à poesia, entretanto, por esta acolhido. Tal posicionamento móvel, flexível permitiria a apreensão de uma sensibilidade para esse fora que transtorna os sistemas fechados de referência literária e, ao mesmo tempo, criva de questionamento a circunscrição da etnografia e sua pretendida escrita dos sentidos do outro.⁵³

Realizam as imagens de Lima um transporte de corpos e vozes, e não uma espetacularização do outro, já que elas falam e são faladas pela voz que é do próprio oceano, do próprio mar, considerando-se aqui discussões desenvolvidas por Rancière, em sua poética do saber, quanto ao

⁴⁸ SARTRE, 1965, p.93.

⁴⁹ Apud SARTRE, op. cit., p.117.

⁵⁰ *Ib.*, p.122.

⁵² RANCIÈRE, 1995.

⁵³ AUGÉ, 1999.

papel do oceano e do mar nas escritas da história e da literatura, que não se enraízam, antes fazem-se lugares de falas erráticas e não submetidas a consensos⁵⁴.

Essas propriedades erráticas são grifadas pelos tambores africanos ecoando junto com as vozes indígenas da origem numa textualidade outra, sem divisão de territórios linguísticos, numa espacialidade lisa, frustrando qualquer tentativa sincrética do assimilado, fazendo transparecer uma outra cena, a dos congos, cabidas, angolas, sereias africanas, princesas nagôs, botos, muçuns, seriemas, urupemas; mandingas, banhos das negras, calungas, ancilas negras; molecas iorubas, Mãe-negra, punhos de rede. Tudo circula no vaivém de associações inesperadas e como que emprenham a língua do colonizador com corpos não-arquiváveis, qual o da sóror Adelaide que era alva e ficou negra⁵⁵. Uma verdadeira usina inconsciente elabora a morte do exotismo⁵⁶.

Não é um projeto de escrita que resulte como uma figura da utopia. Configura-se mais na direção de um não-lugar⁵⁷, trazendo o heterogêneo, o transitório, passagens de pensamento, e fazendo nelas aparecer os “seios de cetim negro saltados e brilhantes...”⁵⁸. Surge um “mosaico de uma identidade inencontrável”, retomando Marc Augé. E um intervalo que se dá entre a pertença e a não pertença, se observada a confrontação cultural. No ritmo intervalar do canto, qual o que se sucede no poema intitulado “Benedito Calunga”⁵⁹, em que a pertença se dilui, sem se recorrer a fantasias do lugar fundado, e o negro encontra sua liberdade no próprio banzo, com que o branco o revestiu. Mas foi dessa imputação que nasceu o canto de liberdade do negro, canto que é sua alforria⁶⁰. “Hum-Hum”.

Tal relação de presença/ausência de pertencimento também ocorre de uma outra maneira, com recursos da língua, ficando, assim, suspensa e de fora, não se rendendo a nenhuma domesticação. É na oração parentética que se traduz essa irredutibilidade, como visto em “Passarinho cantando”⁶¹: (o boto também gosta de teu sangue Sudão). Congos, cabindas, angolas sugerem sua errância entre línguas de branco, mouros, pagãos, não faltando a indígena. Línguas, enfim, de mestiçagem, que operam o vazio identitário.

No espetáculo da diferença interminável faz-se súbito o brilho da “identidade inencontrável”, deslizante, escorregadia, como o corpo de Quichimbi. Não modelado em barro, como o homem branco. Corpo de muçum, peixe-cobra, corpo serpentina, alternadamente a fêmea da natureza e seu macho, tal qual se afigura nos poetas negros fundantes da negritude. Forma que poderia ser

⁵⁴ RANCIÈRE, 1994.

⁵⁵ Cf. o poema de Jorge de Lima “Exu comeu tarubá”. Op. cit., p. 89

⁵⁶ AUGÉ, op. cit, 1999

⁵⁷ AUGÉ, ib., 1994.

⁵⁸ Apud SARTRE, op. cit., p.106. Verso de Aimé Césaire.

⁵⁹ LIMA, op. cit, p.84.

⁶⁰ Ib.

⁶¹ Ib., p.76.

interpretada à luz da reflexão de Sartre que afirma: “Assim a negritude em sua fonte mais profunda, é uma androginia”. Desse modo, no pensamento de Jorge de Lima, a sereia negra aflora nas águas fecundas da poesia como animal literário, animal das ficções do poeta.

A prática a se configurar nessa obra etnopoética é a de fluxos, correntes e intensidades. “Quichimbi sereia negra” é esse corpo poroso, exposto aos ventos, à areanosidade, ao mar, aos céus, aos rios, inclusive, com suas águas doces. Corpo que se esquia à mimesis da tradição européia, branca, grega. Seu canto de sereia, calado, teria vindo através das vozes dos narradores, dos poetas da oralidade, dos *griots*, os quais, segundo Luis da Câmara Cascudo⁶², pertencem a uma das castas de oradores, músicos e poetas da África Ocidental, guardiões da memória oral, da sua conservação e sua transmissão. “Meio mágicos”, diz o etnógrafo norte-riograndense⁶³, “consolam, animam, entusiasmam”. Segundo Ives Pinguilly⁶⁴, esse nome “griot” (griô) viria do português ‘criado’ (empregado), certamente por eles embalarem a noite triste dos brancos colonizadores.

Nesse sentido, a poética instaurada pelos *Poemas negros* estabeleceria um diálogo que seria considerado impossível nos idos do século XX, levando-nos a considerar o próprio poeta brasileiro no papel de um griote em confrontação com a cultura letrada metropolitana, ou de um narrador de estória oral, definindo um gesto auto-etnográfico, no qual assumiria um registro de testemunho narrativo. Para Graciela Ravetti⁶⁵, “o testemunho - pensado como um procedimento literário (...) pretende “dar voz, dar corpo e movimento aos que, por definição, são considerados (auto)irrepresentáveis, por serem seus territórios simbólicos praticamente inescrutáveis para o olho não preparado para captar a diferença cultural”

Em “Quichimbi sereia negra” deflagra-se processo similar produzindo uma diglossia, na língua portuguesa, e uma diáfora no pensamento, visto que algo se acrescenta à letra, algo que sinaliza a atribuição de um valor fonético diferente daquele que a letra teria. E uma contestação e desacordo. Quichimbi é esse sinal que introduz na legenda um grifo, insubmisso à escrita do colonizador. Vemos instaurar-se nos versos escritos pelo poeta naquela que será chamada de nossa língua, na sua morfossintaxe e nos seus efeitos semânticos, o canto da África, sua inflexão, a postura mímica do fabulário africano, a dança da oralidade, a sua circunvolução, urdindo uma outra escritura, palpante, uma gramatologia⁶⁶ “quichimbiana” que substitui o signo fonético e que, enxertada ali, suscita outros ritmos e percussões, rumores e melodias: Quichimbi será a palavra africana da disseminação. Arte e plasticidade da máscara africana. Quichimbi é corpo e voz das águas. Presença ancestral nos itinerários da colonização ocidental. É igualmente imagem da história dos africanos desenrolada

⁶² CASCUDO, 1948, p.152.

⁶³ *Ib.*, pp.152-153.

⁶⁴ PINGUILLY, 2005, p.21.

⁶⁵ RAVETTI, 2003, pp57/58.

⁶⁶ Concepção de Jacques Derrida, 1973.

através das superfícies oceânicas: “Quichimbi vive nas ondas/coberta de espuma branca/dormindo com o boto azul,/conservando a virgindade/tão difícil de sofrer./Quichimbi segue nas ondas/dez mil anos caminhando/dez mil anos assistindo as terras mudar de dono,/o mar servindo de escravo/ao homem branco das terras.

De acordo com Câmara Cascudo, Quichimbi ou Kiximbi é a Sereia africana dos mbakas⁶⁷ (1983, p.132. O etnólogo nordestino ressalta que não é da mesma origem das Mães-d'Água brasileiras, nem pertence à idealização canora das sereias greco-romanas. E assim é poetizada em Jorge de Lima, fora dessa idealização. A sereia negra re-estabelece a nudez da série das sereias que perderam a voz. Nesse sentido, ela corresponde ao infans, o sem voz, a criança, o nascente. Nela não se identificaria a Mãe, pois há crivada nela a ambiguidade da androginia. Donzela e virgem, ela pare uma tartaruga sem casco e não apresenta sinais de maternidade. Como peixe-serpente, sua figura mesma evoca o boto, levando o poeta assim versá-la. Na ginga de sua corpografia é que a sereia negra “segue nas ondas”, investida de uma inocência sacrificial na sua nudez adornada de espuma, lançada em mares não-cartografados. Ela não fracassa, nem logra êxito, apenas assiste o desenrolar da história do homem branco e da escravidão. Mas da escravidão do mar. O mar é que serve de escravo “ao homem branco das terras”. Nesse caminho não há saber.Sua pele singra o mar oleado no campo das visibilidades, as quais criam a sua trama luminosa. Quichimbi goza do não-lugar, traçando nas ondas um movimento que não conduz às suas origens. Dela não brota nenhum saber que conflua para a episteme, o conhecimento ocidental. Quichimbi é a própria navegação africana, porém não a palavra do *epos* marítimo. Não carrega um *ethos* da navegação. Traz, entretanto, a virtualidade de uma paisagem naufragante, desmanchando possíveis camadas narrativas.

Ela não se coloca como raiz, nem tronco, nem ramos, nem árvore. É um signo deslizante. Suporta abismos. E o permanente deslocamento do pensamento de uma poesia transoceânica, num abandono perturbador de um centro ausente.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, MARC. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papius, 1994 (Coleção Travessia do Século).

AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros**. Tradução de Francisco Manoel da Rocha Filho: Petrópolis: Vozes, 1999.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3ª. Edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1948.

⁶⁷ CASCUDO, op. cit., p.133.

CÉSAIRE, AIMÉ apud SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FAYE, Jean-Pierre. **A razão narrativa**. Tradução de Paula Martins. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LIMA, Jorge de. **Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1997.

PINGUILLY, Yves. **Contos e lendas da África**. Tradução de Eduardo Brandão. Ilustrações de Cathy Millet. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhe. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 (Coleção TRANS).

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história: um ensaio de poética do saber**. Tradução de Eduardo Guimarães e Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: **O corpo em performance**. (org. de Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo). Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG/, 2003.

ROUMAIN, Jacques apud SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SENGHOR, Léopold Sedar apud SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

SUBMISSÃO E REDENÇÃO: UMA ANÁLISE DE PAPÉIS NEGROS NO FILME CAFUNDÓ

Jackson Diniz Vieira ⁶⁸
Rosilda Alves Bezerra

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os papéis vivenciados por personagens negros no filme “Cafundó, uma história do outro mundo”, procurando refletir sobre o processo de assujeitamento e submissão do negro, bem como observando de que forma o negro consegue sua redenção, num processo de ascensão social. Procura observar também de que forma a cultura africana está presente na cultura de comunidades quilombolas, retratadas no filme, bem como mostrar as contribuições das religiões de matriz africanas no processo de aculturação das religiões brasileiras. Como suporte teórico, utilizar-se-á considerações sobre a arte, e de forma especial, sobre a arte cinematográfica, sobre tradução intersemiótica serão pontuadas algumas postulações de Júlio Plaza e Luciano Guimarães. Para um entendimento mais amplo sobre a temática das raças, bem como as contribuições culturais da raça negra, serão evocados alguns conceitos de Florestan Fernandes, Eliane Azevedo e Kabangele Munanga (Negritude: usos e sentidos), Antônio Risério (Textos e tribos) e Roger Bastide (Candomblé).

Palavras-chave: raça- racismo-negro- cultura africana.

Analisaremos nesse artigo os papéis vivenciados por personagens negros no filme *Cafundó*, uma história do outro mundo, procurando refletir sobre o processo de assujeitamento e submissão do negro na trama desse filme, bem como observando de que forma o negro consegue sua redenção, num processo de ascensão social.

Como suporte teórico, utilizaremos considerações sobre a arte, e de forma especial, sobre a arte cinematográfica, tomando como base Pierre Bourdieu e, fazendo algumas considerações sobre o processo tradutório, utilizaremos Júlio Plaza e Luciano Guimarães, entendendo-se tradução na perspectiva intersemiótica. Como apoio teórico sobre raça e racismo, utilizaremos alguns conceitos de Florestan Fernandes e Eliane Azevedo.

Cabe, inicialmente, algumas considerações sobre a arte. Muito se tem discutido sobre o papel da arte, levantando-se indagações sobre a utilidade dela. A arte deve servir à própria arte, deve servir como entretenimento ou deve ser engajada socialmente, servindo como instrumento

⁶⁸ *Autor: Jackson Diniz Vieira, graduado em Letras pela UEPB, mestrando em Literatura e Interculturalidade, UEPB, atuando na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela literatura. Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rosilda Alves Bezerra, MLI/UEPB.

de denúncia das mazelas sociais? Sobre a arte pela arte, Bourdieu considera que “Como o amor puro é a arte pela arte do amor, a arte pela arte é o amor puro pela arte” (BOURDIEU, 1996:39). Neste sentido, temos a arte a serviço dela própria, como contemplação do belo, daquilo que nos impressiona.

Na perspectiva de entretenimento, a arte é vista como instrumento de massificação, especialmente na modernidade, dentro da cultura de massa. Diante disso, o espectador é visto como um consumidor. Adriana Benedik explora a idéia de que a arte, ou o consumo dela tem também o poder de estabelecer padrões de moralidade.

Gostaria de defender aqui uma opinião diferente: a cultura de massa contemporânea é um instrumento fundamental para a produção de uma moralidade típica que torna cada espectador um consumidor em potencial. Consumidor não apenas de produtos e bens de consumo - moda, roupas etc - mas da própria moralidade produzida no escurinho dos cinemas. Moralidade aqui entendida como regras e/ou padrões de comportamento que buscam mostrar aos indivíduos como eles devem agir, pensar e, especialmente, sentir em determinadas situações. (BENEDIK, 2001:221)

Ela mostra que esse processo de massificação gera uma moralidade típica que essa autora chama de espectador estético, criando nele um sentimento de comodismo diante da realidade do mundo.

O que estamos denominando de moralidade típica seria responsável pela transformação crescente do espectador estético - capaz de sentir emoções intensas e se comover com o espetáculo do sofrimento alheio - em um mero consumidor - apenas capaz de consumir, seja diversão, bens de consumo, e, inclusive, idéias, padrões morais e sentimentos (ibidem).

Mas, a arte cumpre também o papel de questionar a realidade, denunciar, revelar o mundo que está em nossa volta, temos, assim, a chamada arte engajada.

Devemos considerar que a arte jamais é neutra, porque ela é produzida sempre dentro de um contexto social e o autor sempre comunica, através de sua arte, aquilo que ele quer alcançar. O campo de produção da arte está sempre dentro do campo do poder. Na visão de Bourdieu (1996, p.244) “O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou

instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)".

Percebendo o poder cultural ou artístico como um capital simbólico, Bourdieu mostra que o campo do poder atua sobre a produção da arte, criando assim a indústria cultural ou indústria da arte em que se utiliza desta para fins comerciais e como instrumento de poder. "a Arte Industrial é também uma indústria artística capaz de explorar economicamente o trabalho dos artistas porque é uma instância de consagração que governa a produção dos escritores e dos artistas" (BOURDIEU, 1996, p. 22).

Na perspectiva de Julho Plaza, a arte é um produto do tempo em que é produzida, filha de sua época e, como técnica de materializar sentimentos e qualidades [tekhné, ars], realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafrazeando Marx: "os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições." (Plaza, 2003, p. 05).

Por se tratar da análise de um filme, convém lembrar alguns pressupostos da tradução intersemiótica. Segundo Plaza (2003, p. 67),

A tradução intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a "interpretação de signos lingüísticos por outros não-lingüísticos". Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignicas do que exclusivamente à passagem de signos lingüísticos para não-lingüísticos.

Plaza defende a tradução como o processo semiótico por excelência, principalmente se este processo for pensado nos termos da semiose ilimitada de Peirce, onde só se começa a perceber um signo como significante de outro signo e assim sucessivamente. Deste modo, sugere que aquilo que se tem por criação passa a ser, de fato, uma tradução criativa, uma recriação de um "original", o qual, por conseguinte, perde sua "aura", pois que passa a ser, também, tradução de algo anterior. Neste sentido, um filme é uma tradução, seja de um texto escrito, seja de um fato histórico contado ou narrado.

Muitas vezes, embora tente denunciar e fugir do maniqueísmo, os papéis negros representados em algumas obras literárias ou em alguns filmes acabam consagrando algumas visões estereotipadas e preconceituosas que o povo tem sobre o negro, bem como atuam reforçando um conceito já consagrado de raça. O conceito de raça é influenciado por questões históricas, sociais e ideológicas de dominação do poder, já que, do ponto de vista biológico e científico é impossível delimitar as raças.

Embora pareça fácil à primeira vista, a existência de grande número de classificações raciais comprova que não há, entre os pesquisadores, um consenso quanto ao que deve ser considerado raça. Além disso, as características físicas, que num primeiro momento tão nitidamente identificam as raças, se mostraram ineficazes para delimitá-las cientificamente. (AZEVEDO, 1990: 19)

Para Fernandes (1989, p. 62), “raça é uma formação social que não pode ser negligenciada na estratégia da luta de classes e de transformação dentro da ordem ou contra a ordem”. Dada a impossibilidade de uma conceituação precisa sobre raça, e quando feita, atende aos interesses das classes dominantes, parte-se para denominá-la do ponto de vista cultural, que é impregnado por ideologias racistas que favorecem ao preconceito e à discriminação racial. Tem-se assim a raça como uma categoria discursiva, sendo que o campo do poder atua fortemente nestas denominações. Para Bourdieu o campo do poder é:

campo de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive, a elegância, a maturidade ou mesmo a beleza, e o capital sob diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira do jogar e o sucesso no jogo (BOURDIEU, 1996, p. 24)

Quando a raça é vista e descrita do ponto de vista da ideologia, se institui o racismo, que praticado, de forma institucionalizada ou não, passa a segregar as raças tidas como inferiores. No Brasil, o negro foi sempre visto como um ser inferior ao branco, tanto intelectualmente, como culturalmente e, segundo os estudos raciais, também biologicamente. No final do século XIX, aumenta o interesse dos estudiosos pelos estudos sobre as raças, primeiro na Europa depois aqui no Brasil, virando uma verdadeira febre entre os intelectuais da época. Segundo Azevedo (1990, p. 25).

Durante as décadas de 1850 a 1870 as idéias de raça e racismo se consolidaram na Europa. A partir dessa época, generalizou-se a crença de que certos povos, por questão de raça, não tinham a capacidade para progredir como tantos outros, e os europeus passaram a reconhecer grandes diferenças entre os brancos e as outras raças .

É nesse contexto, final do século XIX, em que se passa a história narrada em **Cafundó**, filme brasileiro, com direção de Paulo Betti e Clóvis Bueno, tendo como personagem principal, João, vivido por Lázaro Ramos. João representa o personagem histórico João Camargo, negro que sai das senzalas, um tropeiro encantado com o mundo e que vive trabalhando em regime de semi-escravidão. A história narrada pelo filme tem início com João cuidando de uma tropa de muares, inclusive, tenta se suicidar num lago onde os animais estão bebendo. João passa por vários trabalhos, sempre não alcançando bom êxito, vivendo em condições precárias, desumanas. Chega a ser mandado pelo coronel para a guerra, defendendo as tropas de Floriano Peixoto, embora não tenha lutado. Volta para a fazenda, ganha sua liberdade e vai para o lugar chamado cafundó, um Quilombo, que mantém a cultura africana até os dias de hoje, onde João tem contato com as culturas e religiões afro-brasileiras.

A ida para a cidade faz com que João entre em contato com outras culturas diferentes das dele, o que vai influenciar a sua forma de percepção diante do mundo. Ele tem uma formação religiosa muito diversificada, recebendo forte influência das religiões africanas, inclusive sua mãe é rezadeira, praticando atos de curandeirismo, ele participa de festas nas comunidades negras, nas quais se praticam rituais afros, embora ele não participe de forma ativa e direta de tais rituais, que mostram a riqueza cultural dos costumes e tradições das religiões de matriz africana. Mas constrói suas crenças num sincretismo religioso das religiões de matriz africana, religião cristã católica e alguns princípios judaicos. Em uma dessas festas se encontra com uma loira, Rosário (Leona Cavalli), apaixonam-se e vão morar juntos em um lugar onde João trabalha em condições precárias. Traído, João resolve sair a ermo, fica pelas vilas, perambulando, bebendo. Místico por natureza, estando a perambular bêbado, João tem um encontro com o padre (Alvaro Bittencourt) que lhe diz que a face de Deus “há de ser perturbadora, pois encerra todos os mistérios do universo”.

Um certo dia, João, alcoolizado, tem uma visão, que ele disse ser do próprio Deus, em que o padre aparece para ele dizendo que ele iria ajudar aos necessitados, amenizar a dor daqueles que sofrem e deveria construir uma igreja, a que chamaria de igreja negra e misteriosa da água vermelha, num lugar em que, segundo se conta, havia morrido um menino de forma trágica e esse menino (Alfredinho) operava milagres. Construída, a igreja passa a atrair fiéis

seguidores, que vão a ela para receber as curas que João pratica, João passa a ser agora nhô João (senhor João), desfrutando da honra e da admiração de todos os fiéis, inclusive de gente importante da capital. Pela trajetória de vida de João, pode-se perceber que ele passa por um processo de ascensão social. Cumpre-nos agora observarmos como se deu sua ascensão.

O grande número de seguidores que a Igreja da Água Vermelha atrai, inspira preocupação na Igreja Católica e nas autoridades. Por causa disso, João é preso, segundo a história e que está relatado no próprio filme, dezessete vezes, acusado de ser um feiticeiro, de estar praticando atos de curandeirismo, pervertendo a fé dos cristãos. Neste aspecto, João assume o papel de um mártir de sua igreja sendo perseguido por causa de sua fé e isso nos lembra o apóstolo Paulo, fundador das igrejas cristãs na Ásia no primeiro século, preso e perseguido por causa do evangelho de Jesus Cristo. Essa perseguição a João mostra o descaso com que foram tratadas aqui no Brasil as religiões de origem africana. Os negros eram obrigados a negar suas crenças e afirmarem a religião dos dominantes, a religião católica. Mas, a história nos mostra que sempre houve resistência por parte dos negros que, usando de meios diversos e de muita esperteza, conseguiram preservar a herança cultural religiosa da África.

O elenco do filme é composto por vários personagens negros, que ganham uma relevância dentro do filme, Cirino (Leandro Firmino), companheiro de João, Levinda (Valéria Mona), moradora de rua, ladra, em seguida, doméstica em regime de escravidão, depois se torna zeladora da igreja, uma espécie de secretária de nhô João, Nhá Chica (Chica Lopes), mãe de João. Temos vários outros personagens negros que participam da trama, inclusive uma grande maioria dos figurantes é negra, mas nos interessam aqui de forma particular os personagens João, Cirino e Levinda porque eles conseguem ascender socialmente, rompendo com uma cadeia de relações que os mantinham presos.

A consciência de submissão está presente na fala dos personagens durante todo o filme. Podemos observar no diálogo de João com Cirino, quando conduziam as mulas que o coronel tinha ordenado que levassem para a cidade. “nós é que nem essas mulas, correndo para onde manda o rei. Mas o rei agora tá na nossa mão, João. E a fazenda tá na mão do coroné, Cirino. Você ainda não botou na cabeça, homem, acabou a escravidão. Mas pra nós não mudou muito, Cirino.” Percebemos aí que o longo período de escravidão e de assujeitamento ao branco foi suficiente para produzir no próprio negro a consciência da inferioridade.

As condições de vida dos negros eram tão degradantes que, mesmo quando Cirino e João são mandados para a guerra, para Itararé, para defender Floriano Peixoto, Cirino entende

que é melhor ir para a guerra do que ficar na fazenda. É o que podemos perceber no diálogo a seguir: “Mas nós vai pra guerra! Esquece, João, guerra é coisa de branco, lá nós ganha roupa, espingarda, casa, comida, ganha até dinheiro”. Mesmo com todos os riscos que a guerra oferece e com todos os horrores que ela causa, Cirino vê nela uma possibilidade de ter o mínimo de dignidade que não lhe era oferecida: casa, comida, roupa, ou seja, artigos de primeira necessidade a que os negros não tinham acesso, devido à condição de escravos a que ainda estavam submetidos, mesmo depois da Lei Áurea.

Levinda também tem consciência de sua condição de mulher negra, sendo explorada pelo branco, servindo na cozinha e na cama. Podemos perceber isso no diálogo dela com João.

_até que enfim, João, essa água tá tão ruim que nem cachorro não bebe, e você sabe em casa de rico a culpa é sempre da Levinda aqui. _Cumade não pode se queixar, tá numa casa boa, boa comida, boa cama. _Isso é o que ocê pensa, aquele desgraçado do Teodoro dizia que ia me fazer uma rainha, to esperano. _E eu, comadre, que drumo num rancho frio e o ganho é quage nada.

Pode-se perceber que o negro está colocado num sistema de assujeitamento e submissão ao branco e a única via de acesso que ele encontra para a ascensão é apresentada através da religião, num processo de redenção pela fé, não isentando os elementos da cultura do branco, João, bem como Cirino e Levinda, ascendem socialmente através de sua religião, mas incorpora alguns costumes da religião católica, inclusive utilizando os santos católicos como o senhor Jesus do bom fim e João sendo comparado a São Benedito, santo negro católico.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Eliane. **Raça: conceito e preconceito**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1990

BENEDIK, Adriana. **A vida como espetáculo: o trágico contemporâneo**. Revista ALCEU - v.2 - n.3 - p. 119 a 131 - jul./dez. 2001

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

GUIMARAES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. Perspectiva: 2003

A LEI FEDERAL 11.645/08 DA TEORIA À PRÁTICA: UMA LEITURA DO CONTO “PIXAIM” EM SALA DE AULA

Jane Alves Bezerra Sousa⁶⁹

RESUMO

A escola tem um papel preponderante para a aplicabilidade da Lei 11.645/08. Assim, como a escola, muitas vezes é um veículo de segregação, pode mudar a história e ser um veículo de integração, onde os indivíduos assumam uma postura política de valorização da cultura do outro e assim aprender, conhecer para, então, valorizar e se orgulhar do seu pertencimento étnico-racial. Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é apresentar a experiência em uma sala de aula sobre o conto “Pixaim”, de Cristiane Sobral, publicado no *Cadernos Negros* (2001). Nesse conto, a protagonista e narradora em primeira pessoa conta a sua luta em defesa do cabelo crespo do negro como símbolo de força, energia e emblema étnico. Com o processo de escravidão, ser negro passa a ser confundido com ser escravo, objeto e propriedade do outro. Dessa forma o texto busca romper com esse estereótipo, cuja narradora insiste no direito à sua identidade negra e desafia a intolerância dos outros em não aceitarem o diferente.

Palavras chave: escola, contos, afro-brasileiros, Cristiane Sobral.

A escola tem um papel preponderante para a aplicabilidade da Lei 11.645/08. Assim, como a escola, muitas vezes é um veículo de segregação, pode mudar a história e ser um veículo de integração, onde os indivíduos assumam uma postura política de valorização da cultura do outro e assim aprender, conhecer para, então, valorizar e se orgulhar do seu pertencimento étnico-racial. Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é apresentar a experiência em uma sala de aula sobre o conto “Pixaim”, de Cristiane Sobral, publicado no *Cadernos Negros* (2001). Nesse conto, a protagonista e narradora em primeira pessoa conta a sua luta em defesa do cabelo crespo do negro como símbolo de força, energia e emblema étnico. Com o processo de escravidão, ser negro passa a ser confundido com ser escravo, objeto e propriedade do outro. Dessa forma o texto busca romper com esse estereótipo, cuja narradora insiste no direito à sua identidade negra e desafia a intolerância dos outros em não aceitarem o diferente.

O presente artigo trata sobre a prática da Lei Federal 10.639 de 9 de janeiro de 2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileiro e Africano, nas práticas educativas na Escola Estadual Barão de Mipibu. No dia 10 de março de 2008, a referida Lei foi acrescentada a Cultura Indígena, alterando assim para 11.645/2008. Neste trabalho, focaremos principalmente a Cultura afro-brasileira e Africana.

⁶⁹ Graduada em Educação – UFRN.

Para isso, fomos ao campo de pesquisa a escola Estadual Barão de Mipibu, localizada na Praça Cap. José da Penha, Nº 156, situada no centro da cidade de São José de Mipibu (RN), para compreender como as relações étnico-raciais são construídas no contexto escolar e se a Lei Federal 10.639/2003 é realidade inerente nas relações escolares. Buscamos, então, compreender toda a complexidade do percurso e dos acontecimentos inerentes à pesquisa. Segundo Freitas (2002), “Não se cria artificialmente uma situação para ser pesquisada, mas se vai ao encontro da situação no seu acontecer, no processo de desenvolvimento”.

É exatamente no processo desenvolvimento, de como ocorre o preconceito racial nas relações do cotidiano na escolar, e se a Lei Federal tem sido aplicada como forma de combater o preconceito é que fomos ao encontro do acontecer no dia-a-dia escolar. Para coletar dados que fornecessem elementos a serem analisados nesta pesquisa, realizamos questionários com perguntas abertas, observação de participantes, a partir de uma abordagem qualitativa. Sem esquecermos também de mencionar a entrevista realizada na residência da mãe de uma aluna discriminada em sala de aula.

Assim, buscamos investigar a partir de uma abordagem qualitativa sócio-histórica. Conforme Freitas (2002, p. 28), “Trabalhar com a pesquisa qualitativa numa abordagem sócio-histórica consiste pois, numa preocupação de compreender os eventos investigados, descrevendo e procurando suas possíveis relações integrando o individual com social”.

Foi exatamente com o propósito de compreender as relações do “individual com o social”, buscando entender como as relações étnico-raciais se dão no individual, na coletividade, é que investigaremos se a Lei Federal 10.639/2003 tem a sua aplicabilidade na escolar.

Segundo a Lei 10.639/2003, que alterou a Lei 9.394/1996, estabelecendo a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, tem um papel de suma importância a ser desempenhado nas escolas brasileiras. Conforme a Lei 10.639/2003 (BRASIL, 2005, p. 10),

O parecer da Lei procura oferecer respostas entre outras na área da educação a demanda da população afro-descendente no sentido de políticas de ações afirmativas, isto é, de políticas de reparações, de reconhecimentos e valorizações de sua história, cultura, identidade. Trata, ele, de política curricular, fundada em dimensões histórica, sociais, antropológicas oriundas da realidade brasileira, e busca combater o racismo e as discriminações que atingem particularmente os negros.

Neste trabalho buscamos pesquisar a realidade e aplicação da lei na instituição escolar. Até onde ela é real na escolar, nas relações entre aluno e aluno, aluno e professor, professor e coordenação pedagógica? Seria a lei e sua aplicação necessária? Vivemos realmente em uma democracia racial? As crianças e adolescentes sofrem preconceitos e segregação na escola? Qual a relação da escola com família de crianças que sofrem preconceitos? Existe espaço na escola para a discussão sobre o racismo?

Esses são alguns questionamentos que procuramos, através de nossa pesquisa, encontrar respostas que possam contribuir positivamente para a edificação de uma educação que não separe a razão da emoção, a cognição do respeito ao outro e que considere a importância de aplicar a lei como forma de reconhecimento da cultura negra na construção da nação brasileira.

As considerações finais esboçam as respostas das indagações que foram feitas e uma reflexão sobre a importância da luta anti-racista, como forma de viabilizar a aplicação da lei com o objetivo de ressarcir os prejuízos provocados pela escravidão do negro. Trabalhar de forma positiva a auto-estima da criança afro-brasileira, através de uma educação que a valorize, aceite e respeite.

O conto “Pixaim”, de Cristiane Sobral

Quando começamos a interagir com a turma, iniciamos com o texto denominado “Pixaim”, de Cristiane Sobral, publicado no *Cadernos Negros* (2001). Nesse conto, a protagonista e narradora em primeira pessoa conta a sua luta em permanecer com seu cabelo crespo, e com isso poder ser aceita por sua família, principalmente, a mãe, os vizinhos e os colegas.

A mãe tenta alisar os cabelos da filha de todas as formas, algo precioso para a identidade étnica da menina, que não é levada em consideração. A filha é constantemente pressionada pela mãe, que insiste promover o alisamento de seus cabelos. A menina encara esse ato como uma negação de si mesma, como uma forma de embranquecê-la e transformá-la para ser aceita por uma sociedade onde o padrão predominante é o cabelo liso ou o chamado “cabelo bom”, em lugar do conhecido “cabelo ruim” ou “pixaim”.

Quando perguntamos sobre a posição da narradora da história, em não querer que a mãe alisasse seu cabelo, as opiniões foram unânimes em concordarem com a mãe, e não entendiam a resistência da menina em não querer alisar o cabelo. Uma das alunas fez a seguinte declaração: “Ela devia alisar o cabelo para ficar bonita. O cabelo de bucha é muito feio”. E terminou declarando que “a mãe gostaria que ela ficasse bonita como as outras crianças”.

Para a aluna, o requisito básico para ser bonita como as outras crianças era ter o cabelo liso, cabelo esse considerado ideal, o protótipo de cabelo que foi escolhido como padrão a ser seguido. Quando o negro não usa o cabelo alisado, é como se ele agredisse visualmente aqueles que não usam, segundo o modelo adotado pela maioria não negra. O cabelo crespo, com tranças ou “dreadlocks”, “Black Power”, é uma agressão ao modelo considerado o “ideal”. Cabelo esse, de acordo com a cultura branca.

Nesse sentido, sobre a importância do cabelo como símbolo da identidade negra, Gomes (2006, p. 361), ressalta:

Na África, mesmo com lutas, disputas e discordâncias étnicas, ser negro era ser livre e, mais, era ser humano. Como já vimos, o cabelo do negro era símbolo de força, de energia, um emblema étnico com o processo de escravidão, ser negro passa a ser confundido com ser escravo, objeto e propriedade do outro. O seu corpo agora serve para trabalhar e satisfazer os desejos e a necessidade do branco. O seu cabelo e o seu padrão estético são relegados ao lugar da feiúra e para se tornar belo ele deverá ter a aparência transformada, ou seja, deverá tornar-se liso.

É o confronto de duas culturas. A cultura do colonizador em detrimento da cultura do colonizado. A cultura do dominador e a cultura do dominado. É uma relação de poder diante de novos modelos e padrões de beleza branca, eis a difícil situação do negro em assumir o seu próprio padrão estético, considerado pelo branco sinônimo de feiúra. Era a tentativa de apagar os valores do outro, com propósito de destruir a identidade racial, e assim negar a existência de uma cultura considerada inferior.

Dessa forma, a partir da afirmação da aluna em que para ser bonita era necessário alisar o cabelo, podemos perceber a reprodução desses valores, que foram permeando e reforçando o preconceito racial. Assim, afirmamos que a tentativa de apagar os valores do outro foi, verdadeiramente, bem sucedida.

Embora haja na atualidade certa consciência da negritude, ou seja, o se aceitar como é, e gostar do que é, de seus traços físicos, não faz parte da vida de muitos negros. Em sua maioria, devido à opressão branca e o modelo de estética idealizado pela cultura e sociedade dominante, influenciou na maneira como o negro se vê, e é visto pelos outros e na forma como manipula, arruma e adorna seus cabelos, de forma a não ficar fora dos padrões considerados ideais ou belos.

Quando perguntei se alguém da sala gostaria de alisar os cabelos, todas as alunas de cabelos crespos ou cacheados levantaram a mão. Uma delas declarou o seguinte:

Eu já alisei o meu cabelo em casa. Aperreei tanto a minha mãe, caniguei ela, até não agüentar mais. Então, ela alisou o meu cabelo. Eu tinha 8 anos. Minha mãe não

deixa eu soltar o cabelo, pois ele é muito alto e os meninos da escola ia mangar de mim. Por isso eu só solto o cabelo em casa. Por isso eu alisei o meu cabelo, pra ninguém mangar de mim. Foi um dia muito feliz. O meu cabelo estava lisinho, lisinho.

Ao perguntar as outras meninas porque alisariam os cabelos, elas responderam:

- 1) “Eu não quero ser chamada de cabelo de bucha”.
- 2) “Eu quero poder soltar o meu cabelo”.
- 3) “Cabelo de bucha é feio e o povo manga”.
- 4) “Eu quero ficar bonita”.

Esses depoimentos são preocupantes, uma vez que o cabelo de uma criança, sendo alisado aos 8 anos, em casa, sem os cuidados ou a formação de um profissional, segundo a profissional em cabelos, Paula, diz que pode ocasionar a queda do cabelo devido a não retirada completa do produto. Além disso, pode causar uma alteração hormonal, a menina pode menstruar precocemente.

O desejo das meninas em terem o cabelo liso pode ser considerado como um meio de ser aceita e estar inserida no modelo padrão. Se ser bonita significa ter cabelo liso, esse tipo de cabelo passa a ser o objeto de desejo. Assim, ter cabelo crespo é motivo de chacota dos colegas, e razão para se manter preconceitos dentro da escola. Nesse sentido, o cabelo, geralmente, é mantido preso como uma tentativa de esconder, camuflar e não aceitar o fato de se ter cabelos crespos.

Estas reações das meninas relacionam-se com a afirmação de Gomes (2006) sobre essas influências. Para a autora, aos negros foram despertados para a prática de alisar o cabelo, inspirados pelo padrão estético dos brancos colonizadores, considerado sinônimo de beleza. Essa situação, certamente, interferiu na forma negativa como alguns negros e negras passaram a se relacionar com o próprio cabelo desde então.

Por isso, passamos a refletir que é fácil assumir suas raízes e a sua negritude na comunidade negra onde moramos, no nosso bairro, em nossa família. Todos nos aceitam, somos iguais, existe harmonia cultural, na maioria dos casos. Entretanto, quando passamos para outro espaço social, como a escola, os nossos conceitos de beleza são influenciados e muitas vezes, negados pela forma como somos tratados.

A partir desse aspecto, é que na maioria das vezes, as pessoas rejeitadas se apropriam dos valores dos outros não apenas como defesa, mas como meio para serem aceitas no meio

em que vivem. É dentro desse contexto ambíguo que é a escola o espaço onde essas relações também acontecem, marcando de modo negativo a vida de crianças negras.

Para compreender melhor essa relação da família com a escola, resolvemos visitar duas famílias, para compreender de que forma elas lidam com o preconceito. Uma delas foi a família de Marcos (11 anos), que se assumiu racista, e a família de Maria (9 anos), que sofreu o racismo e preconceito em sala de aula.

A mãe de Maria, logo se propôs a nos receber. A mãe de Marcos, porém, se mostrou hostil ao encontro e não quis nos receber. Na quarta-feira, dia 22 de outubro, às 16h, fomos recebidos por Maria e sua mãe para uma conversa sobre as alegrias e angústias inerentes à escola. A sua casa é própria, com aspecto simples, pequena e bem organizada. Havia vários bichos de pelúcia e bonecas pela casa e no quarto de Maria. Os pais são separados e Maria mora com a mãe, que trabalha em um abrigo de idosos durante a noite, e dorme no abrigo, juntamente com a filha. O pai não colabora financeiramente, além de ser rara a sua visita à filha. As duas são muito unidas, estão sempre juntas. Maria se sente muito segura e amparada ao lado da mãe. Após a separação de seus pais, Maria teve que ir ao psicólogo. O pai era alcoólatra e agredida a mãe quando estava embriagado. A decisão em separar ocorreu quando a mãe percebeu que a filha estava sofrendo muito, além dos traumas da violência.

Neste momento, Maria desabafou e disse que os colegas não brincam com ela, não fazem trabalho junto porque ela é negra. Não danço no São João, sempre quis dançar, porque minha mãe não deixa, acho que é porque ninguém quer dançar comigo. Perguntamos a mãe de Maria como ela se sentiu quando viu sua filha chegar em casa, chorando, devido aos maus tratos dos colegas. Ela respondeu que se sentia muito mal vendo a filha ser excluída na escola:

Antes da filha ir à escola ela não tinha problema com a cor dela. Quando começou a freqüentar a escola, queria ser branca e ter cabelo liso. Chorava muito e dizia sempre “por que não sou branca?”. Eu falava: “minha filha, é assim mesmo, não tem como mudar. Foi essa cor que Deus deu para a gente”. Eu tenho um amigo pintor, e quando ela começou a ir na escola, o meu amigo veio nos visitar. Ela foi até ele e disse: “me pinte, arrume uma tinta e me pinte pra eu ficar branca”. Aquilo me doeu muito. Antes de ir para a escola, ela nunca desejou ser branca.

Como podemos perceber, a escola é um lugar onde toda e qualquer forma de preconceito não deve ser tolerado, e foi exatamente na escola onde aquela menina teve o primeiro contato com a rejeição e o preconceito. Estamos vivendo na era da inclusão. Fala-se muito em inclusão social, racial, enfim, porém, muitas crianças são excluídas dentro do contexto escolar. O desejo de ficar branca, desprezar a própria cor e ter cabelo liso são provas de uma educação que segrega.

Na escola, as crianças negras sofrem as suas primeiras experiências no público em relação à rejeição, que marca a sua vida de modo contundente, como ressalta Gomes (2006, p. 211),

A escola representa uma abertura para a vida social mais ampla, onde o contato é muito diferente daquele estabelecido na família, na vizinhança e no círculo de amigos mais íntimo. Uma coisa é nascer criança negra, ter cabelo crespo e viver dentro da comunidade negra, e outra coisa é ser criança negra, ter cabelo crespo estar entre brancos.

A construção de uma identidade étnico-racial positiva começa em casa (MOITA LOPES, 2002). Ao falar que não gostava de ser negra, a mãe de Maria disse apenas para ela se conformar. Quando a família não tem esse pertencimento étnico-racial, não se aceita negro é mais complexo ainda ajudar as crianças negras a terem orgulho de ser negro, o que não significa abandonar os seus valores e assimilar a do outro, considerada superior e como um meio de inserção social.

Perguntamos a mãe de Maria se ela falava sobre esse assunto nas reuniões, ela declarou tristeza por não ter no ambiente escolar a oportunidade aberta para falar sobre racismo. Ela sente-se tímida e acuada para falar sobre racismo; sem coragem de expressar a sua aflição e o seu problema com relação à filha e a escola. Todos os temas são explorados na reunião, como a merenda escolar, a violência, a falta de professores, porém o racismo é ocultado, ocultado e não declarado para não causar desequilíbrio ou discussão.

Por isso, enquanto a escola procura resolver problemas de violência físicas, como ouvimos em uma reunião de pais e mestres, que foi o tema principal, ela se esquece da violência e opressão psicológica no âmago de suas relações, onde alunos e alunas, que possuem a pele negra e cabelos crespos, são fatores determinantes no modo como esse aluno é tratado ou visto pelos outros.

Os apelidos e xingamentos são freqüentes na sala de aula e fora dela. Tratamento racista como macaca, picolé de asfalto, pixaim, cabelo de bucha, urubu, são entre outros, meios de ofender e denegrir a imagem da criança negra, contribuindo, assim, para a sua baixa auto-estima, e desejo de não pertencer ou se denominar negro. A partir dessas reflexões, torna-se relevante uma postura de professores, coordenadores pedagógicos, gestores e a escola como todo, não compactuar ou se omitir com nenhuma forma de preconceito e discriminação, percebendo de que forma ocorre esse drama racial da criança no Brasil (FAZZI, 2006). Dessa forma, é possível buscar uma educação que leve em consideração não somente a cognição, a razão, mas, sobretudo, os ser humano em sua completude e em suas diferenças De acordo com

as reflexões de Bezerra e Negreiro (2006, p. 6), a respeito da análise dos diferentes retratos dos personagens negros na literatura infantil,

é possível apreender a construção de uma representação positiva e afirmativa do negro destinada à criança. O lugar do negro no projeto de nação que se desenha por meio das políticas de ações afirmativas, somente é possível mediante a afirmação das marcas étnico-raciais de modo positivo reiterado pelas personagens negras da literatura infantil, assim como em seus leitores que se identificam, prontamente, com tudo aquilo que está associado ao modelo da construção afirmativa do povo negro e seus afro-descendentes. Não é apenas o assistencialismo social que irá resolver o problema da população excluída, formada por uma maioria afro-descendente, mas um intenso trabalho de reflexão no âmbito sócio-cultural, para a construção positiva e afirmativa de identidade.

Nesse sentido, os professores, que vivem a discriminação como parte ativa de seu cotidiano, desconhecem a lei federal, que se bem aplicada e direcionada, auxilia na educação para “corrigir posturas, atitudes, palavras que impliquem desrespeito e discriminação”, se faz necessário à prática da lei, e para praticá-la é preciso conhecê-la, estudá-la e, por fim, torná-la realmente parte do cotidiano escolar, independente do pertencimento étnico-racial do professor.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Rosilda Alves; NEGREIRO, Carlos Alberto de. **A construção de identidade afro-brasileira: a imagem do negro na literatura infantil.** In: Anais do ENLIJE – Encontro nacional de Literatura Infantil, Juvenil e Educação. Campina Grande: Bagagem, 2006. Universidade Federal de Campina Grande. Programa de Pós-Graduação em Literatura em Ensino.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1988.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a educação étnico-raciais e para o ensino de História e cultura afro-brasileira e africana.** Brasília: DF: SECAD /MEC, 2005.

CADERNO DA MUNICIPALIDADE. **São José de Mipibu.** Natal/RN: Departamento Estadual de Imprensa, 2006.

FREITAS, Maria Tereza de Assunção. **A abordagem sócio-histórica como orientadora da pesquisa qualitativa.** Cadernos de pesquisa. Juiz de Fora, MG, 2002.

FAZZI, Rita de Cássia. **O drama racial de crianças brasileiras**: socialização entre pares e preconceitos. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores**: um olhar sobre o corpo do negro e o cabelo crespo. Educação e pesquisa. São Paulo, 2003, v. 29.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identities fragmentadas**: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

SOBRAL, Cristiane. "Pixaim". In: **Cadernos Negros**. V. 24. São Paulo: Quilombhoje: 2004.

NHA FALA: ENTRE MEMÓRIAS, ESQUECIMENTOS, ANCESTRALIDADE, ORALIDADE E IDENTIDADE NACIONAL GUINEENSES NUMA ÁFRICA PÓS-COLONIAL

João Paulo Pinto Có⁷⁰

“Posso ter minha opinião sobre muitos temas, sobre a maneira de organizar a luta; de organizar um partido; uma opinião que se formou em mim, por exemplo, na Europa, na Ásia, ou ainda em outros países da África, a partir de livros, de documentos, de encontros, que me influenciaram. Não posso porém pretender organizar um partido, organizar a luta, a partir das minhas idéias. Devo fazê-lo a partir da realidade concreta do país”

Amílcar Cabral

RESUMO

Falar sobre cinema africano é debruçar sobre momentos vários da luta pela emancipação dos povos da África, tanto no período colonial, bem como no período pós-colonial. É, portanto, refletir sobre as tensões entre dois mundos: centro versus periferia num momento em que novos grupos culturais se tornam visíveis na cena social, buscando assim firmar suas identidades “roubadas” e feridas, ao mesmo tempo em que questionam a posição privilegiada das identidades até então hegemônicas. Pois, é neste contexto que o trabalho cinematográfico do cineasta guineense Flora Gomes, *Nha Fala*, se insere. Ao tentar mostrar o que é ‘cinema africano’ e a forma como as respectivas definições estão associadas a histórias de poder nesse novo momento ‘(neo) colonial’ que se vive, a película traz à tona conflitos entre o ‘moderno’ e o ‘tradicional’, ‘autêntico’ e ‘artificial’. Divergências que esse momento não “esconde”, acabando, assim, por se reproduzir os pressupostos que se pretende questionar. As figuras e elementos discutidos no filme são de grande importância, na medida em que mostram como eles se manifestam na memória coletiva do povo. Os ritos tradicionais, as partidas, renascimentos, cerimônias fúnebres que é um ritual que reúne idades, sexos, aldeias e etnias diferentes. Nesse ritual de passagem acontecem em sons de tambores que reúnem num ambiente de excitação sustentada pelas danças, cantos, arengas, comidas e libações. Assim, aos poucos a atenção se desvia da morte real. Simbolicamente, a morte é a garantia de um excedente de vida. A continuação da própria vida quando se transforma em um ancestral reverenciado.

Palavras chave: *Nha Fala*, Cinema, África.

1. Introdução

O trabalho cinematográfico de Flora Gomes, *Nha Fala*, filmado em Cabo Verde e na França revela as cores da África e da Europa ao mesmo tempo em que mostra as contradições e

⁷⁰ Natural de Guiné-Bissau, Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestrando em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

tensões que ainda permanecem entre os dois continentes no período dito pós-colonial. Revelador da miscigenação cultural e genética e da sua irreversibilidade entre os povos, este trabalho traz a tona a discussão sobre o hibridismo, tema que preocupa os intelectuais das ex-colônias africanas, americanas e asiáticas, ou seja do chamado terceiro mundo: Fanon, Bhabha, Spivak, Said, entre outros.

Esses autores analisam, em suas pesquisas, as atuais relações das “posições” centro-periferia, bem como questões da alteridade na antiga situação metrópole-colônia. Enfim, discutem a velha e atual questão Eu/Outro. Neste sentido, pretendemos analisar as questões sobre as afirmações identitárias no filme “Nha Fala” e investigar elementos culturais abordados na película.

No entanto, procuraremos averiguar também as lutas pela independência e a situação política e ainda a forma como o “herói” das independências da Guiné-Bissau e Cabo Verde, Amílcar Cabral, é representado hoje na memória coletiva da sociedade guineense, em especial na dos jovens. Com base nesse trabalho cinematográfico, de Flora Gomes, realizado na África Ocidental e Europa, o artigo tenta buscar, através das conversas com estudantes guineenses no Brasil, a “representação” de Cabral e o seu papel na construção de uma identidade nacional guineense. Nesse sentido, nosso propósito é discutir o sentimento patriótico guineense a partir da imagem de Amílcar Cabral, fundador do Partido para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e pai da independência dos respectivos países, baseando as discussões nos teóricos ditos *periféricos*.

2. Breve análise sobre a luta de libertação nacional da Guiné-Bissau

As lutas pelas independências africanas na década de 60 do século passado marcaram as chamadas Revoluções Africanas, que contribuíram para a formação de novas nações neste continente. A partir dessas lutas “nasceram” homens que ficaram nas memórias dos seus povos, os chamados “imortais”. Amílcar Cabral foi um deles, sendo aclamado como pai da independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

Historicamente, as últimas 50 décadas foram marcadas por lutas e vitórias do continente africano, no progresso da libertação política dos seus povos. Após a Segunda Guerra Mundial,

onde inúmeros africanos lutaram nas trincheiras juntamente com as tropas aliadas, alguns países começaram a conquistar suas independências. Cada qual com seus processos políticos diferenciados, uns através de lutas armadas de libertação nacional, como é o caso da Argélia e, principalmente, da Guiné-Bissau, e outros através dos referendos organizados pelos países colonizadores juntamente com movimentos de libertação nacional, como é o caso do Djibouti (LOPES, 2004).

Os movimentos nacionais de libertação, além de se dedicarem à emancipação política, preocupavam-se com o tipo de nação que “formariam”, ou seja, com o modelo de nação que seria mais viável para os seus povos. De certa maneira, esses movimentos viviam muitos dilemas, pois se, de um lado, lutaram contra o tipo e o conceito de nação impostos pelos países imperialistas, por outro, após as proclamações das independências, se viram “obrigados” a utilizar alguns instrumentos deixados pelos ex-colonizadores como ferramenta para a integração das jovens nações, como é o caso da Guiné-Bissau. O próprio Mário Cabral, primeiro ministro da Educação da Guiné-Bissau, após a proclamação unilateral da independência, em 1973, justificou a adoção da língua do colonizador como uma ferramenta “eficaz” para a integração nacional e formação de uma nação para todos os guineenses:

As nossas línguas são muitas, uma trintena, e não temos a capacidade de fazer a alfabetização em todas as línguas. Vamos utilizar o português. Se calhar, vamos utilizar o crioulo, que é uma língua falada por mais ou menos 80% da população” (FREIRE e GUIMARAES,2003).

Evidentemente, as nações e estados nacionais africanos⁷¹ “modernos”, pelo menos os que se concebem como tal, usam as línguas dos ex-colonizadores como as oficiais, embora na Guiné-Bissau só uma fração minúscula use o português como língua do dia-a-dia (aliás, só a elite utiliza o português). Sob o pretexto de que na época colonial aquele que expressasse em português era considerado um assimilado, herdou-se, portanto, essa estratificação social. Essa língua do colonizador, oficial, é usada nos meios de comunicação social, nas escolas e para correspondências epistolares. Nas ex-colônias francesas, por exemplo, aquele que expressasse um bom francês era temido e respeitado (FANON, 2008).

⁷¹ Exceto Swazilândia, que usa a sua língua nativa Suhaili como língua oficial.

Aqui, cumpre observar também o conjunto de novas entidades políticas que se formaram na Guiné-Bissau após a sua introdução na vida política do sistema pluripartidário. Parte significativa dessas entidades se definiam de maneira autoconsciente como nacionalistas e trazendo no discurso o culto à ancestralidade e a afirmação étnica exacerbada, como expressa Danielle Ellery Mourão acerca do caso do ex-presidente da Guiné-Bissau, Koumba Yalá:

para chegar ao poder fez sua campanha política presidencial, no ano de 1999, pautada na valorização de símbolos de sua etnia, Balanta, e no valor desta em detrimento das demais (ELLERY MOURAO, 2009).

Vale ressaltar que essa afirmação exacerbada da etnicidade está na contramão dos sonhos da *Unidade e Luta* de Amílcar Cabral, lema que se tornou escudo da República da Guiné-Bissau, quando ele afirmara em 1972, em Havana, que:

Há 10 anos nós éramos fulas, manjacos, mandingas, balantas, pepéis e outros... Somos agora uma nação de guineenses”, unidade dos caboverdeanos, unidade entre a Guiné e Cabo Verde, unidade dos nacionalistas das colónias portuguesas, unidade dos povos africanos, unidade das forças anti-imperialistas, tudo isso para melhor lutar contra o inimigo comum, o colonialismo, a dominação imperialista e contra as próprias fraquezas. **Unidade e luta** significa que para lutar é preciso unidade, mas para ter unidade também é preciso lutar. E isso significa que, mesmo entre nós, lutamos (grifos nossos) (LOPES, 2004)

Geograficamente, Guiné-Bissau e Cabo Verde estão condenados a viverem muito próximos, embora culturalmente “escolheram” constituições identitárias distintas. Na verdade, antes da chegada do colonizador europeu, no século XV, Cabo Verde era um arquipélago inabitado. Logo, Cabo Verde é fruto da colonização. Para lá foram levados, pelos colonizadores portugueses, guineenses que eram comercializados e escravizados na Europa e América (ELLERY MOURAO, 2009).

3. NHA FALA: Uma leitura

NHA FALA, um filme em homenagem a Amílcar Lopes Cabral, pai da independência da Guiné-Bissau e das ilhas de Cabo Verde, assassinado em 1973 em Conakry, República da Guiné-Conakry, traz como protagonista a personagem da Vita. Uma moça mestiça que, segundo a tradição de seu clã, as mulheres não podem cantar, pois aquela que se atrevesse a desafiar a tradição ancestral seria punida com a morte.

A longa-metragem remete-nos a discussões sobre a ancestralidade e a oralidade numa sociedade onde a palavra tem um caráter sagrado, derivado de sua origem divina e das forças nela depositadas. Assim, de acordo com Hampaté Bâ, tudo teve origem em *Maa N'Gala*, o Deus Supremo, criador do *Maa*, o Homem. Portanto, nem todos os indivíduos têm a “autorização” de falar sobre certos assuntos ou de cantar, uma vez que todas as “profissões” tradicionais se baseiam em dinastias e sexos (BÂ, 1982).

É neste sentido que aparece o personagem do “Louco” como um *griot*, aquele que dialoga com os ancestrais, aquele que intermedia, enfim, aquele que liga o mundo dos Homens, *Maa*, ao do Deus Supremo, *Maa N'Gala*. Conforme Hampaté Bâ, o Griot, nas sociedades africanas, pode desempenhar inúmeras funções, a saber: historiador, genealogista, geógrafo, poeta, trovador, etc. o *Griot* é acima de tudo um sábio, um ensinador itinerante.

Se, de um lado, temos “Vita”, que representa a vitalidade da nação guineense, a força do continente africano, a certeza da busca e da construção de uma identidade nacional a partir da ancestralidade, memória e tradição viva africanas numa sociedade predominantemente oral, onde tudo é passado pacientemente de geração a geração, de mestre ao discípulo, de boca a ouvido (BÂ e KIZERBO, 1982), de outro, temos os personagens do “Seu Sonho” (falecido) e o vendedor de caixões, “Cangaluta”, que simbolizam sonhos moribundos, lutas e desalentos do povo.

Cangaluta, do crioulo, cambalhota, simboliza as árduas lutas do povo numa África politicamente independente, onde a esperança de vida é muito curta se comparada a outros continentes. Numa sociedade onde a morte do “seu sonho”, aos 82 anos, é considerada um recorde de vida, que para a própria “Vita” a única certeza que se tem é a morte.

Um aspecto importante no filme é a presença da estátua do líder Amílcar Cabral, fundador do Partido para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e herói da independência desses dois países. Interessante notar a forma como ele é tratado pelo povo,

como ele é rejeitado e também seguido. Neste caso, por seguidores que não possuem um lugar para colocá-lo.

O povo o considera um líder “desconhecido” e “sem” lugar, esquecido, mas também lembrado. Representado com um ar tão miserável, o grande Cabral aparece pequeno, desprezível. Assim, o filme mostra a amnésia da população em relação ao seu passado recente. Um herói silenciado. Vêem-se, dessa maneira, os ideais de um líder e de um movimento perdidos.

Se os ideais se perderam, a própria nação também está perdida, desorientada. Sintomas de que é preciso repensar a nação que se quer construir. Como tenta mostrar o filme, na eleição para o grupo coral na Igreja católica, que tem também a figura do sacerdote como restaurador da “ordem” numa sociedade *sincrética*, é preciso pensar os alicerces, olhar para História e reconhecer o passado. A figura do padre aparece como resquício da dominação colonial. Enfim, aquele momento reflete também que perfil de líder o povo deve ter numa sociedade que se encontra perdida e desamparada - a guineense.

Hoje em dia, os rituais fúnebres, tal como as seitas cristãs radicais, estão de regresso a muitas sociedades. E, em conseqüência do zelo e do “fundamentalismo” típicos dessas religiões, os aldeões olham com nostalgia para o passado, quando esses rituais eram puros, completos e viris. Pede-se aos anciões que recordem como esses rituais eram realizados: de que forma as cerimônias eram feitas, que animais eram sacrificados, quem podia sacrificar os animais e de que forma se fazia oferendas. Assim, aparece o homem grande animista – ancião num “conflitando” com os jovens católicos sobre o ofício do funeral.

Na realidade, alguns dos rituais morreram no início do século XX e a sua memória sobrevive apenas através da tradição oral. Contudo, estão a ser reconstituídos por todo o lado, na Guiné-Bissau atual, como noutras partes de África, por sociedades tribais em busca da sua identidade étnica (DIAWARA, 1998).

É interessante observar também, no filme, o lugar “escolhido” para filmar as cenas – Cabo Verde. Embora sem uma identificação precisa do espaço, o lugar da ação representa toda a África Ocidental, lugar colonizado como muitos outros em África, (como sublinha a própria “Vita” no filme). Um país “filho” da empresa colonial, para onde foram levados muitos guineenses no intuito de serem vendidos e escravizados na Europa e nas Américas. Para lá também foram muitos europeus, principalmente portugueses desterrados. Dessa forma, representando as

miscigenações tanto cultural como genética, Cabo Verde é uma confluência de culturas africanas e européias.

Envolvendo sonhos, partidas, mortes, renascimentos, a comédia musical do cineasta guineense Flora Gomes traz a convivência familiar do africano com a morte. Morte individual que não rompe com a continuidade, ela é a própria continuidade da vida. Porém, não significa que ela não comove aos entes queridos e à comunidade. Ali, os ritos fúnebres são motivos para contornar a desordem e restaurar o equilíbrio emocional causado pela morte. Aqui no Brasil é corriqueiro dizer: *Em África a morte é uma festa*.

A partida da “Vita” para França e o enterro do “seu Sonho” simbolizam, no entanto, o desespero e a esperança, respectivamente. Se no ocidente, quando a morte acontece, busca-se ajuda da ciência médica (medicina legal), nas sociedades tradicionais africanas a sua elucidação se busca através da “vidência”, para assim proceder à restauração da ordem.

O velório do “seu Sonho” é um momento para observar os grandes funerais nas sociedades africanas, onde acontecem festas ruidosas que reúnem pessoas de todas as idades num ambiente de excitação sustentada pelas danças, cantos, arengas, ritmos dos tambores, comidas e libações. Assim, aos poucos a atenção se desvia da morte real. Inaceitável em sua dimensão individual e afetiva, para se içar ao plano simbólico onde a morte é a garantia de um excedente de vida.

Na ideologia dos povos da África tradicional, o morto é transformado em ancestral protetor e reverenciado. A morte é transformada em vida. Mais uma vez, a partida de “Vita” e o funeral do “seu sonho” simbolizam a esperança. Não significam, portanto, a ruptura, mas a continuidade. Os mortos entram na categoria dos ancestrais, participam de uma força vital maior. Assim como a figura de Cabral participa dos eventos tradicionais e é apelado nos momentos de construção da nação e das datas comemorativas (MUNANGA, 2007).

Outro ponto que chamou bastante atenção foi a presença do catolicismo (religião do colonizador, imposta) e do animismo (religião tradicional) no filme, demonstrados através do conflito e da tensão instalados no velório do “seu Sonho”. Se se deveria ou não sacrificar o porco, rito que vai contra os preceitos católicos e que é um ritual fundamental das religiões tradicionais africanas, assim como a oferenda de plantas e de leite.

4. Dialogando com os estudantes guineenses

Os estudantes guineenses entrevistados por nós, que moram no Brasil e que assistiram ao filme, eram moradores da cidade de Bissau, capital do país, lugar também ao qual o filme é dedicado. Todos são de classe média (guineense), com idade compreendida entre 28 a 35 anos.

Apesar de o filme trazer discussões históricas, sociológicas e antropológicas abrangendo o lugar de Cabral na memória coletiva dos guineenses, os sonhos “destruídos” de construir um estado binacional (no próprio filme aparecem duas bandeiras no palácio presidencial de Cabo Verde: da Guiné-Bissau e de Cabo Verde) e o encontro das religiões animista (tradicional) e católica (imposta), os estudantes entrevistados trouxeram nas suas primeiras falas simplesmente a trajetória profissional da “Vita”, “ignorando” outros elementos culturais e momentos que discutem a construção de uma identidade nacional guineense, representado pela presença da estátua de Amílcar Cabral.

M’belé – estudante de Administração de 27 anos – por exemplo, levanta uma discussão muito pertinente, quando afirma que:

Nha Fala traz a história da Vita, uma menina que segundo a sua tradição não pode cantar, mas ela passa a cantar em um outro continente, longe do seu ancestral. Ao voltar ela morre simbolicamente. Aliás, renasce para poder continuar a sua carreira musical. Quebrando assim o tabu do seu povo.

Daí pode-se ver que a questão da oralidade chamou muito mais a atenção da estudante, mostrando assim que a ancestralidade está muito presente naquela sociedade africana onde, conforme Hampaté Bâ, “a palavra, embora “perdeu” a divindade ao entrar em contato com a corporeidade, a materialidade ganhou a sacralidade. Portanto, ela tem um caráter sagrado derivado de sua origem divina e possui assim forças nela depositadas”. Assim, nem todos os indivíduos têm a “autorização” debruçar sobre certos assuntos ou de cantar, uma vez que todas as profissões tradicionais se baseiam em dinastias e sexos (BÂ, 1982).

Na fala de M’balandjeu, estudante do curso de Direito na UFC, dá para entender a sua preocupação com relação à questão do gênero, mas também da ancestralidade, da oralidade e da “supremacia” da cultura do colonizador em detrimento do colonizado, como se pode ler:

“É a história de uma moça africana que conforme a sua tradição não podia cantar, porque no seu povo as mulheres são proibidas de cantar, mas ao chegar à Europa, ela passa a cantar, mostrando que é possível cantar mesmo sendo mulher”.

Em algumas sociedades guineenses, o casuísmo determina o que seria a “submissão” das mulheres na ótica ocidental, uma vez que a maioria das sociedades africanas é patriarcal. Com relação à decisão, a preferência ou os desejos individuais são considerados menos importantes (existem, mas são menos importantes).

Uma das características dessas sociedades africanas é o lugar ocupado pelos mais velhos, sábios e únicos “detentores” do saber. A partir do momento que um indivíduo passa pelo ritual de iniciação passa a ganhar estatuto de ancião - Homem Grande. Em algumas sociedades existe ritual de iniciação para ambos os sexos. Em algumas só para homens, pois é uma experiência que pode ser temível quando acompanhado de operações cirúrgicas tais como a circuncisão ou a excisão.

Para ser ancião é preciso ser digno, mostrar que será capaz de suportar as feridas físicas e morais que a vida inflige, as dores do parto e os riscos da guerra. A iniciação é acima de tudo um ensinamento, uma escola; isso é mais importante nas sociedades guerreiras e pastorais africanas (BÂ, 1982; MUNANGA, 2007).

Para Nantói, estudante de Letras na UFRN, 28 anos:

a figura de Cabral no filme é muito importante, uma vez que mostra que devemos ter compromisso com a nossa história, assumir Cabral como fundador da nossa nação, pois ele teve papel fundamental no processo da luta de libertação da Guiné e Cabo Verde. Portanto, a sua figura é símbolo de Unidade Nacional e Unidade entre os povos. Ele sempre pautou sua LUTA na Unidade entre as nações africanas.

Nantói traz na sua fala um forte discurso sobre a assunção da História e o compromisso com o passado recente de luta pela libertação nacional daquele país africano, que é uma das

características fundamentais do povo guineense. Só a partir do momento que se assume o passado e abraçar a nossa História haverá reconhecimento como um povo com uma identidade própria. É neste sentido que a figura de Cabral entra como conciliação entre a Memória Coletiva e a História.

Ainda para Bassafinté, estudante de Ciências Sociais da UFRJ, de 35 anos:

É uma comédia musical protagonizada por uma linda jovem mestiça que viola um interdito cultural. Em vez de a levar a um confronto com a morte, leva-a a um confronto com a vida. Em vez de causar a anunciada tragédia, torna-se ato redentor que a liberta. Para mim, Cabral significa o pai fundador da nossa nacionalidade e da unidade entre os povos africanos. Na nossa memória ele ficou como um grande herói e nacionalista, e ele sempre almejou o nosso progresso, pena que ninguém conseguiu dar continuidade aos planos de metas dele, que poderia desenvolver o país.

A fala de Bassafinté é repleta de detalhes sobre o conteúdo do filme e dos elementos ali abordados: a História da vida da “Vita”, moça africana que transgride as normas culturais prestabelecidas e desafia as tradições dos ancestrais ao cantar, papel proibido às mulheres da sua sociedade. Frustração dos planos de um líder nacionalista de construir um país rumo ao progresso e muitos sonhos que não se vingaram.

Filme apátrida com várias pátrias, admirado por uns, mais abertos, despeitado por outros, mais obtusos, no fundo pretende apenas dar a ver isto. Segundo o cineasta Flora Gomes: «O futuro deste planeta é a mestiçagem. Ninguém a pode proibir».

5. Considerações finais

Na fala dos jovens guineenses e na leitura dos teóricos terceiro mundistas vê-se que os conflitos culturais ainda estão instalados. Após o diálogo entre a teoria e a prática constatou-se que a relação/convivência entre a ex-metrópole e a ex-colônia continua tensas e difíceis, simbolicamente temos o homem grande que se declara não gostar dos pretos. Aliás, mesmo adorando a música negra, continua não gostando dos pretos. No entanto, as resistências à imposição de uma cultura ocidental continuam presentes nas ex-colônias, apesar da “aceitação” e admiração daquilo que chega de fora. A preservação das tradições vivas continua patente nos

anciões embora nos jovens, esperanças do continente apesar de haver muita afirmação identitária continua havendo “assimilações”. “NHA FALA”, portanto, mostra essa aceitação e essa resistência.

Evidentemente, novos grupos culturais se tornam visíveis na cena social, buscando assim firmar suas identidades “roubadas”, ao mesmo tempo em que questionam a posição privilegiada das identidades até então hegemônicas. Pois, é neste contexto que o trabalho cinematográfico do cineasta guineense Flora Gomes se insere.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Miguel Valle. O atlântico pardo, antropologia, pós-colonialismo e o caso lusófono. BASTOS, Cristiana; FELDMAN-BIANCO, Bela (Coord.). **Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, n. 25. 2002
- APPADURAI, Arjun. **Putting Hierarchy in Its Place - Cultural Anthropology**, 3:1, Place and Voice in Anthropological Theory (Feb., 1988), pp. 36-49
- BÂ, Hamadu Ampaté. A tradição Viva. In: **Introdução à Cultura Africana**. Edições 70, Lisboa 1977.
- BAMBA, Mahomede. Os cinemas africanos: no singular e no plural. In: **Cinema Mundial Contemporâneo**, Mauro Batista e Fernando Mascarello (org.), Campinas, SP, Papyrus Editora, 2008.
- BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BARRADAS, Carlos. **Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo, Arquivos da Memória, antropologia, arte e imagem**. Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, 2009.
- BHABA, Homi. Ética e estética do globalismo, uma perspectiva colonial. In: **A Urgência da Teoria**, Tinta da china, Lisboa, 2007.
- _____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COSTA, Sergio. **Desprovincializando a sociologia**. A contribuição pós-colonial. RBCS vol. 21, nº 60, fev 2006.
- CUNHA, Ferrari, HIKIJI & Sztutman (orgs.) **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004, pp 49-62.
- DIAWARA, Manthia. In: **Search of Africa**. Harvard University Press, 1998.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Porto: Paisagem, 1975.

FRANÇA, Andréa. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. ALCEU - v.2 - n.4 - p. 61 a 75 - jan./jun. 2002.

FREIRE, Paulo e GUIMARAES, Sérgio. **A África ensinando a gente: Angola, Guiné-Bissau, Sao Tomé e Príncipe**. Sao Paulo. Paz e Terra, 2003.

_____. **Cartas a Guiné-Bissau**: Registros de uma experiencia em processo.4. edicao. Sao Paulo. Paz e Terra, 1978.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LOPES, Carlos. Socialismo ou neocolonialismo: As lutas de emancipação dos povos africanos e a actualidade do legado de Amílcar Cabral. In: **Encontro Internacional em Serpa e Moura**, 23, 24 e 25 de Setembro de 2004.

MacDOUGALL, David. "De quem é essa estória?". In **Cadernos de Antropologia e Imagem**, v. 5, no. 2. Rio de Janeiro, UERJ, 1997, pp 93-106.

MOURAO, Danielle Ellery e RODRIGUES, Lea Carvalho. **Trânsitos identitários**: a formação das nacionalidades em Cabo Verde e Guiné-Bissau. Pro-Posições, Campinas, v. 20, n. 1 (58), p. 83-101, jan./abr. 2009.

MUNANGA, Kabenguéle. O que é africanidade. In: *Revista Biblioteca Entre Livros*, 2007. Edição especial n. 06.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

SANSONE, Livio. **O local e o global na Afro-Bahia contemporânea**. Trabalho apresentado na XVIII Reunião Anual da ANPOCS, GT "Relações raciais e identidade étnica". Caxambu. 23-27 de novembro de 1994.

SAYAD, Abdelmalek. A Imigracao ou os paradoxos da alteridade. Sao Paulo. EDUSP, 1998. Sztutman, Renato. "Jean Rouch: um antropólogo-cineasta". In. BARBOSA, Caiuby Novaes, PRYTHON, Angela. **Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema**. Compôs, 2008.

FILMOGRAFIA: NHA FALA, 2002.

DE LUANDA A BENGUELA: ZELO PELA MEMÓRIA

Lepê Correia⁷²

RESUMO

O ofício do griot sempre foi a preservação da memória de seu povo, a transmissão dos saberes, como sacos invioláveis de palavras, portadoras de segredos seculares. Causadores de medo porque filhos e netos das canções que não mentem, portanto, verdadeiros punhais ardentes. “De Luanda a Benguela” busca analisar como Luandino Vieira e Artur Arriscado, dois escritores angolanos contemporâneos, viventes das contendas travadas nas lutas de libertação, alimentaram a esperança e a inspiração revolucionária através da força da palavra, da frase e da inovação narrativa, estabelecendo o zelo pela memória, usando a oralitura de suas comunidades.

Palavras-chave: Resistência, memória, inovação narrativa, oralidade.

PROTESTO

(Carlos Assumpção)

Senhores

Atrás do muro da noite

Sem que ninguém o perceba

Muitos dos meus ancestrais

Já mortos há muito tempo

Reúnem-se em minha casa

E nos pomos a conversar

.....

Senhores

O sangue do meus avós

Que corre nas minhas veias

⁷² Poeta pernambucano, ativista do movimento negro no Brasil. Mestrando em Literatura - UEPB

São gritos de rebeldia

.....

Eu quero o sol que é de todos

Ou gritarei a noite inteira

Como gritam os vulcões

Como gritam os vendavais

Como grita o mar

E nem a morte terá força

De me fazer calar!⁷³

A Memória

O que deve fazer um povo, quando seus inimigos mais próximos e ferrenhos são a despersonalização e a destruição de seus costumes? Se perguntarmos a Domingos Xavier, ele nos dirá: - Sobe aqui no trator. Vamos lá à cubata⁷⁴ do vavô Petelo. Talvez o Miúdo Zito saiba onde está o “saco de palavras”. Se perguntarmos a “Antonico, o Emigrante”, ele provavelmente dirá: - pergunte ao “saco de palavras”. Ele deve estar às voltas com algum kaxico* por aí.

Mas deixem-me apresentar: Eu sou Muambe⁷⁵ Ondyai, filho de Mama Dita e de Muambe Zélu Pereira, que veio de Luanda, ainda novo, trabalhar forçado nos engenhos de Goiana; mestre na arte de falar, e que me entregaram ao Olorisá Ogun-Biy,⁷⁶ para que, como Oluwo Yorubá⁷⁷, me ensinasse a tradição de seu povo, já que eu nasci Adó,⁷⁸ e assumisse a continuidade de sua função quando ele voltasse para Ilú-Aiye,⁷⁹ já que a dupla função do Muambe, do Akpalo, do Djeli ou do Griot, “era romper o silêncio do esquecimento e exaltar a glória da tradição”,⁸⁰ de seu povo.

Como disse Niane Djibril, ao falar da importância do griô: “Nós somos os sacos de palavras, somos sacos que encerram os segredos muitas vezes seculares, somos a memória dos povos, pelas palavras

⁷³ ASSUNÇÃO, Carlos, *Protesto*, São Paulo: Ed. A.C.N – Cadernos de Cultura, 1958.

⁷⁴ Casa –Kimbundo, uma das línguas faladas em Angola

⁷⁵ Kimb. -Contador, narrador de histórias, anedotas

⁷⁶ Yorubá - Língua falada na Nigéria - Olorisá (Sacerdote); Ogun-biy (o que nasceu de Ogun)

⁷⁷ Yor. – O que guarda os segredos

⁷⁸ Yor. - Cabaça (pron. Adô)

⁷⁹ Yor. - Terra da Bem-aventurança

⁸⁰ BARRY, Boubacar, *Senegâmbia: O Desafio da História Regional*, RJ: SEPHIS-CEAA, 2000, p. 5

damos vida aos feitos e gesto dos reis diante dos jovens e gerações.”⁸¹ Mas o colonialismo não respeitou e não respeita as formas de escrever, as visões míticas e a expressão oral das culturas ditas subalternas. Apelidam-nas de “aepistêmicas.”

Luanda e Benguela

Eu estou aqui para lhes mostrar dois invasiáveis saco de palavras, que preservam a memória angolana e dão vida aos feitos e gestos de seu povo, como transmissão de saberes, desenvolvendo estruturas de mediação e restabelecendo a comunicação, como testemunhas viventes das lutas de libertação, acreditando em uma Angola do futuro, como parcela africana.

José Luandino Vieira, Luandense por paixão e convicção, autor de *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*; e **Artur Maria de Mendanha Arriscado**, filho de Benguela, autor de *Tatchi*. Dois mestres da força da palavra, da frase, e da inovação narrativa. Dois escritores angolanos capazes de estabelecer uma ponte entre gerações e o zelo pela memória, guiados pela ancestralidade e usando como elo a Literatura.

O menino José Vieira Mateus da Graça, nasceu em Portugal e, aos 2 anos de idade sua família migrou para Angola, passou sua infância e juventude nos musseques⁸² de Luanda, e desde cedo se engajou na luta política, diante do clima da repressão colonial. Não só por paixão, mas por convicta entrega à causa de libertação Nacional, tornou-se José **Luandino Vieira**.

Artur Arriscado, vivendo no Caminho Ferro de Benguela, no Luau, onde nasceu, desde menino se apercebeu da desigualdade entre as pessoas, pois no local havia casas para negros e casas para brancos, e aos sábados sempre observava indignado, seu Portugal, acompanhado de um cão feroz e uma chibata, invadir as casas dos funcionários negros para fazer vistoria. Nunca sabia que eram os coitados, os guardas ou os guardados, como até hoje afirma.

Os pontos comuns entre os dois começam pelas infâncias impregnadas de favelas. Apesar de terem vivido em lugares diferentes, peladas, traquinices e pés-descalços era a vida. Mas dá pra se notar um outro ponto: a coerência. Durante as lutas de libertação de seu povo, alimentaram a esperança e a inspiração revolucionária, mostrando como a poesia esmo banhada em sangue, não separa o antigo do novo, mas cada um faz a sua parte.

Encontros Decisivos

⁸¹ Idem, p. 7

⁸² Kimb. Favelas.

Luandino Vieira em suas opções de escritor sempre perseguiu a face familiar de Luanda. E “era quase fatal que a linguagem popular, correndo em suas veias, comparecesse ao texto que ia escrevendo, embora houvesse muito de consciente.”⁸³ Ao encontrar-se na cadeia com *Sagarana*, a primeira página, de saída, o perturbou. “Fechou o livro, matutou muito e fez-se luz: ah, afinal, a gente pode inventar a linguagem...”⁸⁴

Arriscado, não intencionalmente, segue os mesmo passos, pela natureza do seu compromisso consciente com a terra: “vou tentar escrever estórias minhas e do outros, como costume falar e sei, sem truques de português finório acompanhado do Sr. Dicionário. O meu mundo é bem mais simples, sem vingangas”⁸⁵, ou seja, peneiras, na língua Tchokué. “Que me desculpem os entendedores do Kaputu.”⁸⁶

Enquanto o desbloqueio de **Luandino** se dá ao encontrar Rosa; o de **Arriscado**, ao lembrar da frase de vovô Camarheiro: “*Tchové tchové, tchambala tchambala*”⁸⁷ (O que é meu é meu, o que é teu é teu.).

Ao escrever, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, em 1961, quando foi preso pela segunda vez, **Luandino** consegue retratar o povo com a linguagem do cotidiano sem vulgarizá-la; consegue falar da revolução com detalhes, sofrimentos, revoltas pelas torturas, desejo de transformar; sem em nenhum momento ser panfletário, mas poeta; sem pieguices, mesmo descrevendo perdas e amores, pois, a missão do Muambe (griot) é fazer com que o mundo se preserve na dignidade:

Domingos era um tratorista. Tinha um filho de poucos meses com Maria, sua mulher, e trabalhava numa barragem às margem do Kuanza, com outros tantos operários negros, que viviam numa grande senzala, e sonhavam com a liberdade. Morar bem, só os chefes, os brancos. De vez em quando um dos pretos desaparecia.⁸⁸

Entre esses desaparecidos, há destaque para o caso de “Timóteo, um rapaz magro, apontador da secção de eletricidade, tinha sido agarrado no seu quartinho, ao lado do armazém, lendo papéis que tinham saído em Luanda {...} que a polícia não gostava.”⁸⁹ Saber ler e, principalmente, coisas que aumentasse o gosto pela liberdade, era um crime imperdoável durante a dominação portuguesa em Angola.

Artur Arriscado, vivente das contendas travadas em solo angolano, tornou-se um escritor e um contador de estórias, ouvidas ao pé da fogueira, nas noites frias de Luau, em Benguela. Por diversas

⁸³ MEDINA, Cremilda de Araújo, *Sonha Mamana África*, São Paulo: Epopéia, S.E. da Cultura, 1987, p. 237

⁸⁴ Idem, p. 238

⁸⁵ ARRISCADO, Artur, *Sakalumbu: O contador de estórias*, Brasília: F.C.Palmares, 2004, p. 7

⁸⁶ Idem (Kaputo é como em Benguela se chama o português culto, de Portugal)

⁸⁷ Idem, p. 8

⁸⁸ CORREIA, Lepê, “Domingos Xavier: Angola Feita Homem, in - DUARTE, Zuleide, (Org) *Áfricas de África*, Recife: PPGL/UFPE, 2005, p. 96

⁸⁹ VIEIRA, José Luandino, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa: Ed. Caminho SA, 2003, p.

21

vezes abandona sua singularidade, como que necessitando de ar, alça vôo e contempla os campos de batalha, pontua a insensatez - razão principal das mutilações, mortes e forçados abandonos entre os de sua terra - como em *Tatchi*, “Antonico, o Emigrante”, nascido e criado no Malange, abandona sua terra, por não concordar com os abuso do poder popular, nem com as ideologias e ambições dos três movimentos “independentistas”:

- “Filhos da puta desses negros não se entendem! Vou-me embora com a família.”⁹⁰

Nesse trecho, o autor parece retratar a confusão em que se encontrara o povo, sem saber o significado da guerra, ocorrida pós-independência, e em outro trecho a denúncia do fratricídio:

- “É verdade, são meus patrícios, são meus irmãos, hum-hum, mas não prestam. Vou-me embora no putu. Vou continuar a ser criado dos colonos.”⁹¹ Isto nos soa como querendo dizer que: se é para sofrer, a situação anterior, pelo menos, tem justificativa. E aí vem a preocupação com a posteridade:

- “Não é por mim, é pelos meus kandengues. Vou até lá, arrumo as coisas e volto.”⁹² Ou seja, preciso pelo menos deixá-los em segurança. Mas é tola a idéia de abandonar sua casa para ir buscar a paz na casa alheia:

- “Porra, meu kamba⁹³. Palavra de honra! Eu só vim cá entregar a família. Quando quis regressar me roubaram o salvo conduto. Passados dias, apareceu rasgado, até hoje nem sei quem foi. Tive que me acantonar.”⁹⁴ Neste trecho, **ARRISCADO** denuncia que: naquela situação, ser refugiado de guerra é estar em outra modalidade de escravidão.

A liberdade custa caro, por isso o livro se chama *TATCHI*, “uma redução estética de “*Kwata kanáua nhi tatchi*” que, em tchokué, quer dizer “agarra bem, com força.”⁹⁵

Para Preservar: não existe o último.

Luandino ressalta a importância de fazer de todos, grandes guerrilheiros da liberdade: até as crianças. Em *A vida Verdadeira de Domingos Xavier*, na figura do miúdo Zito, é ressaltado o papel das crianças, semelhante aos que no Brasil escravocrata eram denominados *Caxinguelê*: verdadeiros sentinelas avançados, rápidos e eficientes. “{...} vavô Petelo recomendava no neto:

- Menino, veja lá! Você brinca sempre perto da prisão, precisamos saber o que passa”.⁹⁶

⁹⁰ ARRISCADO, Artur, *Tatchi*, Lisboa: Ed. de Autor, 2003, p. 18

⁹¹ Idem

⁹² Idem

⁹³ Kimbundo: Companheiro

⁹⁴ ARRISCADO, Artur, *Tatchi*, Lisboa: Ed. de Autor, 2003, p. 18

⁹⁵ Idem, p. 5

Mas nada descrito com burocracia, nem trabalho forçado infantil. Como para as crianças nunca houve tempo ruim, “o menino saía com sua fisga no pescoço e, com a outra miudagem, ficava brincar por ali de cobóis e bandidos ou em renhidos desafios de bola-de-meia.”⁹⁷ Assim cumpriam suas tarefas Jamesbondescas, sem perderem a infância e como representantes da esperança.

Em **Arriscado**, preocupação em preservar a natureza circundante, hoje, tão em voga, porém antiga nas culturas de África, através do exercício da oralidade e manutenção dos costumes e dos falares populares; como as “histórias de caçadores”, exageros também herdados pela cultura brasileira, quando se trata de conservar o meio ambiente preservando os animais. Em volta das fogueiras homens e mulheres esbanjam conversas sobre os engodos vividos por quem não respeita a natureza. Com “Sonho Armadilhado”, vivido pelo caçador imprudente N’Zitu, “sempre com a razão delé sem respeito nem mesmo do Soba”,⁹⁸ o autor narra uma dessas histórias em que o fanfarrão e desobediente, ao ser encontrado desacordado na mata, conta:

- Meus salvadores, os macacos com os gurrilas sé combinaram e m’agarraram na ratoeira deles. {...} – M’avisaram sé quarrequerré dia eu vortar mais, me vão dar com o kinjango no matakó. Nunca mais vou vortar no mato parra matarre macaco ou gurrila.⁹⁹

No dizer de **Arriscado**, perder essa oportunidade de se conhecer esse mundo da imaginação, mesclado com as situações reais, descrito com ironia e amor, é muito grave para a literatura Angolana.

E por fim...

Muitas e muitas luas, antes que a costura do mundo negro fosse, por dentro e por fora, fosse feita pela escrita, “os griôs, por meio da voz e dos instrumentos que imaginaram, foram os demiurgos que construíram esse mundo, e suas únicas testemunhas.”¹⁰⁰ Tudo isso para que o silêncio e o olvido dos tempos não o destruíssem; para que a esperança perdesse seus momentos, nem a tradição sua dignidade.

O que falta aos historiadores é analisarem com mais respeito as coisas que nos foram contadas e continuam a prevalecer entre as conversas comunitárias, de sociedades que ainda se encontram entre “discursos históricos paralelos que se interpenetram às vezes, mas que podem também estar lado a lado

⁹⁶ VIEIRA, José Luandino, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, Lisboa: Ed. Caminho SA, 2003, p. 93.

⁹⁷ Idem

⁹⁸ ARRISCADO, Op. Cit, p. 62

⁹⁹ ARRISCADO, Artur, *Tatchi*, Lisboa: Ed. de Autor, 2003, p. 64

¹⁰⁰ BARRY, Boubacar, *Senegâmbia: O Desafio da História Regional*, RJ: SEPHIS-CEAA, 2000, p. 5

sem se tocar, pondo em enxergo o difícil ofício do historiador numa sociedade oral”,¹⁰¹ como a Senegâmbia, Angola, Kongo, Moçambique, Guiné Bissau, Índia, Paquistão e o próprio Brasil, em alguns de seus recantos, mesmo na atualidade. Sociedades estas, parafraseando Boubacar, que foram colocadas entre parênteses por tantos séculos de colonização.

O Djeli (*griot*), como o são Luandino Vieira, Artur Arriscado e tantos outros anônimos espalhados mundo a fora, são as memórias dos povos; transmissores de saberes codificados, preservados em seus corações. Causadores de medo porque são filhos e netos das canções que não mentem, pois carregam o fogo das palavras dos pais de seus pais, e por lembrarem aos poderosos que não devem economizar para serem o que devem, são como punhais ardentes. Por isso e tanto mais devem ser merecedores de apreço, como guardiões dos segredos da memória dos tempos.

REFERÊNCIAS

ARRISCADO, Artur. **Tatchi**. Lisboa: Ed. de Autor, 2003.

_____. **Sakalumbu: O contador de estórias**. Brasília: F.C.Palmares, 2004

ASSUNÇÃO, Carlos, **Protesto**. São Paulo: Ed. A.C.N – Cadernos de Cultura, 1958

BARRY, Boubacar, **Senegâmbia: O Desafio da História Regional**. RJ: SEPHIS-CEAA, 2000.

CORREIA, Lepê, “Domingos Xavier: Angola Feita Homem, in- DUARTE, Zuleide, (Org)

Áfricas de África. Recife: PPGL/UFPE, 2005.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Sonha Mamana África**. São Paulo: Epopéia, S.E. da Cultura, 1987.

VIEIRA, José Luandino. **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**. Lisboa: Ed. Caminho SA, 2003

¹⁰¹ Idem, p. 6

MEMÓRIA E SOCIEDADE: O SANGUE NEGRO DE NOÉMIA DE SOUSA

Luciana Neuma S. M. M. Dantas¹⁰²

Rosilda Alves Bezerra¹⁰³

RESUMO

O presente texto tem a intenção de destacar na poesia de Noémia de Sousa, a importância da memória como um fator de perpetuação dos momentos vividos pela autora em sua terra africana, Moçambique. A memória como um processo bem sucedido (RICOEUR, 2007), faz-nos reviver momentos que até então, estavam guardados e ocultos em nossa consciência e são trazidos à tona pela presente situação que as despertando, torna-as visíveis e aparentes (BOSI, 1994). É na poesia de Noémia de Sousa que passamos a conhecer suas lembranças evocadas do passado, como também, vemos a transformação de simples recordações para momentos eternizados através de sua escrita, que está exposta em sua única obra intitulada Sangue Negro (2001).

Palavras-chave: Memória, Poesia, Noémia de Sousa.

A poeta Noémia de Sousa teve uma memória feliz, ao recordar as lembranças do passado, assim, sua consciência logo foi ocupada pela memória ativa podendo assim torná-las visíveis e imagináveis até aos nossos olhos, como se a lembrança fosse um tipo de imagem, um filme. Mas afinal, o que é memória? De acordo com o dicionário, a memória é a capacidade de lembrar; recordação de algo passado; relato escrito que alguém faz de acontecimentos históricos vividos por si mesmo ou sobre sua própria vida (HOUAISS, 2008). Etimologicamente, memória é o ato de lembrar-se; em francês *se souvenir (sous-venir)* que quer dizer um movimento que vem de baixo, “vir à tona o que estava submerso”, combinando o passado com o processo corporal e presente da percepção, como descreve Ecléa Bosi em seu livro *Memória e Sociedade* (1994).

Utilizando-se do estudo filosófico de Henri Bergson sobre o significado de memória, ela diz que a memória está estreitamente ligada à percepção que por sua vez está ligada às reações do corpo provocando sensações que fazem um percurso de ida e volta, do cérebro para os nervos e músculos, causando então, uma ação. Dessa forma, ela acorda com Bergson no sentido de que as lembranças estão ligadas às percepções reais:

¹⁰² Especialista em Literatura e Cultura Afro-Brasileira pela UEPB. Aluna do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Seu projeto de pesquisa tem como corpus a obra da escritora moçambicana, Noémia de Sousa, **Sangue Negro** (2001), que observa as características fundantes na construção da identidade negra feminina.

¹⁰³ Orientadora do MLI/UEPB.

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros 'signos' destinados a evocar antigas imagens.

(BERGSON *Apud* BOSI, 1994, p. 46)

Retemos apenas aquilo que um dia nos fará trazer à tona lembranças do passado, signos ou símbolos que farão sentido no momento em que evocamos tais lembranças, assim elas ocupam toda a consciência – ou inteligência, como se refere Paul Ricoeur – no ato de deslocamento das percepções. Ou seja, você não está mais percebendo e sim lembrando, daí não se distinguir mais o que é percepção e o que é lembrança. Ambas sempre se penetram, se cruzam. “A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1994, p. 47).

A *mémoire* evoca antigas imagens fazendo emergir aquilo que está escondido, submerso, oculto para quem está de fora. Não podemos ter acesso às tais imagens guardadas na mente de outrem, porém podemos visualizá-las se estiverem escritas ou retratadas em pinturas e fotografias. Na poesia de Noémia de Sousa, suas imagens ocultas são trazidas à tona no momento em que ela descreve as lembranças de África no seu poema, “Sangue Negro” e nos faz perceptores e conhecedores delas. Jacques Le Goff em seu estudo sobre a memória, cita o autor Florès que afirma:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (FLORÈS *Apud* LE GOFF, 1994, p. 425).

Nos versos de “Sangue Negro” ela afirma que há muito tempo estava longe de sua terra: “*Como eu andava há tanto desterrada, / de ti alheada / distante e egocêntrica / por estas ruas da cidade! / engravidadas de estrangeiros*” (SOUSA, 2001, p. 140); depois, ela descreve momentos de saudosismo, de coisas que ela viveu e presenciou e não consegue ignorá-los por mais tempo, como “*a carícia fraternamente morna do teu luar*”. Em matéria de nostalgia, Ricoeur

afirma que a memória corporal pode ser sentida em forma de saudade: “Assim, a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma de saudade, da nostalgia” (RICOEUR, 2007, p. 57).

Além disso, ela se lembra dos horizontes estranhos ainda por desvendar; dos matos cacimbados; dos filhos lutando, trabalhando amarrados à terra como escravos; dos batuques bárbaros e das canções escravas ao luar. São sensações oferecidas por um estímulo, fazendo com que todo seu corpo reaja a essas imagens evocadas do passado. São as ações e reações do corpo que Bergson ilustra em seus estudos, revelando as experiências passadas vividas pela escritora no momento em que ativa a própria memória.

Paul Ricoeur salienta a associação das coisas que lembramos, aos lugares onde ocorreram os fatos lembrados, da seguinte maneira:

Assim, as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos “lugares de memória”, antes que eles se tornem uma referência para o conhecimento histórico.

(RICOEUR, 2007, p. 57-8).

Esses “lugares de memória” de que o autor fala, representa o luar de África, estando em associação com as “coisas” lembradas: a carícia fraternamente morna e as canções escravas. Não há como você lembrar de algo que aconteceu sem levar em consideração o local do acontecimento, é o que Ricoeur nos deixa bem esclarecido. Todo e qualquer fato que tenha ocorrido, tem um lugar onde fora realizado:

Como se eu pudesse viver assim,
desta maneira, eternamente,
ignorando a carícia fraternamente
morna do teu luar
(meu princípio e meu fim)...
(...)
Mãe, minha Mãe África
das canções escravas ao luar,
não posso, não posso repudiar
o sangue negro, o sangue bárbaro que me legaste...

(SOUSA, 2001, p. 140-2)

Segundo Henri Bergson existem dois tipos de memória: a *memória-hábito* e a *imagem-lembrança*. A primeira é aquela que nos faz lembrar de como devemos realizar nossos afazeres cotidianamente; já a segunda traz à tona aquele momento vivido uma única vez. Ecléa Bosi comenta que:

Sonho e poesia são, tantas vezes, feitos dessa matéria que estaria latente nas zonas profundas do psiquismo, a que Bergson não hesitará em dar o nome de “inconsciente”. A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia (BOSI, 1994, p. 49).

A poeta Noémia de Sousa usa da *imagem-lembrança* para se referir a uma situação que somente ela vivenciou, momentos singulares, não repetitivos, oposta à *memória-hábito*. Esses momentos ficam guardados na consciência até um dia emergirem e serem vividos novamente por meio da memória. Le Goff diz que: “A memória [...] procura salvar o passado para servir o presente e o futuro (1994, p. 477).

A ação de *se souvenir* resgata as lembranças que estavam obscuras por um determinado momento, a consciência liberta-as das sombras levando-as para a luz, ou seja, elas tornam-se aparentes e visíveis. As lembranças de Noémia estavam guardadas em sua memória e com um estímulo exterior (o batiques dos tãntãs de guerra) levou-as a emersão. Passamos então, a conhecer sua lembranças ocultas, quando a poeta as torna manifestas através dos versos do seu poema. Ela usou da linguagem escrita para estender a possibilidade de armazenamento, como afirmou C. Flôres.

O estímulo é algo importante para nos fazer lembrar algo, Bosi diz: “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos faz lembrar” (1994, p. 54) e em seguida Bergson confirma dizendo: “O maior número de nossas lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam” (BERGSON Apud BOSI 1994, p. 54).

A ação de trazer as lembranças de dentro da memória à superfície é recordar; quando recordamos logo lembramos. Ricoeur explica:

Entendamos por evocação o aparecimento atual de uma lembrança. É a esta que Aristóteles destinava o termo *mnēmē*, designando por *anamnēsis* o que chamaremos mais adiante, de busca ou recordação. E ele caracterizava a *mnēmē* como *pathos*, como afecção: ocorre que nos lembramos disto ou

daquilo, nesta ou naquela ocasião; então, temos uma lembrança (RICOEUR, 2007, p. 45).

Recordar e lembrar designam ter uma lembrança, ou seja, é a busca de um fato do passado na tentativa de não deixar que ele caia no setor do esquecimento. Ricoeur enfatiza mais: "... designo a recordação com o termo emblemático de busca (zētēsis)", além disso, para ele: "A recordação bem-sucedida é uma das figuras daquilo a que chamaremos de memória feliz" (RICOEUR, 2007, p. 46). Essa tentativa de busca e uma busca com sucesso da memória, é aquilo que Ecléa Bosi fala de o "reino da sombra" – onde está depositado o tesouro da memória – recebeu luz e emergiram todas as lembranças.

Vejamos um exemplo de busca da memória em um trecho do poema de Noémia de Sousa chamado "Poema da infância distante" que é a poesia saudosista que descreve os tempos de infância na Catembe:

Meus companheiros de pescarias
por debaixo da ponte,
com anzol de alfinete e linha de guita,
meus amigos esfarrapados de ventres redondos como cabaças,
companheiros nas brincadeiras e correrias
pelos matos e praias da Catembe
unidos todos na maravilhosa descoberta dum ninho de tutas,
na construção duma armadilha com nembo,
na caça aos gala-galas e beija-flores,
nas perseguições aos xitambelas sob um sol quente de Verão...
— Figuras inesquecíveis da minha infância arrapazada,
solta e feliz:
meninos negros e mulatos, brancos e indianos,
filhos da mainata, do padeiro,
do negro do bote, do carpinteiro,

vindos da miséria do Guachene
ou das casas de madeira dos pescadores,
Meninos mimados do posto,
meninos frescalhotes dos guardas-fiscais da Esquadrilha
— irmanados todos na aventura sempre nova
dos assaltos aos cajueiros das machambas,
no segredo das maçalas mais doces,
companheiros na inquieta sensação do mistério da “Ilha dos navios perdidos”
— onde nenhum brado fica sem eco.

(SOUSA, 2001, p. 52-3).

A finalidade principal da busca do passado é para não deixá-lo à mercê do esquecimento (RICOEUR, 2007), mas Noémia utiliza-se desse artifício para que também a sua identidade moçambicana seja reforçada na luta contra a opressão colonial vivida por ela e seu povo. A memória é um item essencial na identidade de um indivíduo e de um povo (LE GOFF, 1994). E é através dela que essa poeta pode levar o seu povo a lutar pela tão sonhada liberdade e amar mais a sua pátria mãe, África.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças dos velhos**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DANTAS, L. N. S. M. M. **Identidade, Memória e Diáspora em “Sangue Negro” de Noémia de Sousa**. Anais do IV Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades. Campina Grande: Realize, 19 e 20 de Junho de 2008.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário da língua portuguesa**. 3.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão [et al.] 3.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro**. Fátima Mendonça (Org). Maputo: AEMO, 2001.

TEXACO, POR UM NOVO PACTO EXISTENCIAL

Luiz Antonio de Carvalho Valverde¹⁰⁴

RESUMO

Observaremos o imaginário em *Texaco*, romance de Patrick Chamoiseau, que relata a luta pela sobrevivência das comunidades afro-descendentes da Martinica. Configura-se, ao longo da narrativa, um modelo existencial que tem como foco a convivência do diverso. O primeiro plano é povoado por seres que esbanjam vivacidade, em seus trejeitos e sensibilidade. Ao invés de buscarmos a rota de colisão com o opressor, os personagens embarcam nos movimentos da vida, atentos a suas amplas possibilidades, sem perder, entretanto a visão crítica dos acontecimentos. Essa estratégia da narradora acena com uma abertura no imaginário do leitor, ensejando mudanças de mentalidade, num processo de reeducação. Nesse sentido, colaboram os sons e cores vibrantes da escrita, a produzirem imagens de grande intensidade lírica. Estaremos dialogando com autores como Édouard Glissant, Dione Brand, Arjun Appadurai.

Palavras-chave: imaginário, diversidade, produtividade social.

No romance *Texaco*, do escritor martiniquês Patrick Chamoiseau, observa-se uma abertura para as coisas essenciais, um maravilhar-se diante da vida, apesar das condições adversas que marcam a existência de seus protagonistas. Estes personagens muitas vezes traem uma sensibilidade tátil, de exterioridade, para os chamados e imposições do mundo. Os aprofundamentos se insinuam através de metáforas de grande impacto, traduzindo beleza, onde só se poderia falar: miséria.

A narradora não discursa sobre o universo de sua representação, tomando partido dos oprimidos nas lutas que muitas das vezes ganham ares de revanche pelos descabros cometidos pelos brancos no passado. Ele traz o mundo de Saint Pierre, de Fort-de-France e da ocupação de *Texaco*, símbolo da resistência dos deserdados no limiar da existência, mas o faz pelo intercurso de imagens poéticas, que situam a vida entre o maravilhoso e a obra de arte. Surge, surpreendente, uma paisagem humana em suas tonalidades mais vivas, para que o leitor se identifique tomando um posicionamento. O autor não se expressa em purismos da língua francesa oficial, embevecido por um universalismo alicerçado num pensamento comprometido pela lógica do dominador europeu e seus dogmas, nem na linguagem agressiva de uma militância, rumo a uma identidade e auto-afirmação centrada no confronto, senão na vingança, interiorizando o discurso segregacionista do dominador. Toni Morrison, em *Paraíso*, apresenta esse tipo de comportamento na figura de uma comunidade negra, tão fechada e discriminatória quanto a branca de que fora vítima. Chamoiseau encontra seu próprio caminho, uma terceira via que traz a vida em suas múltiplas possibilidades. Apresenta-nos por vezes relações solidárias, um modo de ser para lá do individualismo, as pessoas guardando um maior equilíbrio nas relações com o semelhante e a natureza em sua totalidade. Outras vezes apresenta-nos o homem em sua crueza, assumindo a selvageria, atitudes de dominação. Sua escritura é a voz criolizada do homem da Martinica, onde se dá um entrelaçamento de tendências lingüísticas, a eteroglossia, de que fala Bakhtin, e com ela múltiplos

¹⁰⁴ Professor Assistente do Campus XIV, Conceição do Coité, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Possui mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, e doutorado em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

discursos acompanhando o ponto de vista das personagens. São diferentes universos convivendo na multiplicidade do existir. Para Édouard Glissant:

Los fenómenos de la criollización son fenómenos de enorme importancia porque permiten hacer efectivo un nuevo enfoque de la dimensión espiritual de la humanidad en su diversidad. Un enfoque que consiste en una reconstrucción del paisaje mental de estas humanidades actuales.¹⁰⁵

Em *Texaco*, tem-se a voz de uma narradora negra falando de dentro da negritude enquanto espírito e integralidade, poder-se-ia dizer quase em estado puro, feliz, procurando escapar aos tentáculos do poder, “os mesmos”, que dominam e escravizam, negando a possibilidade do Outro vir a ser. E esse ser em plenitude – enquanto abertura do espírito para a diversidade inscrita no momento, e não como radicação em determinados fundamentos, que o paralise – é mostrado na percepção das coisas simples como, ao falar do “Papa de mon papa”: «Jusqu’au bout de sa vie l’homme fut comme ça surpris que les oiseaux existent et qu’ils puissent s’envoler.»¹⁰⁶ Uma escrita carregada de lirismo, que busca na sintonia com a natureza a superação das limitações impostas pela memória da escravidão. Descortina um olhar com serenidade que diminui o sofrimento, ao tempo que cresce em estatura espiritual, talvez abrindo outras possibilidades para a existência. Beleza, ainda que carregada de tristeza, e denúncia do horror: «*Pás d’enfants d’esclavage, et les femmes n’offraient que des matrices crépusculaires aux soleils de la vie*». ¹⁰⁷ Ou, falando do homem que morria na solitária: «Quand il disparut [...], elle sentit son ventre oublier l’hivernage pour la saison plus douce d’un soleil dans une eau.» ¹⁰⁸ O sofrimento transmutado em beleza, atitude que coloca a vida num patamar superior, apesar da miséria; ou pela miséria, numa perda de sensibilidade que acaba por buscar o que é melhor para a sobrevivência imediata. A idéia da liberdade acalentada, trabalhada como afirmação do modo de estar no mundo: «...mon Esternome arguait qu’un Mentô n’était jamais esclave. On pouvait, Marie-Sophie, porter des chaînes aux pattes et nourrir dans sa tête un beau zibié volant.» ¹⁰⁹

A narrativa trata de questões as mais significativas no processo de convivência do negro num mundo em que se acha expropriado, deslocado, objeto de exploração. Mostra as estratégias de sobrevivência, como os negros reconstróem o passado de acordo com suas necessidades, contrabandeando suas histórias. ¹¹⁰ No processo de colonização do imaginário pelo pensamento e modo de viver do homem branco, a segregação e o preconceito, desviados para as relações intra-étnicas, passam a normatizar as relações tendo como parâmetro a branquitude. O grau de brancura assume função preponderante na escala social, «Mon Esternome apprit à titrer chaque persnonne selon son degré de blancheur ou la déveine de sa noirceur.» ¹¹¹ Os mais claros menosprezam os mais mulatos, e todos sonham se branquear, se tornar franceses. «Celle-là se vivait comme autant de zombis à civiliser sous d’éclatantes

¹⁰⁵ Glissant, 2002, p.19.

¹⁰⁶ Chamoiseau, 1992, p. 53. “Ao termo de sua vida o homem ficou surpreso ao saber que os pássaros existiam e podiam voar”. Tradução de Luiz Antonio de Carvalho Valverde, assim como as demais.

¹⁰⁷ Chamoiseau, 1992, p.49 “*Nada de filhos da escravidão*, e as mulheres nada mais ofereciam que matrizes crepusculares aos sóis da vida.”

¹⁰⁸ Chamoiseau, 1992, p. 57. “Quando ele desapareceu [...], ela sentiu seu ventre esquecer a inverno pela estação mais doce de um sol que se banhasse nas águas”.

¹⁰⁹ Chamoiseau, 1992, p.71. “...meu Esternome concluía que um Mentô jamais era um escravo. Poder-se-ia, Marie-Sophie, trazer correntes nas patas e nutrir na mente um belo pássaro esvoaçante”.

¹¹⁰ Chamoiseau, 1992, p.73-4.

¹¹¹ Chamoiseau, 1992, p. 94. “Meu Esternome aprendeu a intitular cada pessoa segundo seu grau de brancura ou a má sorte de sua negrura.”

hardes et à humaniser d'une éclaircie de peau de toute la descendance. »¹¹² A sociedade se acha dividida por graus de branqueamento. A narradora mostra a convivência de seu Papa Esternome, escravo livre, com os negros da terra, que acabam por aceita-lo por concluírem finalmente que aquele não havia esquecido suas raízes acorrentadas. São freqüentes as tiradas filosóficas: "O papa somente ao fim de sua vida compreendeu o sentido de suas frivolidades."¹¹³

As fraturas sociais são observadas por Esternome, mostrando aqueles que se acercam do poder, visando a ascender socialmente e os que permanecem na base, apegados à terra: «... entre les hauteurs d'exil ou vivaient les békés, et l'élan des milâtes em vue de chager leur destin, les nèg-de-terre avaient choisi la terre. La terre pour exister. La terre pour se nourrir. La terre à comprendre, et terre à habiter.¹¹⁴ »

A escrita metafórica, em Chamoiseau, fala dos grandes movimentos sociais, da luta dos pequenos por um lugar ao sol, e da eternidade dos poderosos, o mundo fora da órbita.

De grands arbres y bobaiant des sortes d'éternités et déroulaient leurs lianes sur les manoeuvres du vent. Surpris de les trouver indemnes du vaste bankoulélé, mon Esternome s'y arrêta toujours, écoutant leur écorce, les frissons de leurs feuilles, le bourgeonnement laiteux de leurs fruits encore verts, l'impatience autour d'eux des arbustes indociles. Le tout semblait hors du monde. Et mon Esternome criait comme ça : [...] Ninon ho, la vie n'a pas vraiment changé...¹¹⁵

Um mundo transfigurado, atemporal, atmosfera mágica em que o autor captura a vida buscando um conhecimento que extrapole o discurso sociológico e político. Quanta melancolia vazada em sensibilidade para dizer que tudo mudou sem nada mudar. Na passagem, *La terre appartient au Bom Dieu, oui, mais les champs appartiennent aux békés et aux propriétaires*¹¹⁶, observa-se um deslizamento do discurso, processo de eufemização, constantemente utilizado pelo poder para driblar o confronto e manter as coisas como estão.

A liberdade naquele mundo se tornou um trabalho por contrato. Os contratos de no mínimo um ano livrava o "liberto" das patrulhas, que verificavam os documentos. Trabalhar por tarefa ou por dia atormentava os gendarmes: "Qu'est-ce que vous faites le reste du temps, parasite de la République?"¹¹⁷ O poder reage ao caos instaurado com a "libertação" dos escravos. Fronteira de dois mundos que se atraem e atritam. Um por afirmar um padrão de comportamento que se pretende hegemônico e que tenta anular o Outro, representado pelos dominados, os excluídos dos bens e direitos, carentes de uma

¹¹² Chamoiseau, 1992, p.94. "Lá se vivia como os zumbis a civilizar sob bandos explosivos e a se humanizar com um clareamento da pele por toda a descendência."

¹¹³ Chamoiseau, 1992, p.108.

¹¹⁴ Chamoiseau, 1992, p. 109. "...entre as alturas do exílio onde viviam os békés, e o impulso dos mulatos em via de mudar seu destino, os negros-da-terra tinham escolhido a terra. A terra para existir, a terra para se nutrir. A terra para compreender e habitar."

¹¹⁵ Chamoiseau, 1992, p.135. "As grandes árvores se nutriam de eternidades e lançavam seus ramos sobre manobras do vento. Surpreso de encontrar indenes o vasto bankoulélé, meu Esternome parava sempre, escutando a casca, o frisson das folhas, o desabrochar leitoso de seus frutos ainda verdes, a impaciência dos arbustos indóceis a volta delas. Tudo parecia fora do mundo. E meu Esternome gritava: Oh! Ninon, a vida não mudou verdadeiramente."

¹¹⁶ Chamoiseau, 1992, p. 146. "A terra pertence ao Bom Deus, mas os campos pertencem aos békés e aos proprietários"

¹¹⁷ Chamoiseau, 1992, p. 156. "Que é que você faz no resto do tempo, parasita da República?"

educação formal, que aglutinam tendências e formas, e se pautam pelo conhecimento empírico; elaboram, reelaboram, mitos, se apropriam de elementos da cultura do dominador que acabam por modificar, adaptar à sua realidade. Glissant fala do “caos-mundo” fruto da imprevisibilidade. Faz a diferença entre escritura, ligada à “imobilidade corporal, espécie de tradição da consecução, pensamento linear, e oralidade, com o predomínio do ritmo, renovação das assonâncias, apartando o pensamento da transcendência e excessos sectários.¹¹⁸

A narradora em *Texaco*, conduzida pelo espírito de suas personagens, a exemplo do Papa, entra nesse ciclo de refundação do mundo pela palavra embalada por toques musicais, uma forma latente de fugir ao poder de significação sedimentado pelos usos correntes. Observe-se a passagem:

D’ailleurs, un peu tok-tok dans sa vieillesse, il s’amusait à tout rebaptiser, recréant le pays au gré de sa mémoire, et de ce qu’il savait (ou imaginait) des histoires que nous eûmes dessous l’Histoire des gouverneurs, des impératrices, des békés, et finalement des mulâtres qui parvinrent plus d’une fois à en dévier le cours.¹¹⁹

Chega-se à intraduzibilidade na expressão “un peu tok-tok”. Por outro lado tem-se a recriação do país, a contrapelo das histórias oficiais, ou mesmo de versões correntes entre os próprios mulatos, mostrando como se dá o processo de construção poética e de resignificação do mundo a partir do desvio semântico e de reelaboração dos mitos fundacionais, num processo de hibridização, mistura de elementos díspares que convivem na formação de uma nova estética e concepção de mundo. Édouard Glissant coloca de forma clara essa abertura do imaginário na cultura chamada “rizomática”:

Que será, pues, la conciencia histórica, sino la pulsión caótica hacia esas conjunciones de todas las historias, ninguna de las cuales – y ésta es una de las cualidades eminentes del caos – puede prevalerse de una legitimidad absoluta? [...] En la actualidad, tenemos que conciliar la escritura del mito y la escritura del relato, el recuerdo de la Génesis y la presciencia de la Relación, y ésta es una tarea ímproba, pero qué puede haber más hermoso? Abrir el imaginario de cada uno a la diferencia, al hecho de que la situación de los pueblos del mundo cambiará sólo a condición de que cambiemos este imaginario, a condición de que cambiemos la idea de que la identidad ha de tener una raíz única, fija e intransigente.¹²⁰

O autor propõe mudar o imaginário para mudar o mundo. Fugir à matriz única do pensamento para instaurar o multi-direcionamento, enriquecedor e desafiante.

Na passagem de *Texaco* chamada *Le Noutéka des Mornes* e partes que se seguem, deparamo-nos com a utopia da terra prometida, “...là haut la terre sera à nous, deux innocents au

¹¹⁸ Glissant, 2002, p. 39-40.

¹¹⁹ Chamoiseau, 1992, p.157. “De outro modo, um pouco tok-tok em sua velhice, ele se divertia a tudo repatizar, recriando o país ao sabor de sua memória, e do que ele sabia (ou imaginava) as histórias que nós tivemos debaixo da História dos governantes, imperatrizes, békés, e finalmente dos mulatos que chegaram mais de uma vez a desviar o curso.”

¹²⁰ Glissant, 2002, p. 64-7.

paradis”. Esternome e Ninon,¹²¹ partem para as terras altas, onde poderiam viver em estado de liberdade, uma vida mais harmoniosa. “O mundo estava por se fazer”¹²² Temos aí a proposta de um novo “Adão e Eva” fundando uma nova humanidade. Esternome exercia sua carpintaria ajudando as pessoas a construírem suas casas, recebendo contrapartida agrados em plantas, legumes. Ninon se sentia feliz, mesmo um pouco altiva, mas a narradora antecipa o advento que romperia com a instância paradisíaca, desconstruindo aquilo que seria uma “pastoral”, termo usado por Raymond Williams¹²³ para falar dessas narrativas que instauram um bucolismo maneirista. Ninon estava a fim de descer, queria conhecer uma Usina de verdade.¹²⁴ Ninon desaparece e Esternome difunde a versão mítica de que ela teria sido encantada por uma sereia.¹²⁵ Ele conservou de Ninon a “imagem doce primordial”.¹²⁶ Temos nessas passagens a voz das narrativas clássicas, onde o mito desempenha um papel estruturador, não em estado puro, porque sente-se o eco do mundo da cidade e do poder formador do imaginário. Mesmo na comunidade onde vive, Esternome é tratado com ironia. Num momento seguinte, após o desaparecimento de Ninon, ele desembarca em Frot-de-France com o ar sombrio, onde vai encontrar uma atmosfera citadina marcada pela visão de soldados, e cuja memória era formada por uma mistura de carvão e miasmas, ele mesmo “o olhar turvo por uma ausência de memória”¹²⁷ Um ninho de formigas que inquietava as autoridades. “Não se conhecia mais homens nem história. [...] o que vinha de Saint-Pierre não tinha nada a se lembrar nem mesmo a explicar”¹²⁸. Na nota do urbanista ao Marqueur de paroles (Marcador de palavras)¹²⁹, ele fala do caos das pobres histórias, do sentimento de que Texaco viria de mais longe que eles mesmos e que seria preciso tudo reaprender. A narrativa acelera o ímpeto da fragmentação, em relação à fase de isolamento nas terras altas. Muitas são as vozes que a perpassam, assumindo o que Glissant caracteriza como barroco, a forma rizomática de conhecimento do mundo, múltiplas raízes que se entrelaçam e interagem.

La criollización es siempre una manifestación de lo barroco, porque lo barroco es la contraposición de lo, digamos, clásico. El clasicismo surge en el momento en que esta cultura, esta literatura, propone sus valores particulares como valores universales. El barroco es el anticlasicismo; es decir, el pensamiento barroco niega los valores universales y sostiene que todo valor es un valor particular que debe entrar en relación con otro valor de esa misma índole y que, por ende, no existe la posibilidad de que un valor particular cualquiera pueda legítimamente considerarse, presentarse o imponerse como un valor universal. ¹³⁰

Em *Texaco* o conhecimento do mundo e o próprio reconhecimento das personagens enquanto seres se dá na fronteira do diverso. Nada é ou está senão em relação. A vida acontece como que o resultado de uma reação entre os diversos elementos que interagem, se atraem e se estranham.

¹²¹ Chamoiseau, 1992, p. 159.

¹²² Chamoiseau, 1992, p. 173.

¹²³ Williams, 1989.

¹²⁴ Chamoiseau, 1992, p. 181.

¹²⁵ Chamoiseau, 1992, p. 190.

¹²⁶ Chamoiseau, 1992, p. 201.

¹²⁷ Chamoiseau, 1992, p. 208.

¹²⁸ Chamoiseau, 1992, p. 211.

¹²⁹ Chamoiseau, 1992, p. 212.

¹³⁰ Glissant, 2002, p. 52.

Aí convergem elementos presentes e elementos do passado, presentificados pelas lembranças e utopias. A esse propósito, o narrador fala da ruína da memória ou a memória reconstruída a partir de fragmentos:

Mon Esternome, malgré la ruine de sa mémoire, put quand même me suggérer ses mots car la présence d'Indoménée l'imprégna très profond. Elle fut la mémoire de son âge sans mémoire. Ce qu'il savait de Saint-Pierre complétait ce qu'elle disait de Fort-de-France. Ce qu'elle en savait provenait des paroles entendues par hasard tout au long de sa vie, paroles nées des salons, échappées des promenades sur l'Allée des Soupirs, paroles perçues lors des attentes aux quais, paroles tombées des soldats-sentinelles qui faisaient les cent pas sous les murailles du Fort.¹³¹

Um mundo que contrapõe as narrativas oficiais, lineares, que se pretendem portadoras de uma verdade e de uma interpretação da vida como única possibilidade. A voz dos excluídos é essa voz fragmentada, polifônica, porque veículo de diferentes discursos colhidos ao acaso, fruto do abandono em que vivem, alijados do processo de educação e conhecimento dito científico. Resta-lhes a construção de um conhecimento marcado predominantemente pela intuição. Abandonados no mundo, o povoamento de Texaco, um sítio destinado ao armazenamento de combustíveis pela companhia petrolífera de mesmo nome, torna-se emblemático desse existir no limite, a um passo do não ser, pela explosão do combustível ou pela selvageria policial.

A narradora declara o seu lugar no mundo como a instância do aprendizado: "Plus que jamais l'En-ville, ou j'étais pourtant née, m'apparaissait comme un lieu de passage."¹³², o lugar onde todos os conhecimentos adquiridos ao longo da trajetória vão formar o arcabouço da transformação existencial, dar conformação ao imaginário fruto da vivência na comunidade. Para Arjun Appadurai:

The imagination is no longer a matter of individual genius, escapism from ordinary life, or just a dimension of aesthetics. It allows. It is a faculty that informs the daily lives of ordinary people in myriad ways: consider migration, resist state violence, seek social redress, and design new forms of civic association and collaboration, often across national boundaries. This view of the role of the imagination as a popular, social, collective fact in the era of globalization, recognizes its split character. On one hand, it is in and through the imagination that modern citizens are disciplined and controlled – by states, markets, and other powerful interests. But it

¹³¹ Chamoiseau, 1992, p. 224. "Meu Esternome, apesar da ruína de sua memória, pode mesmo sugerir essas palavras porque a presença de Indoménée o impregna muito profundamente. Ela foi a memória de seu tempo sem memória. O que ele sabia de Saint-Pierre completava o que ela dizia de Fort-de-France. O que ela sabia provinha das palavra entendidas ao acaso ao longo de sua vida, palavras nascidas dos salões, escapadas nos passeios na Aléia dos Suspiros, palavras percebidas nas esperas no cais, palavras caídas das sentinelas que davam os cem passos sob as muralhas do Fort.

¹³² Chamoiseau, 1992, p.289. "Mais do nunca En-ville, onde nasci, me parecia como um lugar de passagem."

is also the faculty through which collective patterns of dissent and new designs for collective life emerge.¹³³

A escritura de Chamoiseau em *Texaco* se apresenta ela mesma como um lugar de passagem para uma nova fronteira do existir, um conhecimento plural e integrado em suas diversas faces. Não assume o discurso segregacionista, antes o apresenta em meio a múltiplas vozes, para que cale fundo no inconsciente do leitor, sensibilizando-o e educando-o para novas possibilidades de ser. Assim essa obra pode colaborar na formação de um imaginário avesso ao pensamento unívoco, disciplinar, para instaurar uma polifonia, em que cada voz avance para além da individualidade, sinônimo de pobreza existencial, em direção ao Outro, e com isso se enriqueça em matizes e possibilidades.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. “**Grassroots Globalization and the Research Imagination**”. (org.) *Globalization*. Durham/London: Duke UP, 2001.

BRAND, Dionne. **A Map to the Door of No Return. Notes to Belonging**. Toronto, Vintage Books, 2002.

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Saint-Amand, France, Éditions Gallimard, 1992.

GLISSANT, Édouard. **Introdución a una poetica de lo diverso**. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002.

MORRISON, Toni. **Paraíso**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade**. São Paulo, Cia das Letras, 1989.

¹³³ Appadurai, 2001, p.6. “A imaginação não é mais fruto do gênio individual, fuga da vida ordinária, ou apenas uma dimensão estética. Ela permite. É uma faculdade que informa a vida diária das pessoas comuns em infinitas maneiras: considerar a migração, resistir à violência do Estado, procurar nova forma social, e desenhar novas formas de associação cívica e colaboração, frequentemente através das fronteiras nacionais. Essa visão do papel da imaginação como popular, social, fato coletivo na era da globalização, reconhece seu caráter fragmentário. De um lado, é através da imaginação que os cidadãos modernos são disciplinados e controlados – pelos estados, mercados, e outros interesses poderosos. Porém é também a capacidade através da qual estruturas coletivas de dissentimento e novas formas de vida coletiva emergem.

A VELHA E A ARANHA A FI(IH)AR

Maria Helena Moura de Andrade¹³⁴

Marlyton da Silva Pereira¹³⁵

RESUMO

Nosso trabalho tem como objetivo analisar o conto do escritor moçambicano, Mia Couto, intitulado “A velha e a aranha”. Nele, idéias de morte/ vida/ esperança/ solidão/ dor/ angústia e tantas outras vão, metafórico e metonimicamente, tecendo os fios sintomáticos da personagem “a velha”. Em nossa análise, recorreremos, teoricamente, a dois autores: a) Jakobson (1989) para quem as veredas da linguagem são fiadas pelos eixos metafóricos e metonímicos; e, b) Dufour (2000) que, a partir de Benveniste (1976), enuncia que o ato narrativo se atualiza através das relações triádicas, quais sejam, eu/ tu/ ele e aqui/ ali/ acolá. Nesse sentido, qualquer ancoragem pessoal e espacio-temporal, tanto nas narrativas quanto em qualquer ato enunciativo, depende da atualização dessa dupla tríade. A partir disso, esses significantes dêiticos (Dufour, 2000; Benveniste, 1976; Jakobson, 1989) engendram dois tipos de relações: uma sincrônica, espacial, em que se encontram presentes o eu (narrador) e o tu (narratário) num ato de fala sobre o ele (ausente); e uma diacrônica, em que a transmissão do relato distribui as pessoas do discurso na referência ao ato enunciativo do passado, do presente e do futuro. Isto posto, evidencia-se que é relato quem tem a si próprio como contexto. No conto “a velha e a aranha”, notamos que a ancoragem temporal (bem como espacial) padece de uma falta de força capaz de dar sustentação, que, no entanto, de modo controverso, sustenta-se por uma força “terceira”, à revelia das personagens e do próprio leitor que se simboliza no espaço de um *non-sense* que atravessa o homem e a linguagem.

Palavras-chave: Mia Couto; ancoragem espacio-temporal da narrativa; os fios do sintoma da personagem.

Émile Benveniste foi, sem dúvida, um dos grandes expoentes da Lingüística no transcurso do século XX. Seu olhar de pesquisador voltou-se para, dentre outras coisas, a questão dos pronomes pessoais no ato discursivo. Esse ato, necessariamente, depende de um “eu” que fala a um “tu” coisas de/sobre “ele”, tríade que se configura como uma condição *sine qua non* ao discurso – mormente, o narrativo –, dado ser por ela que ocorre o ponto de apoio espacial e temporal a partir do qual o ato narrativo é produzido – e transmitido.

Notamos, com efeito, que essa escansão sobre o lugar de cada um dos três elementos só se efetiva a partir da materialização do discurso, principalmente no que toca aos dêiticos pessoais, espaciais e temporais. São esses marcadores pragmáticos quem darão o terreno “fixo” sobre o qual o ato enunciativo, aflorado da boca do eu, constituir-se-á (DUFOUR, 2000, p. 143).

¹³⁴ Mestanda em Letras pela UFRN

¹³⁵ Professor do Departamento de Letras UFRN

Nesse ponto, precisamos fazer uma pequena digressão. Como entidades da língua, esses dêiticos são uma entidade de dupla face, constituída por significante e significado (concepção saussuriana). Entretanto, ao reler o algoritmo saussuriano, psicanalista Jacques Lacan promove uma desvinculação entre essas duas faces do signo. Deveras, pensava Lacan, se é possível pensar no ponto de “colagem” entre significante e significado, é também viável pensar numa anterioridade em que os dois estavam separados. Ao propor isso, Lacan estava, paradoxalmente, acenando para as duas faces da materialidade da língua: ponto a partir do qual o discurso se funda, constrói-se, e ponto que produz afrouxamento, fluidez, deriva, deslizamento contínuo do significante sobre o significado e vice-versa.

Em vista disso, colocamo-nos diante do fundamental: ao mesmo tempo em que os dêiticos configuram-se como terreno sobre o qual o discurso se assentará, distribuindo, espacial e temporalmente, as pessoas do discurso, eles também trazem, em sua materialização, a opacidade constitutiva de qualquer entidade lingüística, dado que as relações metafórico-metonímicas, responsáveis pelas correspondências entre significante e efeitos de sentido, formam uma verdadeira cadeia de conexões sobre a qual o movimento de escritura fica a pulsar, evidenciando um narrador que desenrola o relato como quem busca alcançar uma espécie de gozo – o gozo da linguagem.

Por um lado, o narrador se insere na função simbólica intimado pelo Outro, o qual, por sua vez, constitui-se como uma espécie de tesouro de significantes (nunca fechado) a ser apreendido pelo sujeito quem conta a história: “eis aqui o esquema, continue a narrar!”, intimida o Outro. Por outro lado, no ato de narrar, o sujeito evidencia momentos de pulsação, acenando para um certo gozo sentido de significante a significante: “é necessário narrar para atingir o prazer”, parece dizer o desejo. Pelos dois lados, a interpelação é a mesma: “narre!”.

Baseando-nos nessa reflexão, propomo-nos a analisar o conto a *velha e aranha*, do escritor africano Mia Couto, de modo a compreender como entidades lingüísticas responsáveis por dar fixação à ancoragem espacial e temporal da narrativa também produzem o afrouxamento dessa amarração discursiva, evidenciando um relato que se desdobra, desliza de um significante a outro, munindo-se, para tanto, de um desejo que faz o narrador pular de estrutura a estrutura, numa espécie de pulsão de morte.

A (IN)FUNDAÇÃO DA TEMPORALIDADE/ESPACIALIDADE NA PRESENTIFICAÇÃO DA NARRATIVA

Eis o início do conto:

Deu-se em época onde o tempo nunca chegou. Está-se escrevendo, ainda por mostrar a redigida verdade. O tudo que foi, será que aconteceu? Começo na velha, sua enrugada caligrafia. Oculta de face, ela entretinha seus silêncios numa casinha tão pequena, tão mínima que se ouviam as paredes roçarem, umas de encontro às outras. O antigamente ali se arrumava.

A estrutura que inicia a narrativa nos remete à expressão “Era uma vez”, ou “Há certo tempo atrás”, ou, ainda, a uma outra expressão que resulte em um sentido tangente. Como marcadores pragmáticos, essas estruturas parecem possuir certo poder de rito de passagem, determinando o nascimento de mais uma atualização do ato de narrar, inscrevendo a narração numa espécie de “eficácia simbólica” (na acepção estruturalista de Lévi-Strauss). No entanto, é valioso perceber como a relação entre esses marcadores espaciais/temporais funciona numa constante dialética entre fixação/ afrouxamento dos efeitos de sentido emergentes das relações metafóricas e metonímicas. Com efeito, “época” tem por desdobramento metonímico a oração adjetiva iniciada por “onde” – cujo uso seria mais esperado no paradigma espacial, e não temporal. No referido trecho, “onde” vem, de modo quase fraternal, fazer uma espécie de sutura na hiância provocada pela relação inesperada entre “época/ tempo [que] nunca chegou”. Assim, onde emergia uma quebra nas relações estáveis de sentido entre “época/tempo”, “onde” vem suturar essa fissura, deslizando também ele para uma nova relação de sentidos, qual seja, temporal.

Como se pode perceber pelo que foi exposto, a relação entre espaço e tempo se dá de forma estreita, quase a se fundirem; ela mistura tempos e espaços que não só compõem o texto, mas relações simbólicas que, embora estando ausentes, são fundamentais para a eficácia narrativa. Nesse ponto nodal, insere-se a voz do Outro na tessitura dos grandes relatos a ratificar o saber, o narrativo (DUFOR, 2000, p.142).

Para compreendermos melhor essa relação entre voz narrativa do conto e voz do grande Outro, é necessário entender como se dá essa alteridade: “O Outro é a instância pela qual se estabelece para o sujeito uma anterioridade fundadora a partir da qual uma ordem temporal se torna possível; é também um ‘lá’, uma exterioridade graças à qual pode se fundar um ‘aqui’, uma interioridade” (DUFOR, 2005, p.38). No conto em análise, ao mesmo tempo em que ouvimos a narração singular do narrador (sujeito), por outro lado uma ausência se faz presente, evocando as relações simbólicas presentes nos grandes relatos da humanidade (Outro).

Ao começar “na velha”, o narrador nos parece remeter ao texto bíblico “No princípio era o Verbo”. Há um paralelismo ao nível metafórico e metonímico:

Começo na velha

No princípio era o Verbo

Segundo a psicanálise lacaniana, o Inconsciente – constitutivo de qualquer sujeito, inclusive da voz que narra – é estruturado como linguagem (LACAN, 1998, p.24), manifestando-se, não raramente, em ecos de significantes. É notória a repetição das iniciais “ve” (verbo/velha) e da preposição indicadora de lugar (na/no). Para o narrador do conto, o começo se dá num lugar onde se encontra a velha, enquanto que para o texto religioso a fundação da história humana se dá a partir do verbo encarnado. Além disso, há uma proximidade metafórica entre “começo” e “princípio”, o que implica pensar se, ao mesmo tempo em que o relato vai se desenrolando sobre si mesmo nos elementos presentes da narrativa, ele também não está realizando uma atualização simbólica dos grandes relatos da humanidade.

É significativo perceber que, ainda no primeiro parágrafo, há uma alusão ao que já passou: “O antigamente ali se arrumava”. Essa estrutura abre um leque de leituras. O termo “antigamente” pode se referir a uma época na lembrança da velha, em que sua morada se fazia junto ao filho, agora, soldado de guerra, retomando, pois, um tempo por nós desconhecidos, mas que alimenta a memória da velha – a época de convívio com o filho. Pode, por sua vez, também aludir à ancoragem nas grandes narrativas. Com efeito, a relação entre mãe e filho ausente se sustenta sobre toda uma tessitura de histórias da humanidade (por exemplo, a relação bíblica entre Maria e seu filho Jesus, o qual se ausenta em razão do sacrifício), bem como a própria correlação entre velha e a aranha/ ato de fiar proposta em relatos míticos (Penélope, Aracne). É esse antigamente – ligado ao mais primitivo ato de contar histórias na espécie humana – que vai se arrumando na atualização simbólica do relato, desdobrando novos olhares acerca desses elementos míticos (mãe, filho, aranha, sacrifício, enfim).

NA NARRATIVA, SIGNIFICANTES DE DESEJO

Além da dimensão narrativo-mítica e sua correlação com os marcadores pragmáticos, é interessante compreender como a dimensão do desejo (na acepção lacaniana do termo) também estrutura esse desenrolar narrativo. Vejamos outros trechos do conto:

[..] Sentada, imovente, a mulher presenciava-se sonhar. Naquela inteira solidão, ela via seu filho regressando. Ele se dera às tropas, serviço de tiros.
- Esta noite chega Antoninho. Vem todo de farda, sacudu.
Para receber Antônio ela aprontava o vestido mais a jeito de ser roupa. Azul-azulinho. O vestido saía da caixa para compor sua fantasia. Depois, em triste suspiro, a roupa da ilusão voltava aos guardos.
- Depressa-te Antoninho, a minha vida está-te à espera.

Como filho, Antóninho tem sua fundação na materialidade discursiva derivada de sua mãe. É uma relação metonímica, de conexão entre os dois personagens: Antóninho é parte constitutiva da velha; só existe na realidade desta, e esta só vive em função de um desejo, impossível – como qualquer desejo – de ser realizado: ter o filho novamente de volta.

Esse desejo, compreendido na óptica lacaniana sob a figura metonímica da *separação* (a figura metafórica, para Lacan, é *alienação*), estrutura uma falta:

A presença do desejo em si é a presença de algo que falta na fala. É a presença de alguma coisa que está sempre atrás da fala, mas que não pode ser traduzida numa demanda precisa. É por isso que Lacan diz que o desejo é metonímia, algo que desliga na fala, mas que é impossível de capturar. (SOLER, 1997, p.62).

No conto, há uma dupla falta: primeiro, a falta da mãe/mulher – ser sexuado que, na reprodução, sempre perde uma parte do seu ser, restando-lhe uma vida para sempre amputada do objeto de desejo, o filho; segundo, a falta do Outro, no caso Antoninho, cuja presença nas lembranças da mãe é incapaz de satisfazer totalmente aos desejos dela. A par dessas faltas, há uma espécie de intimação para que se continue a narrar. Com efeito, a pulsão de narrar pula de significante em significante, esperando atingir a um gozo completo, relatando a vida da velha à procura da sua parte para sempre perdida.

Há, desse modo, na narração, essas duas unidades distintas – mãe e filho – reunidas numa conjunção sintagmática que, entretanto, não escapa a uma espécie de ausência, de sacrifício. É a não-presença do filho (morte?) que dá vida à velha a seus atos, por sua vez efetuados em razão de um desejo nunca satisfeito. De fato, quando na parte final a velha está morrendo, temos uma estrutura que condensa o ato de dar a luz e o de morrer. Vejamos: “Foi quando passos de bota lhe entraram na escuta. Antóninho! A velha esmerava-se na sua imobilidade, para que o regresso se completasse, fosse o avesso de um nascer”. O indício de regresso, que poria fim à ausência constitutiva, culmina com a morte da personagem: o gozo da velha converte-se em sua própria morte. Isso vem corroborar as palavras de Dufour (2000, p. 95)

Gozando, renunciando à forma 'eu', agregando-me por um tempo dado ao Outro, à ausência, ao 'ele', a todos os sujeitos, eu compreendo isso ao qual 'eu' está prometido... Através desta pequena morte, antecipo a outra morte, a grande, que é a minha única certeza e cuja experiência jamais poderei fazer.

No instante em que se goza, a pulsão de morte encontra sua última realização significativa. Não há mais desejo para que a narração se desenrole, pulsando de significativa a significativa. O que resta como materialidade é um texto "morto": "Na escritura, o prazer escapa e é contido, ao mesmo tempo, de significativa em significativa e constitui o fantasma do texto. Fantasma preso ao texto e ao corpo erótico do escritor que, desligado desse corpo, deixa um texto morto" (WILLEMART, 1997, p.71). No conto, a morte da velha, desencadeada em virtude de um momento goza(dor), representa o próprio desfecho do desdobramento narrativo. O relato, pois, assume o status de fantasma – algo que, estando morto, ausente, continua a se representar para a escuta/ leitura. "No começo, era a velha". Agora, no fim (frágil momento do ponto de basta do qual nos fala Lacan), é o fantasma. É o Outro que se faz ausente esperando que um novo *griot* atualize o relato.

REFERÊNCIAS

DUFOUR, Dany-Robert. **Os Mistérios da Trindade**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

_____. **A arte de reduzir as cabeças**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais em Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SOLER, Colette. O sujeito e o Outro I. In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JAANUS, Maire. (Orgs.). **Para ler o seminário 11 de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.52-57.

WILLEMART, Philippe. **A Pequena Letra em Teoria Literária: A Literatura subvertendo as Teorias de Freud, Lacan e Saussure**. São Paulo: Annablume, 1997.

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E NEGRITUDE: UMA EXPERIÊNCIA DE LEITURA

Maria Suely da Costa¹³⁶

RESUMO

A partir da compreensão da Literatura como um campo de construção de conhecimento e a leitura e a escrita como processos de interação social, este trabalho discute a representação do negro na produção literária nacional, com base em uma experiência docente na pós-graduação com foco nas políticas de aplicabilidade da Lei 11.645/08. Com base em textos teóricos e literários, verificou-se o modo de representação do negro na matéria literária, assim como a ressonância nas manifestações literárias brasileiras do ideário do movimento da Negritude surgido na França. A propósito dessa representação, pode-se traçar um paralelo entre a forma como o negro era mostrado na literatura brasileira desde seus primórdios e a maneira como essa figuração foi se transformando na medida em que os movimentos pela igualdade étnica e social foram se fortalecendo, e o afro-descendente pôde assumir a narração de sua própria história.

Palavras-chave: Lei 11.645/08. Literatura. Negritude.

...as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. [...] a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). [...] É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo (BARTHES, 2002).

A presente exposição traz um recorte da experiência docente na pós-graduação, no segundo semestre de 2008, no curso de especialização “Literatura e cultura afro-brasileira”, desenvolvido pelo Departamento de Letras e Educação da Universidade Estadual da Paraíba, com foco nas políticas de aplicabilidade da Lei 11.645/08. Quanto ao estudo da literatura e cultura afro-brasileira, uma das disciplinas temáticas do curso foi *Literatura Brasileira e Negritude*, cujo objetivo era discutir a representação do negro na produção literária nacional, para um público alvo constituído de alunos concluintes do curso de licenciatura, além de professores atuantes na rede de ensino fundamental e médio da região paraibana.

¹³⁶ Doutora em Literatura Comparada e professora do Departamento de Letras e Educação – UEPB.

Em função do grupo e do corpus temático proposto como objeto de estudo na referida disciplina, buscamos, a partir de textos teóricos e literários, compreender o modo de representação do negro na matéria literária, assim como a ressonância nas manifestações literárias brasileiras do ideário do movimento da Negritude, surgido na França, que pretendia dentre, outros objetivos, reivindicar a identidade negra e sua cultura.

Uma das primeiras discussões teve por foco a linguagem, uma vez que é por meio dela que estabelecem as relações com o outro. Conforme estudos teóricos da linguagem, a ela são atribuídos três principais concepções: a primeira, de *representação* do mundo e do pensamento, ou seja, através da linguagem, o homem representa seu conhecimento de mundo e seu pensamento a respeito deste; a segunda, de ser um *instrumento* de comunicação, no sentido de que a língua é um código por meio do qual um emissor comunica a um receptor determinadas mensagens, neste caso, a linguagem teria a função de transmitir informações; e a terceira, finalmente, é aquela que encara a linguagem como *atividade*, como *forma de ação* orientada, para a qual se pode estabelecer as regras do jogo. Porém, a linguagem deve ser pensada não como um sistema abstrato de regras, mas como algo articulado a seres humanos, que não só criam essas regras através de suas práticas sociais cotidianas, mas que também as tornam vivas através dessas mesmas práticas.

Em função disso, faz-se necessário pensar, conforme defende Roland Barthes (2002), “a linguagem como um objeto em que se inscreve o poder”. Para este semiólogo francês, todo discurso, desde os proferidos pela escola, ou pelo Estado, na forma de suas várias instituições, até mesmo o que constitui as opiniões correntes, ou mesmo uma canção, encarrega-se de repetir a linguagem, até o momento em que os sentidos das palavras nos pareçam naturais (Cf. BARTHES, 2002, p 11).

Sendo a linguagem o objeto em que se inscreve o poder, Barthes defende a idéia de que, “a luta contra o estereótipo e seu reino é a tática mais segura para evitar que o discurso se enraíze nas tentações do autoritarismo”. Em função disso, ele nos leva a refletir sobre as forças de liberdade que existem na literatura enquanto prática da escrita. Segundo Barthes (2002), essas forças estão articuladas sobre três conceitos gregos: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. A primeira força corresponde à força dos saberes, visto que todas as ciências estão presentes no monumento literário, de modo que a literatura faz girar os saberes, não os fixando, nem os fetichizando, mas dando-lhes um lugar indireto, identificado como precioso pela permissividade da manifestação de múltiplos saberes. A segunda força da literatura é sua força de

representação, embora seja uma função utópica, uma vez que a representação do real vem a ser apenas uma espécie de demonstração. A terceira força da literatura está relacionada ao *método do jogo*, em teimar e deslocar-se, isto é, instituir no próprio seio da linguagem uma verdadeira heteronímia.

Com efeito, sendo a linguagem literária, por sua vez, marcada por uma especificidade, a da plurissignificação, cuja base é a conotação, ela tende a ser utilizada muitas vezes com um sentido diferente daquele que lhe é comum, e dependendo do contexto, pode ter significados diferentes. Na concepção barthesiana, a linguagem literária é o único tipo de linguagem que escapa ao determinismo. Afirma ainda que a literatura dá liberdade na medida em que nos faz escapar do facismo da língua. Porém, isso só é possível através especificamente da escritura que questiona a sua própria linguagem, os problemas da enunciação e nega a idéia utilitária de linguagem como simples instrumento de transmissão de conteúdo. Tais aspectos nos levam a questionar, pois, a respeito da função da literatura.

Na compreensão de Antonio Candido (1995), a literatura surge como um fator de humanização, como uma expressão de arte que dá sentido ao ser humano, independente de qualquer diferença, seja ela social, cultural, econômica. Na visão do crítico brasileiro, inscrita no texto, "O direito à literatura" (1995), a literatura deve estar entre os direitos fundamentais, uma vez que a ela confere-se o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. Sendo assim, a literatura tende a humanizar, em sentido profundo, porque "faz viver".

A partir da compreensão da Literatura como um campo de construção de conhecimentos e a leitura e a escrita como processos de interação social que se realizam em um contexto histórico de formação de sentidos através da linguagem, o passo seguinte em função do estudo do texto literário, durante o curso de especialização, deu-se em direção à análise dos aspectos sócio-políticos, ideológicos e estéticos sob os quais a produção literária nacional tomou forma em diferentes tempos históricos, observando especificamente a representação do negro.

A propósito da configuração da representação do negro no sistema literário brasileiro, é possível de se observar uma forma divisória da produção literária nacional desde suas primeiras manifestações, conforme mostra uma série de estudos a respeito. Com base nestas referências, pode-se afirmar que há uma literatura sobre o negro (enquanto tema) e uma literatura do negro

(enquanto sujeito escritor), assim como defende Domicio Proença Filho no estudo *Trajatória do negro na literatura brasileira* (2004). Na compreensão de Proença Filho, por exemplo, é visível a identificação de uma dupla condição: a condição do negro como objeto, numa visão distanciada, e a do negro como sujeito, numa atitude compromissada (Cf. PROENÇA FILHO, 2004). Seja numa ou em outra condição, porém, conforme apresentado por Proença Filho, a presença do negro na literatura brasileira sempre esteve sob um tratamento marginalizador.

O que de fato o referido autor busca mostrar é que a trajetória da figuração dos negros dentro da literatura brasileira segue de, alguma forma, o mesmo percurso dos negros dentro da própria história da formação de nossa sociedade. Ao longo da história, diversos foram os identificadores negativos atribuídos aos negros os quais, representados de forma estereotipada, tornavam-se destituídos de individualidades, como se pode observar, na escritura do texto literário, caracteres tais como “o escravo fiel”, “o negro dócil”, “a mulata assanhada”, “o bestil”, “o instutivo”, “o carnal”, “objeto sexual” etc. Na literatura brasileira, muitos são os exemplos, não só na prosa como na poesia, de textos profundamente marcados de caracteres estereotipados ao negro além do mesmo quase sempre figurar como personagem secundário, como se pode ver na obra de Gregório de Matos (versos satíricos e demolidores), Bernardo Guimarães (*A escrava Isaura*), Aluísio de Azevedo (*O Cortiço*), dentre outros.

Por outro lado, também é possível de identificar na produção literária nacional, das mais diversas épocas, uma série de textos literários que põem em foco não só a *idéia* de ruptura com o modo de pensar até então quanto à condição do negro, como ainda veiculam o tom de denúncia por meio de uma posição declaradamente assumida com o processo de afirmação e consciência da busca de uma revalorização e afirmação cultural da cultura do negro e, conseqüentemente, de sua valorização histórica e individual, aspectos recorrentes na obra de escritores como Castro Alves (“O navio negreiro”), Jorge de Lima (“Essa nega fulô”), Cruz e Sousa (*O emparedado*); Josué Montelo (*Os tambores de São Luís*), entre outros.

Se a historiografia literária apresenta e justifica toda uma série de argumentos quanto à configuração de uma produção literária de forte tendência branca, européia, fechada aos elementos vistos como recalcados de nossa cultura literária; por outro lado, exemplos de um fazer literário focado na temática do negro também são perfeitamente identificáveis ao longo da história do sistema literário nacional. Sendo assim, falar sobre literatura negra é também falar sobre a condição social do afro-descendente dentro da sociedade brasileira. Pode-se traçar um paralelo entre a forma como o negro era mostrado na literatura brasileira desde seus primórdios

e a maneira como essa figuração foi se transformando, na medida em que os movimentos pela igualdade étnica e social foram se fortalecendo, e o afro-descendente pôde assumir a narração de sua própria história.

De uma forma mais específica quanto a uma ressignificação da imagem do negro, no contexto dos anos 1800 a 1900, não há como não reconhecer, por exemplo, a produção em poesia de Luís Gama (1850-1882 - "Bodarrada") ou em prosa de Lima Barreto (1881-1922 - *Clara dos Anjos*); ou ainda expressões como Lino Guedes (*Negro preto cor da noite*), Solano Trindade (*Navio negreiro*), Abdias Nascimento (*Axés do sangue da esperança* -1983), entre outros.

Outro contraponto da produção literária voltada para a temática do negro está na produção contemporânea. Nesse contexto, Segundo Proença Filho (2004, p. 26),

O exercício da literatura associa-se, assim, também em sentido amplo, aos movimentos de afirmação do negro, a partir de uma tomada de consciência de sua situação social, seja no espaço dos povos da África, seja no domínio da afrodíaspóra e conduz, entre outros aspectos, à preocupação com a singularização cultural mencionada.

À propósito, é válido lembrar os ideais do Movimento de Negritude. Movimento que nasceu de um protesto intelectual de negros de formação cultural européia. Tomando conhecimento da diferença de tratamento e da inferiorização que os europeus impunham à sua "raça", escritores como Aimé Césaire, L. Sédar Senghor, Leon Gontran Damas e outros, iniciaram, nos anos de 1930, o movimento chamado Negritude o qual, em última instância, era um movimento europeu. Foi, aliás Aimé Césaire quem, no seu Cahier d'un retour au pays natal, em 1939, empregou pela primeira vez a palavra negritude. Para ele significava "o simples reconhecimento do fato de ser negro e a aceitação deste fato", enquanto para Senghor significava "a soma total dos valores africanos". Nos seus primórdios, foi um movimento de reivindicação estética, alargando-se depois com a participação de seus integrantes para a práxis política.

No Brasil, semelhante o que buscava o movimento europeu, as primeiras manifestações de negritude por parte dos vários movimentos negros se deram no sentido de buscar romper com uma série de barreiras que marginalizavam o negro brasileiro, a exemplo da "Frente Negra Brasileira" (1931), movimento mais tarde dissolvido.

No campo artístico, em 1944 surge com bastante expressão, o Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias do Nascimento, que buscava apresentar a negritude de forma consciente, desejando, através dessa ideologia, organizar os negros no Brasil.

Do ponto de vista literário, uma série de escritores negros se destaca no cenário brasileiro da segunda metade do século XX como Oswaldo Camargo, Luiz Silva (Cuti), Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Arnaldo Xavier, cuja produção (contos, poemas, ensaios) representa a recuperação de um universo simbólico de experiências lingüísticas e culturais do negro.

Sobre uma produção literária centrada na representação do negro, seja de modo estereotipado ou numa perspectiva de valorização de sua imagem, assim como de sua cultura, alguns estudos monográficos foram desenvolvidos como pré-requisito para o Curso de Especialização realizada pelo Departamento de Letras e Educação da Universidade Estadual da Paraíba. Sob minha orientação, destacam-se “Poesia de resistência: um olhar sobre a poética de Solano trindade”; “A literatura negra no Brasil: afirmação e resistência do ser negro”; “Estereótipos e identidade: formas de representação do negro em Bom Crioulo”; “*O Carro de Êxito & Leite de Peito*: imagens de uma identidade negra” e “*A cor da ternura*: representação de uma identidade positiva da mulher negra”. Todos esses estudos monográficos encontram-se disponíveis na biblioteca da Universidade Estadual da Paraíba, assim também dezenas de outras monografias produzidas, sob orientação de demais professores atuantes no citado curso de Especialização, com foco na temática do negro.

Quanto à literatura denominada de negra, ou a *presença do negro* ou *da condição negra na literatura brasileira*, concordamos com a posição apresentada por Domício Proença Filho (2004, p. 188) de que:

Tal posicionamento foge a qualquer jogo preconceituoso, além de facilitar à caracterização da matéria no processo literário do país e a avaliação mais objetiva da contribuição literária de representantes assumidos da etnia que, mesmo diante dos mais variados obstáculos, têm trazido a público, nas últimas décadas, a força de sua palavra poética.

Uma leitura específica dessa literatura passa em considerar a necessidade de desvencilhar olhares etnocêntricos, buscando nos sentidos possíveis da linguagem apresentada no texto, a beleza da oralidade escrita e do fazer lingüístico característico das temáticas e dos escritores de afro-literatura brasileira.

À luz de um novo contexto, em que as práticas sociais, principalmente do escritor negro, pretendem uma condição compromissada, a compreensão é a de que é preciso averiguar até que ponto a literatura tende a se inscrever como um espaço de afirmação consciente de singularização e de afirmação cultural. Seja pelo encontro entre denúncia, lamento, questionamento, valorização, com certa dose de ironia e orgulho de pertencer à etnia negra, o discurso literário do escritor negro vem por em foco a consciência da necessidade de afirmação, desconstruindo estereótipos e possibilitando autovalorização do ser negro.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

CANDIDO, Antonio. “**O direito à literatura**”. In: *Vários Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1995.

RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

PROENÇA FILHO, Domicio. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. *Estud. Av.*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 Jan 2007.

A FIGURA DO GRIOT E A RELAÇÃO MEMÓRIA E NARRATIVA

Marilene Carlos do Vale Melo ¹³⁷

RESUMO

Nosso estudo pretende destacar, na produção artística afro-brasileira, especialmente no texto narrativo em que, no jogo da memória, o ato de contar histórias refaz um caminho, no qual letra e voz, passado e futuro se unem para fazer o resgate da tradição oral, das raízes folclóricas da cultura africana, através da fala do griot, do contador de histórias.

Palavras-chave: Memória, Tradição Oral, Griot.

O contador de histórias nos faz sonhar porque ele consegue parar o tempo nos apresentando um outro tempo.

(Cléo Busatto)

Este estudo pretende destacar, nas produções artísticas africanas e brasileiras, a representação do griot e a sua relação com memória cultural e narrativa.

Situada no âmbito do consciente, a memória é o objeto de recordação do conhecimento de tudo que é considerado permanente no acervo histórico e cultural de uma nação. Por sua natureza, a memória remete ao passado, associado à história, narrada por meio da escrita ou oralmente.

Tendo sempre algo a contar – uma história, uma notícia, um fato de maior ou menor repercussão –, o homem está imerso no patrimônio cultural informado pelo que é guardado no fundo da memória, resquícios dos modelos de narrativas fantásticos, das histórias contadas em ambiente familiar ou na escola, como os mitos, as lendas, as canções etc. Tais histórias, “[...] nos ajudam a lidar com as inevitáveis transições de vida e fornecem modelos para o nosso relacionamento com as sociedades em que vivemos e para o relacionamento dessas sociedades com o mundo que partilhamos com todas as formas de vida.” (FORD, 1999, p. 9).

¹³⁷ Professora Adjunta do Departamento de Letras da UFPB / Campus III Guarabira

O patrimônio cultural de uma sociedade, que não o revestiu da forma escrita, se faz representar na tradição oral, constituindo a memória coletiva, que inclui os domínios do folclore, manifestados através dos cantos, canções, relatos históricos, provérbios, danças, adivinhas, teatro, contos etc. A narrativa desse patrimônio cultural representa o espaço em que a memória se manifesta na forma de relato: a capacidade de narrar, segundo Benjamim (1985) depende da memória que se associa à oralidade, para se dirigir ao coletivo.

Nesse contexto, situa-se a figura do griot, o guardião da memória. Originado da expressão francesa, o termo griot, na cultura africana, significa contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é aquele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra. A palavra que, na cultura africana, é muito importante, pois representa a estrutura falada que consolida a oralidade. O poder da palavra garante a preservação dos ensinamentos desenvolvidos nas práticas essenciais diárias na comunidade. Hampâté Bâ (2003, p. 174-175) explica a força da palavra e sua relação com o saber e o conhecimento, na cultura africana: “Um mestre contador de histórias africano não se limitava a narrá-las, mas poderia também ensinar sobre numerosos outros assuntos [...]”.

O griot quando conta sua história, revela os momentos sociais nos quais a prática de contar foi adquirida. Seus relatos têm relação com a identidade coletiva e permite a sua identificação com o povo, com a comunidade. Daí o prestígio social especial que lhe é conferido pela tradição. A sua atuação ganha especial importância porque traz consigo a memória profunda que cuida da compreensão do tempo histórico e sua relação com o espaço. Some-se às várias funções e papéis acumulados pelo griot na sociedade, a de “embaixador”, o maior representante de um clã nas transações com outras tribos.

Na cultura africana, existem várias categorias e nomes distintos para os contadores de histórias, de acordo com a cultura que representam. São os *dialis*, os *kpatita*, os *ologbo*, os *arokin*, que reviveram, nas histórias que contavam a memória da cultura de África. Os *jeliya* são griots em especial na Gâmbia e no Senegal; são os transmissores da tradição Bambara, Senufo e Mali que dialogam com as tradições Bantu e Dahomery, cuja narrativa é feita em baixo da copa de uma árvore, ao som da kora. Os *Koyaté*, na Guiné (no Noroeste africano), são os responsáveis por zelar pela memória coletiva e pela conciliação do grupo ao qual pertencem e, assim, preservar, por meio da oralidade, a história do continente e o equilíbrio da sociedade. Os *Djeli*, *Jali*, na cultura mandingue, realizam uma série de funções importantíssimas, como a preservação da história e do conhecimento mandingue; sua palavra se faz

presente em cerimônias como casamentos, funerais, iniciações, mediações de relações pessoais de diversos tipos, contando histórias, tocando o kora e cantando. Os *akpalôs*, *duelis* e *alôs* são contadores de história na cultura nagô.

No Caderno de Educação do Ilê Aiyê (2001), há referências ao *Doma*, considerado o mais nobre contador, porque tem a função de criar a harmonia, de organizar o ambiente e as reuniões da comunidade; sua palavra manifesta sempre a verdade absoluta para garantir a energia vital e o equilíbrio do grupo a que pertence.

Também, na cultura africana, existem mulheres contadoras de histórias que têm habilidade para cantar e recitar versos, são as griotes, chamadas *djelimusso*, na cultura mandingue. Hampâté Bâ (2003) fala da *Flateni*, antiga griote do rei Aguibou Tall, cujos cantos causavam fortes emoções nos ouvintes.

Muitos autores africanos fazem referência à figura do griot. Câmara Laye (1977) (da Guiné Bissau), em *O menino negro*, fala do griot, que vai de aldeia em aldeia, com sua lira, recitando, a convite das famílias, nas cabanas, no mercado ou na feira; Antonio Jacinto, no conto *Vovô Bartolomeu*, o vovô é o contador de histórias, é a figura sobre a qual recaem a estima e o apreço das novas gerações.

Através da fala do griot, a história e a memória de muitos povos africanos entraram e permaneceram como integrantes da cultura brasileira. Escritores afro-descendentes trouxeram para o Brasil o significado e a importância da palavra na cultura africana; a palavra e seu forte poder de ação, repassada pela voz do griot, que contribuiu na construção da identidade cultural brasileira.

No período dos meados do século XIX e início do século XX, no Brasil, a prática de contar histórias foi marcada pela ênfase da oralidade e pela difusão da cultura e da tradição dos antepassados africanos.

As correntes culturais trazidas para o Brasil durante o ciclo da escravidão, fizeram florescer alguns instintos de “narradores” e “contadores de histórias”, representados nas pessoas de negros velhos e negras velhas que contavam aos filhos dos senhores de engenhos as histórias dos antepassados, resgatadas da tradição oral ou do imaginário popular. Muitos não tinham nome de família, mas representavam a figura dos tradicionais griots, importantes na transmissão e manutenção da memória coletiva.

Nas narrativas de alguns romancistas brasileiros, encontram-se os testemunhos do dialis, do *akpalô*, do *ologbo*, dos griots de descendência africana, que floresceram graças às condições histórico-sociais. Gilberto Freyre (1965) refere-se às negras, à época do Brasil colônia, que andavam de engenho em engenho “[...] contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos [...]” (p. 330-331); faziam dessa prática a profissão de contadores de história, misturando as histórias africanas com as histórias portuguesas de Trancoso, adaptando-as às realidade nacional. Acrescenta Gilberto Freyre (apud

ARROYO, 1988, p. 46): “[...] Velhas negras que supriam outrora a insuficiência de livros para crianças e suas narrativas [...] contadas pela *Dindinha* ou pela negra velha da casa [...] contavam estórias orais que faltam às crianças de hoje e que eram para a imaginação dos nossos avós e meninos uma excitação boa e festiva”.

Leonardo Arroyo (1988) registra inúmeros depoimentos e variações feitas por escritores e pessoas que guardam na memória a figura de várias pretas velhas contadoras de histórias dos engenhos. Por exemplo:

- Lobato (1944) faz alusão a *Zé Camilo* que contava histórias da mula-sem-cabeça botando fogo pelos olhos. Refere-se, ainda, a outros pretos velhos: *Tia Rita*, a *velha Lelê*, a *Preta Generosa*, *Tia Liberata*, o negro *velho Adão*, *tia Esméria* que contavam histórias povoadas de figuras folclóricas como lobisomem, sacis, bicho carrapato, cucas etc.. Em *Reinações de Narizinho* (1972), a *Tia Anastácia* representa a cultura e a sabedoria populares, resgate da oralidade; narra contos populares aos moradores do Sítio.
- Frederico Pessoa de Barros, lembra da negra *Leopoldina* que contava histórias a Castro Alves, o menino Cecéu, que teve a infância povoada de lendas, histórias da velha África contadas pela negra;
- Silvio Romero recorda da negra *Antonia*, a mucama a quem fora encarregada os desvelos da sua infância ;
- Maria Madalena Antunes Pereira ressalta a figura da negra *Patuca* que narrava histórias de Trancoso para a meninada, no engenho Oiteiro, no Rio Grande do Norte; e a da *Mãe Rita*, a mãe preta das Capoeiras, contadora de histórias de fadas;
- Nelson Travassos fala de *Isaltina*, contadora de histórias da fazenda de seu pai, em São Paulo;
- *laiá Gorda*, referida por Padre Lopes, era sua ama e preta velha, cantadora de xácaras e cantilenas;
- Maria Paes de Barros recorda da sua infância duas pretas velhas: *Joaquina*, que falava das lendas africanas e *Preta Ana*, que contava história de assombração de seu rico repertório;
- A *Tia Joana*, em cujas histórias o memorialista Antonio de Oliveira via sempre muita verdade e poesia;
- Gilberto Freyre evoca o nome de *Felicidade* ou *Dadada*, conhecida pelas saudosas lembranças do passado.

Mais tarde, as histórias que compunham a herança cultural e que eram transmitidas pela oralidade, passaram a ser registradas como uma maneira de garantir e eternizar a tradição oral. A voz dos griots africanos e afro-descendentes, guardada na memória de alguns escritores, foi repassada para

o texto escrito, onde ficou o registro não só do resgate do patrimônio popular ágrafo, como também o da reconstituição da infância.

Depois, os meninos crescidos, resgatando as vozes seculares, procuraram repetir e enfatizar essas vozes, misturando-as com o imaginário, perpetuando-as em suas narrativas memorialistas, transformando os modelos tradicionais em matéria das narrativas, para trazerem de volta a figura de pretos velhos narradores tradicionais, como personagens.

A sedimentação desse arquétipo se manifesta em muitas personagens da nossa ficção na sua essência, como uma espécie de contraponto do negro militante.

Muitos pretos velhos marcaram presença nessas produções memorialistas, especialmente as da região Norte e Nordeste do Brasil, conforme evidenciam Gilberto Freyre e José Lins do Rego que os conheceram nos engenhos de Pernambuco e da Paraíba.

A velha Totonha foi resgatada do mundo real para o texto ficcional, referida por José Lins do Rego (1934) em seu primeiro romance, *Menino de engenho* “[...] de quando em vez batia no engenho. E era um contentamento para a meninada [...] andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das *Mil e uma noites*” (p. 78); *Mãe Filipa*, é a contadora de histórias de *Água-mãe*, também de José Lins do Rego.

A negra *Margarida* está em *Minhas recordações* (REZENDE, 1944). Em seu repertório, constavam histórias maravilhosas do lobisomem, de saci, de bruxas, tudo narrado para o deleite das crianças.

Em *Memórias de um senhor de engenho*, José Maria Belo (1948) recorda do negro *Zé Antonio*, que lhe contava muitas histórias no terreiro da cozinha da casa-grande, dentre elas a da madrastra que, na ausência do pai, matara a menina e enterrara no capinzal; a mesma história que a velha Totonha contava ao menino Carlinhos em “Menino de engenho”.

Manuel Viriato Correa (1988) apresenta, em *Cazuza*, a *Vovó Candinha*, que “[...] devia ter seus setenta anos; rija, gorda, preta, bem preta e a cabeça branca como algodão em pasta”(p. 24). Reúne as características das pretas velhas, contadoras de histórias que impressionaram e deslumbraram as crianças, suas ouvintes. “[...] Após o jantar, a vovó Candinha vinha então sentar-se ao batente da porta que dava para o terraço [...]. Sentavam-nos em derredor de ouvido atento [...]. Ela começava: – Era uma vez uma princesa muito orgulhosa, que fez grande má-criação à fada sua madrinha [...]” (p.26).

Gilberto Amado, em *Histórias da minha infância* (1958), lembra da negra *Iaiá* que lhe contava histórias de Trancoso e da Carochinha, ressaltando as fadas, as mouras-tortas, feiticeiros, pajens, castelos, palácios.

Em outras narrativas, o contador de histórias é o narrador.

Uma história do povo Kalunga, é um livro que valoriza a história e a cultura das populações afro-descendentes; nele, a figura do griot é substituída pela voz do narrador que ressalta a importância de contar histórias para a manutenção das tradições da cultura e da própria história da população kalunga, formada por descendentes dos primeiros quilombolas e de pessoas que se fixaram na região da Chapada dos Veadeiros, em Goiás, ao longo dos séculos.

Em *Lendas negras*, e *Sikulume e outros contos africanos*, Braz (2001) mineiro afro-descendente, apresenta, em ambos os livros, uma reunião de contos que relatam lendas, que falam de histórias de diferentes povos africanos; trazidas para o mundo da escrita, as lendas, têm no escritor a representação do griot apresentando a multiplicidade cultural do continente africano. Em *Os tambores de São Luis*, Josué Montello conta a história do negro Damião, do seu passado quando escravo e, no presente da diáspora, quando Damião liberto da escravidão.

Com as novas tecnologias na sociedade informatizada, o homem foi perdendo o hábito de ouvir e contar histórias oralmente e a figura do griot, foi perdendo espaço. Mas no Brasil, de forma particular, uma nova geração de contadores de histórias buscou revigorar a arte de contar histórias, ameaçada de desaparecer por força das modernas formas de comunicação.

O resgate da tradição oral ganhou força e levou a uma revisada ao passado, para dali trazer de volta a figura do contador de histórias, que aparece em sua configuração contemporânea, especialmente em narrativa infantil. Assim, na produção brasileira e afro-descendente, muitos escritores contemporâneos coletam e registram contos da tradição oral, histórias do imaginário popular que se perpetuaram através da escrita.

Na Literatura Infanto-Juvenil, encontramos, por exemplo: *Histórias da Preta*, de Heloisa Pires Lima (1998), em cuja narrativa, repassada pelo olhar da menina negra, a *Preta*, figura simbólica da griote, apresenta a trajetória do povo africano que veio para o Brasil trazida pela força do tráfico negreiro.

Rogério A. Barbosa reconta histórias africanas para a literatura infanto-juvenil, trazendo para as crianças brasileiras a cultura distante do povo africano, ao mesmo tempo próximas das raízes da formação cultural do Brasil. Em *Contos ao redor da fogueira* (1990), reconta contos africanos da Guiné Bissau, preservando o fio memorial da oralidade. O livro é composto de dois contos: “*Kumbu, o menino da floresta*” e “*Bunga, a noiva da chuva*”. Nas duas narrativas, a ancestralidade se manifesta no resgate das crenças, tradições e tabus do povo africano. A lenda do povo “ekai”, da Nigéria, é recontada por Rogério Barbosa (2002), em *Como as histórias se espalham pelo mundo*, cuja narrativa é uma viagem pela África, tendo como personagem um rato que, reacendendo a figura do griot, coleciona histórias desvendando aspectos da cultura africana.

Em *Meus verdes anos*, José Lins do Rego (1956) resgata da memória os momentos de sua infância, no engenho Corredor, ouvindo da velha Totonha histórias maravilhosas que lhe impressionavam.

Raquel de Queiroz, com seu *Xerimbabo*, trouxe como tema os bichos de estimação das crianças de tribos indígenas; Jorge Amado, quando exilado em Paris, escreveu para o seu filho *O gato malhado e a andorinha Sinhá*; Graciliano Ramos fez *A terra dos meninos pelados*, uma história contra o preconceito, num lugar onde todo mundo é diferente do normal; Érico Veríssimo escreveu clássicos do gênero, como uma visão da história do Brasil conduzida por um menino índio, em *Aventuras de Tibicuêra* e em *As aventuras do avião vermelho*; Clarice Lispector escreveu: *A mulher que matou os peixes*, *O mistério do Coelho pensante*, *Quase de verdade*; José Lins do Rego escreveu *Histórias da velha Totonha*.

Enfim, podemos ser contadores de histórias, se pensarmos na proposta de manter viva a tradição africana de contar histórias. Esse pode ser um trabalho coletivo, nas escolas, em projetos político-pedagógicos voltados para a valorização do uso da palavra oral, como uma importante modalidade de linguagem.

Contar e ouvir histórias são formas de manter a socialização entre os indivíduos, compartilhando experiências. O poder de usar a palavra, contando histórias, nos possibilita fazer a tarefa do griot, ouvindo a voz do outro, aprendendo e repassando saberes, reconstruindo novas histórias, recriando enredos; seremos os portadores das vozes guardadas no passado mais recente, do momento de aculturação da história do povo africano.

Para tanto, eventos nacionais são organizados e se voltam para definir a importância da oralidade como fonte de desenvolvimento emocional, intelectual e para a valorização da arte de contar histórias, como atividade espontânea do povo.

Atualmente, as culturas africanas e afro-brasileiras fazem parte da agenda educacional do Brasil. A lei federal de nº 10.639/03 torna obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira no currículo da Rede Oficial de Ensino. Em decorrência da lei, vêm ganhando espaço no meio acadêmico, muitas obras negro-literárias, de autores brasileiros e afro-brasileiros, – como, por exemplo, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, contadora, poetisa e escritora – que, na busca da memória, fazem o cruzamento do momento do discurso com o tempo.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Gilberto. **Histórias da minha infância**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1958.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1988.
- BÂ, Amadeu Hampâté. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena e Casa das Áfricas, 2003.
- BARBOSA, Rogério Andrade. **Contos ao redor da fogueira**. São Paulo: FTD, 1990.
- _____. **Como as histórias se espalham pelo mundo**. São Paulo: DLC, 2002.
- BELO, José Maria. **Memórias de um senhor de engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1948.
- BENJAMIM, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." In. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRAZ, Júlio E. **Lendas negras**. São Paulo: FTD, 2001.
- _____. **Sikulume e outros contos africanos**. 1997
- BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- CADERNO DE EDUCAÇÃO do ILÊ AIYÊ, "África ventre fértil do mundo". Salvador, nº IX, 2001)
- CORREA, Viriato. **Cazuza**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.
- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Bolo Horizonte: Mazza Edições, 2005.
- FORD, Clyde W. **O herói com rosto de africano**. Mitos da África. São Paulo: Selo Negro (Summus), 1999.
- FREYRE, Gilberto. **A vida social nos meados do século XIX**. Recife: Imprensa Universitária, 1965.
- LAYE, Câmara. **O menino negro**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- LIMA, Heloisa Pires. **Histórias da Preta**, São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.
- LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

_____. **Reinações de Narzinho**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1972.

RESENDE, Francisco de Paulo Ferreira de. **Minhas recordações**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1944.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1934.

_____. **Meus verdes anos**. 1ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

Uma história do povo kalunga. Brasília: Secretaria do Ensino Fundamental,

Narrativas de uma professora negra: visibilidade e ocultação da diferença

Marluce Pereira da Silva¹³⁸

Cássio Eduardo Rodrigues Serafim¹³⁹

A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose (DELEUZE, 2005, p.113).

RESUMO

O artigo reflete sobre os modos como os discursos constituem realidades sociais e subjetividades nos processos de lutas simbólicas e materiais por imposição de significados e discute os modos como uma professora negra organiza microlutas discursivas na tentativa de constituir-se enquanto sujeito. Para tanto, utilizam-se os estudos foucaultianos para analisar o fenômeno do poder e as técnicas de resistência a esses fenômenos.

ABSTRACT

El artículo reflexiona sobre las formas en que los discursos constituyen realidades sociales y subjetividades en los procesos de luchas simbólicas y materiales mediante la imposición de significados y analiza las maneras en que una profesora negra lleva a cabo micro luchas discursivas con la intención de erigirse como sujeto. Por lo tanto, son utilizados los estudios de Foucault para investigar el fenómeno del poder y sus técnicas de resistencia a estos fenómenos.

INTRODUÇÃO

As discussões em torno de modos de subjetivação e tipos de subjetividades que estão ocorrendo na contemporaneidade constituem interesses interdisciplinares, visto que convergem para amplas vertentes em que se incorporam vários campos do saber: Psicologia, Educação, Sociologia, Filosofia e ainda para o reconhecimento das diferenças. Com a emergência desses estudos, também alguns setores da Lingüística passaram a incluir, em suas abordagens

¹³⁸ marlucepereira@uol.com.br
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

¹³⁹ cassioserafim@ig.com.br
Ghana Institute of Languages
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

teóricas, o discurso da diferença e questões afins. A inclusão, nessas abordagens, de elementos como condições de produção, efeitos de sentido, posições de sujeitos e produção de suas subjetividades, a cada dia, suscita questões em torno de episódios socioculturais que necessitam de investigações de modo a dar real importância aos debates em torno da produção de subjetividades modernas, que emergem mediante diferentes relações de poder, novos tipos de resistência e de tecnologias de subjetivação.

Neste trabalho, dá-se relevância ao papel da linguagem, pois é nela que se produzem e se elaboram práticas de significação e processos simbólicos responsáveis por estratégias e mecanismos capazes de estabelecer novas relações de poder, provenientes de possíveis novas hierarquizações socioculturais, em especial aqueles correspondentes a pertença étnico-racial. É na linguagem que os espaços são estabelecidos e os indivíduos assumem posições ou são impelidos por outros a se posicionarem, de acordo com as configurações exigidas pelos diversos espaços sociais. A eficácia dessa resistência pode ser observada em enunciados que se constituem em estratégias discursivas do pertencimento étnico-racial da colaboradora da pesquisa — uma professora negra — relacionadas a significados sociais, valores, atitudes, comportamentos.

Este trabalho apresenta uma análise de relatos de uma professora e nesses captura rastros lingüístico-discursivos de resistência ante aos efeitos de poder que o uso da linguagem ofensiva lhe causa. Constituem-se nossas perguntas: a) como essa professora resiste práticas sociais segregacionistas? b) ao procurar constituir-se como sujeito, quais estratégias essa professora utiliza para contestar projetos identitários hegemônicos em torno dos modos de ser homem e mulher com traços de pertencimento a grupos étnico-raciais específicos? Portanto, o artigo reflete sobre os modos como os discursos constituem realidades e subjetividades nesses processos de lutas simbólicas e materiais por imposição de significados sociais, como a entrevistada organiza microlutas discursivas na tentativa de constituir-se sujeito, que se transforma social e historicamente.

À medida que surgem novos movimentos cuja preocupação se volta para reafirmações sociais, enfoca-se o relevo em torno de construtos pessoais e culturais (WOODWARD, 2002) relacionados a segmentos antes totalmente invisibilizados pelas práticas discursivas e não-discursivas predominantes em sociedades ocidentais contemporâneas. Tais construtos definem posições em cenários socioculturais nos quais diversos projetos biográficos coexistem. Analisar modos de subjetivação de uma professora negra permitirá compreendê-los como produzidos em

locais históricos e instituições específicas no interior de formações discursivas singulares (HALL, 2002). Isso quer dizer que essas formações discursivas estão radicalmente implicadas com diversas formas de poder (FOUCAULT, 1979), constituindo marcas de exclusão e do não reconhecimento às diferenças. Discurso é aqui analisado e entendido como uma prática social que está numa constante elaboração de seus sentidos e suas filiações a outros discursos — o interdiscurso, região de encontros e desencontros de sentido (PÊCHEUX, 1986; GREGOLIN, 2004) —, numa rede de relações circunscritas a realidades sócio-históricas específicas.

Atualmente, há uma grande profusão de estudos, sobretudo na área de Ciências Humanas e Sociais, discutindo questões ligadas às diferenças. Essas pesquisas procuram evidenciar que tais diferenças produzem novas formas de identificação e que, durante muito tempo, o não reconhecimento à diversidade ocasionou exclusões sociais, principalmente na escola cujas práticas discriminatórias impuseram o silêncio às diferenças socioculturais em suas variadas dimensões, evitando o reconhecimento aos traços da heterogeneidade que constituem os seres humanos e, de fato, dificultando a produção de novas formas de identificação (MOITA LOPES, 2002). Em contrapartida, como resultado de políticas de identidade, das lutas de segmentos excluídos por espaço e voz, podemos encontrar uma realidade extrema: o que Bauman (1999) chama de heterofobia. Hoje é possível presenciar certo enclausuramento de pessoas em comunidades que evitam dialogar com outras. Há, por vezes, um reconhecimento de diferenças, mas não um conhecimento e convívio através delas.

Nos últimos anos, vem ocorrendo na academia um significativo avanço de estudos que analisam questões voltadas para a temática racial no espaço educacional. Em geral, tais pesquisas se desenvolvem, sobretudo, em cursos de formação de professores, análises de currículos ou material didático produzido. Talvez possamos reunir esses debates sob o título de “o desafio da diversidade”, para aludir a um artigo homônimo de Gomes e P. Silva (2006). Nesse texto, essas autoras problematizam o processo de formação docente diante da questão da diversidade étnico-cultural, principalmente quanto à sua dimensão raça/etnia/cor — questões que influenciam a atuação do profissional de educação, em especial aqueles/as que se encontram em sala de aula, interagindo direta e constantemente com os/as alunos/as. “É nesse ponto que a diversidade étnico-cultural começa a ser reconhecida como uma questão (mais do que uma temática) que precisa ser articulada à formação de professores/as e às práticas educativas escolares e não-escolares”, conforme Gomes e Silva (2006, p.17).

Não obstante já se pondera acerca do tratamento dado pelo/a professor/a à diversidade em sala de aula, — quando essa se faz representada pelo corpo discente, é importante salientar —, questionamos como se aborda a diversidade quando essa se mostra através do/a próprio/a professor/a. Durante este diálogo, desejamos também contribuir para a problematização de uma questão até então nunca tão falada no Brasil, não só face à visibilidade concernente ao preconceito e à discriminação que atinge, sobremaneira, negros para quem as práticas discursivas indiciam uma herança cultural, mas também porque, no universo escolar, discursos do não reconhecimento à diversidade e do direito à igualdade são muitas vezes reproduzidos ou incorporados. A escola, entre os vários campos sociais, desempenha papel importante no processo de construção de subjetividades daqueles que a ela estão vinculados. Numa perspectiva social, investigar práticas discursivas permitirá problematizar significados em torno das diferenças no contexto escolar, permeados por efeitos de sentidos inscritos no contexto histórico-social.

SUJEITO: RELAÇÕES DE PODER E TÉCNICAS DE SI

As paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade estão reconfigurando-se pelas mudanças estruturais desde o final do século XX. Essa descentralização dos indivíduos tanto do seu lugar social e cultural quanto de si mesmo constitui uma crise de identidade para os sujeitos — o que, para Hall (1999), resulta do fato de que as identidades modernas estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas. Aliados a essa leitura das identidades fragmentadas, desde a década de 1960 emergiram movimentos sociais que pleitearam reavaliações de seus lugares políticos, como questões de gênero e raça, entre outras. Os debates em torno dessas questões deram início a uma nova concepção de identidade, formulada como uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas culturais pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Definimos utilizar os estudos foucaultianos para analisar o fenômeno do poder, as técnicas de resistência que o indivíduo utiliza para compreender a si mesmo e transformar-se, constituindo-se enquanto sujeito, no caso em questão, uma professora negra. Tentamos ainda evidenciar além dos conceitos de sujeito, poder, saber e de formas de subjetivação de Foucault,

algumas das concepções da Análise do Discurso derivada de Pêcheux, procurando eleger contribuições que poderão subsidiar a discussão de questões que perpassam a entrevista da professora.

A idéia de trabalhar com o poder como algo que é de domínio exclusivo de um indivíduo sobre o outro, como algo que alguns o detêm e a que outros se submetem, foi abandonada por Foucault (2003) para dar lugar à concepção de relações de poder. Assim, não se trata de compreender o poder como algo que se possui ou não possui, mas como uma ação de uns sobre as ações de outros. Isso não significa negar todas as outras concepções de poder; significa tão somente afirmar um novo entendimento sobre o poder, capaz de compreender situações relacionais.

Dentro dessa dinâmica de relações, o exercício do poder só pode ser concebido envolvendo muitos embates, pluralidade de forças que perpassam toda a sociedade ou, como diz Foucault (2003c, p.89), “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares”. A temática de pesquisa aqui apresentada correlaciona-se ao poder, especialmente naquela configuração que Foucault denominou biopoder, visto que a questão do racismo historicamente traz as marcas de uma função do poder sobre a vida. Portanto, compreender as estratégias e seus efeitos, configurados em táticas e técnicas possíveis, permite perceber como se dão os processos que constituem os sujeitos.

A partir da década de 1980, Foucault faz emergir outra figura do sujeito, em que coloca em discussão o seu projeto sobre a genealogia do sujeito (GROS, 2004). Ao possuir uma autonomia relativa, o sujeito passa a autoconstituir-se, utilizando tecnologias de si, ao invés de ser constituído por meio de tecnologias de poder (apoiadas em saberes discursivamente circulantes). Contrariamente à idéia de uma identidade imposta, concebida nos séculos XVII a XIX, Foucault passa a descrever o sujeito não só em sua dimensão histórica, mas também em sua dimensão ética. O filósofo desenvolve um esboço histórico das diferentes formas pelas quais os homens, em seus espaços culturais, “elaboram um saber sobre eles mesmos” e ele também busca argumentar em torno dos saberes advindos da ciência e que constituem “jogos de verdade” dos quais os homens fazem uso para o seu próprio conhecimento.

Ao estudar formas de constituição do indivíduo moderno, Foucault apresenta modos pelos quais os seres humanos se tornam sujeitos. O autor fala de processos de objetivação e de subjetivação pensando em procedimentos que convergem na constituição do indivíduo. Os processos de objetivação constituem os indivíduos por meio de mecanismos disciplinares que os

transformam em meros objetos dóceis e úteis, ao passo que os procedimentos de subjetivação compreendem práticas que fazem do homem um sujeito preso a uma identidade que lhe é atribuída como própria (FONSECA, 2003, p.25), de sorte que, no pensamento foucaultiano, é no interior da articulação entre saber e poder que se produz o sujeito (LARROSA, 1994, p.52).

As estratégias ou formas de subjetivação acionadas pelos homens possuem especificidades. Foucault chamou-as de técnicas ou tecnologias e agrupou-as em quatro tipos, a saber: técnicas de produção; técnicas de sistemas de signos; técnicas de poder e, por fim, técnicas de si, que o autor define como procedimentos que estão à disposição dos indivíduos, permitindo-os fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la de acordo com os seus propósitos. Tais técnicas possibilitam aos indivíduos realizarem operações sobre a sua conduta. Procuramos analisar algumas técnicas de si (FOUCAULT, 2004) que a professora, colaboradora desta pesquisa, utilizou como modo de subjetivação ante os espaços institucionalizados que ocupa.

DIVERSIDADE, DISCRIMINAÇÃO E A ESCOLA BRASILEIRA

Na busca pela compreensão da especificidade brasileira, dois conceitos tornaram-se fundamentais: meio e raça. A noção de raça era mais importante para a área das ciências. E a influência do meio ambiente exerceu grande relevância nas análises das sociedades. Os fatores geográficos determinavam caracteres físicos e psicológicos dos seres humanos inseridos no seu ambiente. E *as diferenças sociais eram explicadas como variações sociais* (IOKOI, 1997, p.138). Desde o fim do século XIX, a explicação da composição da sociedade brasileira se dava a partir da fusão das raças branca, indígena e negra. Porém, tais raças participavam de modo diferenciado e hierarquizado, pois aos brancos era atribuída a liderança frente aos processos sociais. O mestiço, por resultar da miscigenação que ocorria no cruzamento de raças desiguais, era considerado como possuidor de efeitos morais e físicos advindos das raças inferiores. Atributos como apatia e preguiça eram considerados naturais ao mestiço (IOKOI, 1997).

A partir da década de 1930, o tema da raça é utilizado como fator central para explicar os problemas do país e começou a ceder lugar para outros temas. A questão da cultura passou a predominar nas explicações sobre a população brasileira. Defendendo que as culturas nacionais não são unificadas, mas constituem um dispositivo discursivo que representa a diferença como identidade, Hall (2002, p.62) acentua que a única maneira de unificar as

diferentes formas de cultura seria representá-la como expressão da cultura de um único povo, que o autor denominou de etnia, ao referir-se às características culturais — língua, religião, costume, tradições, sentimento de lugar.

Contudo, as nações modernas, principalmente na Europa, são todas híbridas culturalmente. No tocante a essa unificação, o autor afirma que se torna mais difícil estabelecer a unidade nacional — identidade — em torno da raça, que, para ele, não corresponde a uma diferença genética, mas, sim, a uma categoria discursiva e não biológica, de modo que, enquanto categoria, organiza formas de falar daqueles sistemas de representação e práticas sociais que discursivamente utilizam características físicas — como cor da pele, textura do cabelo etc. — como marcas que diferenciam socialmente um grupo do outro.

Durante muito tempo, o mito da democracia racial conseguiu difundir a crença de que todos eram iguais e que existia uma convivência harmoniosa entre todos, de modo que, do ponto de vista biológico, não existia raça e, assim, os traços fenotípicos não acarretavam implicações no cotidiano das pessoas. Entretanto, observa-se que tais traços ainda definem e classificam os seres humanos, não do ponto de vista biológico, mas sociológico e político, de forma que os negros constituem uma categoria que enfrenta práticas discriminatórias, algumas vezes sutis, outras dissimuladas, às vezes explícitas frente aos outros. Na verdade, observa-se que a questão racial está cada vez mais presente nas relações interpessoais e nunca se falou tanto nela (MUNANGA, 2004).

O conceito de etnia permitirá identificar grupos sociais que possuam tradições, culturas comuns. Quanto ao de raça, adotamos o que nos permite compreender práticas subjetivamente propositadas, ou a subjetividade que norteia ações sociais (GUIMARÃES, 2005; SISS, 2003). Portanto, a noção de raça aqui utilizada foge a qualquer vinculação a determinismos biológicos (HALL, 2002). O termo afrodescendente designou professores que se autodeclararam negros ou pardos, conforme metodologia adotada na pesquisa realizada.

ALGUMAS ANÁLISES

Nesta análise¹⁴⁰, selecionamos uma professora negra que revela discursivamente as suas lutas travadas cotidianamente na constituição de suas subjetividades. A partir dos relatos coletados,

¹⁴⁰ É importante explicar que essa análise resulta de dados coletados em uma pesquisa em que utilizamos o método do estudo de caso e a técnica de história de vida, que permitiram a organização dos discursos obtidos por meio de entrevistas de alguns/mas professores/as

procuramos analisar como as relações de poder exercidas na vida cotidiana de uma professora negra permitem que ela se constitua como sujeito. De início, percebemos que a entrevistada, ao se enunciar, se distancia de outros aspectos importantes como o histórico, o político, expressando sua “aflição” face aos seus caracteres fenotípicos, para ela, reveladores de sua negritude. Ainda buscamos investigar os mecanismos de resistência por ela utilizados como modos de subjetivação. Concebendo as relações estratégicas de poder como resultados de um processo de produção simbólica e discursiva, passamos a analisar a representação que essa professora tem de si mesmo e dos seus pares, bem como a impressão dos seus pares em relação a ela. Por fim, tentamos apreender, através desses relatos, efeitos de sentidos que traduzam relevantes experiências concernentes ao seu pertencimento a um grupo afrodescendente.

Um traço que é definidor de toda a sua trajetória de vida é o cabelo, para o qual ela atribui várias designações — embuchado, duro, escadinha, bucha, ruim, pixaim — característica essa que ela, durante a sua vida, procura dissimular, criando estratégias específicas como o uso de dispositivos estéticos em busca da branquitude, o que podemos perceber em outras mulheres negras, que, incessantemente, buscam os diferentes artifícios que as práticas discursivas da cosmetologia oferecem como táticas que prometem uma aproximação ao padrão estético do branco, considerado hegemônico.

Diante das representações negativas acerca do cabelo crespo, no seu relato, a professora procura traduzir discursivamente sua preocupação em ocultar marcas que denunciem marcas de seu pertencimento, ao mesmo tempo em que tentar transformar sua aparência física de negra com a utilização de estratégias estéticas, tentando constituir-se como sujeito a partir de tecnologias do eu, buscando estabelecer relação consigo mesma, por meio de práticas: “que permitem aos indivíduos efetuar por contar própria, ou com a ajuda dos outros, certo número de operações sobre seu corpo [...] obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza ou sabedoria ou imortalidade” (FOUCAULT, 2004).

Os dispositivos estéticos lhe permitiam atingir os modelos desejados de beleza, em especial do cabelo, e assumir sua preocupação em ocultar e mudar a sua aparência física de

negros/as. A escolha dos/das colaboradores/as ocorreu mediante alguns critérios, tais como: serem negros e estarem exercendo a função de professor/a, ou seja, estarem à busca de inserção social. Os/as profissionais em educação, envolvidos na pesquisa, atuam em diferentes níveis de escolaridade fundamental, médio e universitário.

negra com a utilização de estratégias de “embelezamento” que se configuram técnicas de si e que lhe permitiam atingir a norma e assumir posições sociais que eram conferidas apenas aos brancos. A mudança do cabelo na adolescência lhe trouxe conflitos emocionais tão fortes, a ponto de essa professora, ao se subjetivar, resistir discursivamente a sua imagem de agora, e passa a exercer um poder por meio de um retorno ao passado, que não a identifica como negra, conforme o expresso na seqüência “[...] o que eu queria era meu cabelo de volta, foi o grande desgosto da minha adolescência, da minha idade adulta [...]”.

A professora declara a não assunção da negritude. Subjetivar-se como negra é criar uma imagem negativa. O enunciado seguinte parece traduzir a negação de sua identidade étnico-racial: “[...] Nunca tive problema com minha negritude, porque eu não me identificava como negra, eu me identificava como uma pessoa morena que tinha o cabelo embuchado”. Observamos o quanto se presentifica a supremacia do padrão estético da branquitude nos diversos discursos da professora, que internaliza essas atitudes, mostrando as formas de resistência que ela utiliza frente à ação desse poder, passa a negar a sua ascendência étnico-racial quando, ao se enunciar, não procura agenciar traços fenotípicos do negro, mas, no seu dizer, atribui uma designação do seu auto-conhecimento como morena, padrão de beleza de representação positiva até mesmo na mídia cujo discurso manifesta a invisibilidade da imagem do negro, ocorrência aqui destacada pela professora em relação a diferentes instâncias sociais. A utilização desse dispositivo ocorre mediante o estabelecimento de uma das cinco dimensões¹⁴¹ que produzem e mediam a experiência de si. Nesse caso da professora, parece ser evidente a dimensão discursiva na qual se determina e se constitui aquilo que o sujeito pode e deve dizer acerca de si (LARROSA, 1994, p.58), a cor morena incorpora um padrão de beleza de representação positiva até mesmo nos discursos da mídia.

A professora afirma que “[...] nas representações de grupo você nota que dificilmente tem negro representando o grupo [...]. Num encontro da Universidade, a representante do curso era uma branca [...]. Eu também tava no grupo [...], sem poder de voto, [...] e aí eu defendi o curso muito bem, e a pessoa que estava representando não abriu a boca [...]. Alguém comentou que você que deveria estar representando o grupo”. A professora, mais uma vez, argumenta em torno de sua submissão face à realidade histórico-social em que se insere o negro, e aqui ela procura libertar-se da sua própria história, passando a estabelecer práticas subjetivadoras que lhe permitem se constituir enquanto sujeito de forma a subverter os efeitos de sentidos de

¹⁴¹ Larrosa (1994, p.58) descreve cinco dimensões que, para ele, constituem os dispositivos pedagógicos de produção e mediação da experiência de si: ótica, jurídica, discursiva, narrativa e a prática.

práticas discursivas em que o negro é considerado incapaz. Demonstra ainda a sua resistência diante da atitude em relação ao grupo, revertendo a condição de sujeição que lhe foi destinada para a sua transformação a partir de práticas discriminatórias do próprio grupo que não a reconheceu como apta a desempenhar tal função, ou seja, o fato de ser negra impede as oportunidades de obter não só aceitação pelo grupo, mas também, o sucesso profissional almejado pela docente.

O poder se processa como um processo de disciplinarização dos/as professores/as em instituições sociais, no caso a escola permitindo ou não a inclusão. Saberes científicos durante muito tempo procuraram acentuar formas de exclusão. Como as teorias raciológicas, vigentes no séc. XIX, em que os discursos se preocuparam em mostrar as fragilidades físicas e cognitivas do negro. E, para contrapor a essa representação negativa, a professora assume a aparência do branco que, para ela, constitui uma imagem positiva, ou seja, na tentativa de reverter a representação negativa associada à negritude, passa a constituir-se enquanto sujeito, a partir de transformações baseadas em diferentes estratégias estéticas, tais como o modo de administrar a aparência física de negra, ou seja, utilizar recursos que lhe proporcionassem o exercício do poder, a partir do momento em que se sente respeitada e aceita pelo grupo, como revelação de que, agora, não só sofre a ação dos outros, mas também passa a exercê-la, subjetivando-se no interior de um modelo oriundo das determinações sociais de seu grupo, o que corresponderia ao que Guattari diz ser a subjetividade “agenciamento coletivo de enunciação”.

Em outro momento, a professora fala: “Assumi definitivamente fazer escova (me assumi com o visual de cabelo estirado) as pessoas começaram a mudar o relacionamento comigo e inclusive chegaram a elogiar, eu comecei a me sentir mais respeitada e incluídas no grupo”. Nesse excerto, encontramos procedimentos de controle legitimados por práticas discursivas de saberes institucionais que negam ao negro o direito à visibilidade e mobilidade social, o que se percebe, contudo, no discurso da professora é a utilização de mecanismos da resistência, por utilizar-se de tecnologias de si, no exercício do poder, apresentadas por Foucault como mecanismos de subjetivação. O que implica na fusão das técnicas de dominação e das técnicas de si, pois o sujeito fala de um lugar social. A professora posiciona-se discursivamente, na tentativa de inclusão, como se permitisse a sujeição ante as exigências do grupo, ao tentar mascarar traços indiciadores de sua condição de negra e, portanto, negando o seu pertencimento étnico-racial, contudo, ao mesmo tempo em que procura atender as forças coercitivas das instituições, procura traduzir um discurso de legitimidade acerca de seu papel social, do reconhecimento de si, o fragmento “eu comecei a me sentir respeitada pelo grupo”

parece traduzir o que Foucault denominou de governamentalidade como “o encontro entre as técnicas de dominação exercidas sobre os outros e as técnicas de si”.

A seqüência discursiva a seguir nos parece revelar a fusão dessas técnicas: “[...] tenho percebido o seguinte que há um dilema nessa vida de negro [...] se você assume a negritude você perde as oportunidades, portas se fecham na sua cara [...] eu vejo portas se fechando [...]. Eu fico na dúvida [...], eu assumo minha negritude e perco as oportunidades e vou para a resistência, eu disfarço para não perder as oportunidades, mas o que é que eu faço”.

POSSIBILIDADES DISCURSIVAS DE CONCLUSÃO

A análise permitiu-nos observar que a professora assume todo um sistema de significações sociais para mascarar a sua condição étnico-racial. Para tanto, ao utilizar técnicas subjetivadoras em busca de sua inserção social, usa estratégias discursivas ao exercer o poder, mesmo diante de práticas discriminatórias e de exclusão. Em seus depoimentos, a professora usa discursos reveladores de um domínio de saberes e de recorrência a técnicas que permitem ao indivíduo modificar, agir ou determinar a sua conduta, submetendo-se a dominação ou resistência diante da ação dos outros sobre ele ou ele sobre os outros, as chamadas técnicas de dominação ou técnicas de si.

Atualmente, percebe-se que o biopoder se processa em relação contínua, mostrando outra faceta em que todo um povo lutou numa busca de ressignificação histórica, para a liberdade dos próprios corpos, uma vez que era tido como objeto de seus donos, que tinham poder sobre os seus corpos e sua alma — o poder em ação, nesse caso, além de biopolítico também disciplinar. É necessário registrar que os efeitos desse poder e os efeitos de sentido que afetam esse povo nessa reelaboração do presente estão interligados a práticas da sua história passada e presente. Por vezes, corre-se o risco de ratificar significados identitários antes criticados.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FONSECA, Márcio Alves da. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDUC, 2003.
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979a.
- _____. *História da sexualidade: A vontade de saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979b.
- _____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. Michel Foucault, uma *trajetória filosófica*: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. As técnicas de si. In: _____. *Ditos e escritos IV. Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *Vigiar e punir*. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Resumo dos cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GOMES, Nilma Lino; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. O desafio da diversidade. In: _____. (Org.). *Experiências étnico-culturais para a formação de professores*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Nas malhas da mídia: agenciando os gêneros, produzindo sentidos. IN: BARONAS, Roberto Leiser. *Identidade cultural e linguagem*. Campinas: Pontes, 2004.
- GROS, Frederic. *Foucault: a coragem de verdade*. São Paulo: Parábola, 2004.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raça e democracia*. São Paulo: Ed 34, 2002.
- _____. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- IOKOI, Zilda Márcia Grícola. *Negro e negritude*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidades fragmentadas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PÊCHEUX, Michel. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.

SILVA JR.Hédio *Discriminação racial nas escolas: entre a lei e as práticas sociais*. Brasília: UNESCO, 2002.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. SILVA, Tomas Tadeu (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 2. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

O GRIOT E O AREÔTORARE EM AGOSTINHO NETO E LOBIVAR MATOS

Marta Aparecida Garcia Gonçalves¹⁴²

RESUMO

Este estudo analisa algumas confluências entre a poesia de Agostinho Neto e a de Lobivar de Matos, buscando mostrar a opção por uma escrita de liberdade e de reação existencial que se firmará na busca de uma "linguagem poeticamente contra-ideológica".

PALAVRAS-CHAVE: Agostinho Neto; Lobivar Matos; Tradição Oral; Poesia

Maldito é o poeta em conflito com a sociedade; maldita é a *persona* negra que a escravidão e o preconceito marcaram com ferro e brasa.

Alfredo Bosi

Em algumas regiões da África Ocidental havia grandes contadores e cantadores de histórias, assim denominados *Griots*. Os *Griots* possuíam uma importância tão grande na cultura africana que eram poupados pelos próprios inimigos nas situações de guerra, pois sua função era a de transmitir as lendas, os ensinamentos, as histórias de vida de uma geração à outra. Quando um *Griot* falecia, seu corpo era sepultado dentro de uma enorme árvore, o *Baobá*, para que suas canções e histórias, assim como as folhas da árvore continuassem a germinar nas aldeias ao seu entorno.

(...) o *griot* consiste num cultivador de textualidades, que se desloca de um lugar para o outro, no caso dos itinerantes ou se destaca em sua própria região, no caso daqueles que desenvolvem ofícios como a pesca e a agricultura. (...) Tendo a oralidade como suporte fundamental, o *griot* ofereceu ao seu grupo modelos de textualidade que funcionaram como contraponto aos discursos de colonização (...). Defini-lo segundo uma ou outra função reduz o alcance de sua expressividade visto que sua significação é articulada a partir da simultaneidade de funções que desempenha (PEREIRA, 2003: 14).

¹⁴² Doutoranda em Letras – Literatura no programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma Universidade.

A tradição oral como eixo central de produção cultural ocorre também no povo indígena boróro, que habita a região do Pantanal sul-mato-grossense, onde o contador de histórias é chamado de *Areôtorare*, ou nas palavras do poeta Lobivar de Matos:

Areôtorare é palavra de origem indígena. Entre os boróros era todo índio privilegiado na aldeia onde vivia, como profeta, orador, historiador, contador de lendas, etc. À noite, em volta da fogueira assanhada ou à luz do luar, os boróros se reuniam para ouvi-lo. Espichados na areia, uns; outros, acorados, mas todos atentos, escutavam o verbo do irmão privilegiado, o verbo profético que lhes repetia histórias, que lhes transmitia tradições e que lhes explicava os fatos de maior relevo. Ao explicar a minha gente a significação da palavra que titula este livro, sinto-me como *Areôtorare*, feliz, rodeado por boróros que me escutem...(1935:8).

A importância da oralidade na constituição da literatura africana vai configurar uma literatura única, diferente da maioria das literaturas mundiais, já que para os povos africanos, o “memorialismo oral” possui o papel fundamental de preservação da história, das tradições, enfim, de toda a cultura e saberes dos povos. Como exemplo, a constituição do imaginário na literatura é permeada de elementos míticos do cotidiano, transmitidos por gerações pela oralidade e isso se processará nas produções escritas, tanto na prosa, quanto na lírica. A literatura nasce, primeiramente, como um grito de vozes que ecoam de um lugar “dentro” para um lugar “fora”, denunciando as condições de opressão. Russel G. Hamilton em *Literatura Africana, Literatura Necessária - I* atesta que na produção literária angolana, a tradição oral¹⁴³ influenciou sobremaneira o caráter social, o cultural, e o estético da literatura e em especial, o da poesia. Para Hamilton, o fator da oralidade conferirá a várias obras poéticas um certo “espiritualismo telúrico” (1981:15). O teórico atesta ainda a divisão da produção literária de Angola em duas

¹⁴³ A tradição oral é entendida aqui segundo HAMPATÉ BÂ, como *o conhecimento total*, onde a relação do homem tradicional com o mundo era “uma relação viva, de participação e não uma relação de pura utilização (...). Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encontra-se na totalidade do ser. (...) É, pois nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. (...) A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (...). Nas tradições africanas, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência” (HAMPATÉ BÂ, 1982:199).

fases: uma primeira, onde predomina uma escrita colonial, e a segunda fase, onde se visualiza uma poesia moderna e nacional, com feições “mais” próprias.

A segunda fase, marcada pela publicação da revista Mensagem tem seu início em 1951 e registra a continuidade de um movimento de construção de uma feição nacional, de uma identidade própria. Destacam-se aqui vários escritores: Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, António Jacinto, Mário António, Alda Lara e Agostinho Neto. Daí em diante, é possível demarcar grandes eixos temáticos da poética angolana: um primeiro, que abarcará a “Terra, a Gente e as suas origens”, iniciado em 1950 e que se estenderá até 1970, aproximadamente. Marcará o início de uma virada: a da conscientização da questão angolana. Num segundo eixo, percebe-se a “valorização da cultura”, do homem africano que luta para construir uma nação. Enfatiza-se a capacidade de superação das dificuldades, da determinação e vontade desse homem. A poesia adquire feições de protesto anti-colonial, mas sem deixar de ser “humanista e social” (HAMILTON, 1981:95).

Nesse panorama, destaca-se a produção de Agostinho Neto, que consegue combinar o “tom de combate e contestação com um cunho lírico e intimista, mesclado por uma profunda religiosidade” que vai conferir ao médico e escritor um lugar de prestígio na produção literária angolana (HAMILTON, 1981:95-98). Agostinho Neto nasceu em Catete, Angola, em 1922 e faleceu em 1979, na Europa. Realizou os estudos primários e secundários em Angola, e cursou Medicina pela Universidade de Lisboa. A militância, o engajamento político sempre esteve presente na vida do médico e poeta que, por conta de tal, chegou a ser preso e desterrado para Cabo Verde.

Dalva Maria Calvão Verani, no estudo “Agostinho Neto: o lugar da poesia em tempo de luta”, publicado no livro *África e Brasil: Letras em Laços* afirma ser Agostinho Neto o:

Poeta da hora revolucionária, combatente da luta anticolonial, primeiro presidente da República Popular de Angola, sua obra, ultrapassando os limites da história literária, confunde-se com a própria história recente do país. Condição pelas dificuldades do momento em que foi escrita, tanto a construção, quanto a publicação desta obra se dão de forma esparsa e irregular (...) (2000:78).

Sua produção engloba quatro livros: *Quatro Poemas de Agostinho Neto*, de 1957, *Poemas*, de 1961, *Sagrada Esperança*, de 1974, que inclui os poemas dos dois primeiros livros, e por último a publicação póstuma *A Renúncia Impossível*, de 1982.

Sagrada Esperança assinala no poema de abertura, “Adeus à hora da largada”, a presença de uma poética de cunho social, de protesto contra uma situação de repressão, mas sem deixar de lado as preocupações estéticas, sendo também humanista e social, formando um compósito de grande valor. Leiamos:

Minha Mãe

(todas as mães negras
cujos filhos partiram)

tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis

(...)

Hoje

somos as crianças nuas das senzalas do mato
os garotos sem escola a jogar a bola de trapos
nos areais ao meio-dia
somos nós mesmos
os contratados a queimar vidas nos cafezais
os homens negros ignorantes
que devem respeitar o homem branco
e temer o rico

somos os teus filhos
dos bairros de pretos
além aonde não chega a luz elétrica
os homens bêbados a cair
abandonados ao ritmo dum batuque de morte
teus filhos
com fome
com sede
com vergonha de te chamarmos Mãe
com medo de atravessar as ruas
com medo dos homens
nós mesmos

Amanhã

entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
Vão em busca de vida.

A Mãe, aqui representando o continente africano, não deve mais esperar, é preciso que se promova um novo tempo de vida e liberdade. A Mãe África, passa a ser o símbolo do enlace entre o espaço geográfico e a cultura que devem ser resgatados e preservados. A Terra África, onde os “contratados a queimar suas vidas nos cafezais, os homens negros ignorantes que devem respeitar o homem branco e temer o rico” é agora o local em fermentação, em putrefação onde o personagem principal é o órfão. E quem é esse órfão? O homem despossuído de sua Terra, os pobres, os negros, as pessoas sem terra nem pátria, as vítimas abandonadas. A antevisão de Neto produz um conceito de literatura que busca a todos e em todos os lugares, não só ao homem angolano. O poema dá voz ao Negro, até então calado, que na sua voz traz o eco de todas essas outras vozes. A mãe deste órfão é a Esperança, o clamor de um filho que se vê um órfão, um exilado em sua própria terra. O poema, porém, em seu final, sinaliza a esperança de um futuro melhor que se configura também na imagem evocada: a da natalidade, aquela que aponta sempre a possibilidade de um novo rumo, um tema recorrente no escritor angolano: sua preocupação com o amanhã, com o “por vir” de seu povo.

Outro poema de *Sagrada Esperança*, Noite,

Eu vivo
nos bairros escuros do mundo
sem luz nem vida.

Vou pelas ruas
às apalpadelas
encostado aos meus informes sonhos
tropeçando na escravidão
ao meu desejo de ser.

São bairros de escravos
mundos de miséria
bairros escuros.

Onde as vontades se diluíram
e os homens se confundiram
com as coisas.

Ando aos trambolhões
pelas ruas sem luz
desconhecidas
pejadas de mística e terror
de braço dado com fantasmas.

Também a noite é escura.

pontua a preocupação com o homem caminhante que se vê sem saída, que tropeça na sua própria condição de escravidão e anda “de braço dado com fantasmas”. Os “bairros escuros do mundo sem luz nem vida” descritos no poema agregam o homem à coisa - coisificam o homem - que perde sua própria vontade de seguir em frente nessa busca incessante da luz-liberdade. No bairro pobre, não há saída, “vou pelas ruas às apalpadelas encostado aos meus informes sonhos tropeçando na escravidão ao meu desejo de ser”.

De construção imagética aparentemente fácil, o poema se desenrola em forma de prosa-poética, com organizações sintáticas simples que visam a uma aproximação com o leitor. Seu cunho profundamente existencial desnuda a situação de miséria dos bairros negros de Angola, onde não há luz, e nenhuma condição de vivência humana, somente trevas. Questões mais profundas de questionamentos existenciais emergem da leitura do poema e o efeito que se cria é o de suscitar nos leitores os mais diversos sentimentos: exaltação, zanga, compaixão, asco, e até mesmo o horror. O poeta traz a gravidade do pensamento para dentro da experiência do sensível num engajamento com o mundo que o cerca, como lembra o crítico Antonio Candido, no texto “Estrutura literária e função histórica” (1980:169), o qual aponta que a função histórica ou social de uma obra depende daquilo que Candido denominará de “estrutura literária”. A estrutura literária, por sua vez, “repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita”, mas levando-se sempre em consideração “um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade”. Para o poeta angolano, o espaço constitutivo da elaboração da realidade é o espaço desumano da miséria dos cafezais, dos guetos e dos locais em que a criatura, despossuída de sua humanidade, passa a ser o desgraçadamente humano, numa espécie de horror literário que leva o ente: narrador, leitor e personagem - aos seus limites.

Do lado de cá do Atlântico, Lobivar de Matos, poeta brasileiro, sul-mato-grossense, nascido em 12 de janeiro de 1915, em 1935 publica seu primeiro livro de poemas, *Areôtorare* –

poemas boróros¹⁴⁴, cujo título remete aos costumes do povo indígena boróro - habitante da região natal do poeta - de preservação da cultura por meio da oralidade, da contação de histórias. Nascido em Corumbá, Lobivar ainda jovem transfere-se para Campo Grande e posteriormente para o Rio de Janeiro a fim de realizar seus estudos na Faculdade Nacional de Direito. Pertencente cronologicamente à Geração de 1930 do Modernismo Brasileiro, uma geração que conjugava, em suas produções em prosa e verso, a crítica da cultura - na preocupação com o seu apagamento - ao comprometimento social. A obra poética de Lobivar de Matos congrega tais inquietações de forma particular, considerando as relações do sujeito com o seu entorno, com o social, numa união de razões intimistas com fatos exteriores ao ser humano.

A elaboração poética em Lobivar privilegiará o espaço geográfico do Pantanal, mais especificamente o do interior brasileiro dessa fase da produção nacional, não deixando, portanto, de ser regional, mas um sentido de regionalismo¹⁴⁵ que se assemelha a uma maneira especial de fabulação oral, ou nas palavras de Santos: “uma formulação particular de inventiva oral com raízes na voz do povo” (SANTOS, 2008:34), o uso da linguagem simples, carregada de oralidade, com vocábulos e imaginário da região, mas que não se encerra aí, o poeta concebe um projeto que envolve o aspecto estético, o ideológico e o linguístico:

Agora é findo o trabalho...Silêncio!
Mas eu continuo a ver
Aquelas pedras rolando e se esmigalhando,
aqui embaixo,

¹⁴⁴ O título do livro de Lobivar de Matos é uma homenagem aos bravos indígenas boróros e suas tradições, os quais são habitantes da região do Pantanal, em uma localização próxima à cidade natal do poeta, Corumbá, que pertencia ao então Mato Grosso unificado, hoje Mato Grosso do Sul. Aqui se observa a preocupação do poeta em arrolar temas advindos da percepção da realidade ao entorno da cidade em que foi criado, no caso a dos indígenas. Menegazzo, no estudo “Matos e Barros: memória e invenção na poesia sul-mato-grossense” afirma que esta é uma forma de também fazer ver “as margens” aos grandes centros produtores da cultura, já que o livro de Lobivar foi publicado no Rio de Janeiro, mas trazia titulação e temáticas que remetiam ao Estado natal do poeta.

¹⁴⁵ O sentido do Regionalismo é aqui entendido mais como um Regionalismo Cultural, que não se fixa somente em debates sobre “territórios geográficos ou periodização literária”, já que em Literatura normalmente se associa o Regionalismo apenas a determinados Períodos Literários. Assim, pode ser definido talvez até como um recurso estético que atenderá a determinadas volições do escritor. Poderia ser apresentado não um único regionalismo, mas “regionalismos diversos”, cujo traço de união seria exatamente os sons variados, mas familiares enquanto possuam traços particulares de oralidade de acordo com a região de sua constituição/origem. Estudo aprofundado sobre essa questão pode ser encontrado na obra: *Fronteiras do local – Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*, de Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

aqueles homens lá em cima, zombando da morte...

Agora é finda a refrega...Silêncio!

Mas eu continuo a ouvir

O ruído frenético do aço que geme

na carne dura rígida das pedras lascadas.

Silêncio!...

Silêncio...!

O sol é um martelete de ouro perfurando o espaço!

No poema “Homem e Pedra” destaca-se também o verso livre, como se o poema adquirisse uma feição mais próxima da prosa, uma prosa-poética. O mundo fundado pela poética lobivariana não possui horizontes, diferente do de Agostinho Neto, que sinaliza sempre a esperança de um futuro melhor. Ao reproduzir o grito sufocado dos dominados o olhar do poeta sul-mato-grossense universaliza a dor do oprimido, aqui arredado também da sua própria capacidade de sonhar, de sua identidade. A dor do trabalho sufocante rompe os limites do espaço da pedreira e se perpetua na própria consciência do poeta. Ao se observar a disposição das palavras na página do livro, o que se percebe é que a forma poemática se apresenta como que retumbando o barulho das pedras quebrando, de forma que entremeia os significados imagináveis da construção poética às possíveis estruturações do eixo sintagmático. As escolhas estruturais do poeta desencadeiam complexidades e sentidos que, por vezes, podem passar despercebidos numa primeira leitura de seus textos.

Desse modo, em *Areôtorare*, Lobivar já expressava sua preocupação com uma escritura que pudesse conciliar arte e vida, ou nas palavras do próprio poeta:

Escrevi-o em Mato Grosso, em 1933, quando terminei meu curso ginásial, aos 18 anos. São na maioria poemas regionais e por isso mesmo muito simples, muito humanos. Alguns há cheirando a cogitações íntimas, extáticas, introspectivas. Reflexos de um pessimismo crônico bebido às pressas nas coisas, nos seres e no mundo. Não pude evitar essa calamidade, considerando que, hoje em

dia, nas horas rápidas que passam, cabe aos poetas um papel mais importante na comédia dramática da vida.

Foram-se os tempos em que eles faziam da Arte um divertimento espiritual. Eram egoístas. Falavam de si, de suas tristezas, de suas mágoas, de seus amores, de suas emoções, tudo em fôrmas apropriadas, nos quartetos de rimas ricas ou nos sonetos metrificados a rigor.

Hoje, os poetas refletem os anseios, as revoltas, as durezas amargas da época e do meio em que vivem.

Quebrando os velhos moldes, abandonando os temas irrisórios, dando largas ao pensamento livre, os poetas da geração moderna são obrigados a falar nas coisas humildes, nos dramas cruciantes dos desgraçados, dos miseráveis, dos parias sem pão, sem amor e sem trabalho.

Esse é o papel dos poetas da minha geração!

Eis porque considero calamidade esses poemas íntimos em que falo de mim com um pouco de vaidade, de orgulho e de altivez (MATOS, 1935:7).

Nessa introdução, Lobivar de Matos já esboçava seu entendimento sobre a multiplicidade do literário: a inserção da alteridade no mesmo, o credo de que o poema, na sua pluralidade de vozes, é capaz de construir uma sociedade alternativa que permita escolhas, é capaz de dar voz ao sem voz, bem como de originar diversos pontos que se entrecruzam e se contrapõem, na constituição não de uma poesia social, mas de uma “sociopoesia”, que buscará abarcar os “indissociáveis aspectos social e cultural (...) da coexistência humana via linguagens” (JOACHIM, 2008:181).

O projeto estético que começa a ser delineado em *Areôtorare*, encontra a sua completude em *Sarobá*, seu segundo livro, publicado aos 21 anos de idade, em 1936. Já no título, o autor escolhe um vocábulo que remete a um lugar sujo que, ao mesmo tempo, designa um bairro de negros em Corumbá, cidade natal do poeta.

(...) Logar¹⁴⁶ sujo, onde os brancos raramente penetram e assim mesmo, quando fazem, se sentem repugnados com a miséria e a pobreza daquela gente. Sentem repugnância e nada mais, porque os infelizes continuam a vegetar em completo abandono como se não fossem criaturas humanas. Só se lembram de Sarobá quando são

¹⁴⁶ Optou-se aqui pela grafia original dos textos do poeta conforme referências ao final deste estudo.

necessários os serviços de um negrinho. Fora daí a favela em ponto menor é o tempo eterno da miséria, é a mancha negra bulindo na cidade mais branca do mundo¹⁴⁷ (MATOS, 1936:6-7).

O que se ratifica aqui é a sua preocupação em aliar “a elegância do estilo à náusea do ressentimento social (...) pondo a nu a podridão que a sociedade encobre por conveniência” (CASTRO, s.d.:69).

Alceste de Castro, no livro *Literatura Corumbaense* atesta ainda que:

Lobivar de Matos explorou o nosso submundo. Entrou nos sarobás, descreveu as abjeções das cloacas, plantando lírios no pântano. Iniciou poesia social moderna olhando a sociedade por um prisma jamais visto por outro poeta mato-grossense: o crime, o sensualismo dos alcouces, a pobreza dos recantos escusos (S.d.: 69).

Para ilustrar melhor, observe-se o poema “Cartaz de sensação”, transcrito de *Sarobá*:

Bangalows modernos.

Madame bonita, católica beata,

não sai da igreja e da janela

e sua vida é uma organização de festas de caridade

em benefício disto ou daquilo.

Madame não tem filhos, não quer filhos,

para que filhos?

Gosta de papagaios,

de periquitos

e de cachorros de sangue azul.

Trata bem os papagaios,

¹⁴⁷ Corumbá, cidade natal de Lobivar Matos é conhecida como “Cidade Branca” devido à coloração clara, quase branca do seu solo, rico em calcário branco. A cidade está localizada na fronteira entre Paraguai, Brasil e Bolívia, às margens do Rio Paraguai. Lobivar faz aqui o uso da ironia, ao aliar a cor branca da cidade à mancha negra do Sarobá, bairro constituído por população de maioria negra: “Bairro de negros,/chinfirim, bagunça, /Sarobá”. (MATOS, 1936, p.9-10).

tem uma paixão maluca pelos periquitos
e os “lulus” comem do bom e do melhor.
Em frente à casa dessa madame virtuosa,
num barracão escuro,
vegeta uma família de negros.
O preto não encontra trabalho na rua
E a barriga da negra vive sempre estufada.
Pretinhos esmolambados,
rasgados,
não têm pão, comem terra,
não têm roupa, andam nus

- Fé em Deus, viva a Pátria e...chova arroz!

O poema acima apresenta um estado de *apartheid* na *urbe*, a construção de imagens que põem em confronto duas realidades sociais, antagônicas, onde a Madame simboliza o *ensimesmamento* de uma sociedade alheia aos seus problemas, alheia à presença de indivíduos que, pelo preconceito, são levados a viver em uma situação de banimento social por imposições econômicas, raciais e sociais.

O uso da ironia¹⁴⁸ como recurso estético ao final do poema altera totalmente o sentido cartesiano que se trazia até então: - *Fé em Deus, viva a Pátria e...chova arroz!* - o poeta utiliza-se do irônico como jogo para criar uma aproximação, uma cumplicidade que exige uma mudança de atitude do leitor. À poesia caberá a incumbência de pôr em evidência a voz que clama o diálogo, o relacionamento, a interação.

De qualquer forma, tanto Lobivar de Matos¹⁴⁹ quanto Agostinho Neto despertam questões referentes ao estudo e à recepção de suas obras: o quanto o processo de formação e afirmação de um cânone ancorado a um sistema mercantilista e/ou acadêmico muitas vezes não atenta para obras e autores também importantes à constituição cultural de uma nação, e que ao

¹⁴⁸ A ironia é entendida aqui segundo Linda Hutcheon como “um movimento interpretativo e intencional – é o fazer ou informar de sentido em adição ao que está sendo dito junto com uma atitude”.

¹⁴⁹ Estudo completo percorrendo e revisando a obra do poeta Lobivar de Matos “como um importante modernista para a literatura da região centro-oeste brasileira” foi realizado pela pesquisadora Susylene Dias de Araujo, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. A questão da exclusão do chamado “cânone literário” é um dos pontos abordados pela pesquisadora.

abordar temáticas que aventam a miséria, a dor do ser humano, mostram poetas envolvidos aos dramas que os circundam. Homens sensíveis ao seu tempo, ao seu país, ao seu povo e a si próprios.

Resta aqui o ensinamento de que:

Movida pela imaginação criadora, a palavra literária é apta a constituir confrarias invisíveis que nos levam a nos auto-questionar, a nos conscientizar em rede sobre os erros de nossa prática social, a procurar o diálogo com aqueles que como nós estão em busca de uma saída pelo impasse de nossa convivência diária (JOACHIM, 2008: 182).

Desse modo a crueldade desumana de certas misérias que poderiam ser esquecidas se transforma em arte e se prolonga ao longo dos dias, ou nas palavras de Antonio Candido, para quem a literatura “pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 1995:256).

Dois poetas, duas situações geográficas diferentes, duas décadas separando as suas primeiras publicações, Lobivar estreou em 1936 e Agostinho em 1957. Dois projetos poéticos interrompidos. Lobivar faleceu em outubro de 1947, aos 32 anos de idade, tendo publicado apenas os dois livros aqui citados: *Arêtorare* e *Sarobá*. Já Agostinho Neto publicou quatro livros, mas ao ser eleito o primeiro presidente de Angola libertada, sua centralidade passa a ser a reconstrução de seu país. Fundamentalmente duas composições líricas cuja “referência ao social revela nelas algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade” (ADORNO, 2003:66).

Linguagens “poeticamente contra ideológicas”, nuas, com imagens incisivas, simples, em forma de prosa-poética e um tom profundamente lírico que revelam a preocupação com a questão tanto socioeconômica como moral, e também com a da decadência e da miséria humanas. O processo de escrita em ambos os escritores vai para além de atitudes meramente sociológicas ou ideológicas, é como se ao escrever sobre as agruras do seu entorno, eles de alguma forma se segurassem às suas próprias vidas e se agrupassem também ao mundo. Ambos os poetas, por meio de suas escritas, universalizam a dor humana mostrando que suas escritas transpõem o tempo e o espaço em que cada um produziu ao tratar de temáticas que assinalam para questões, ao mesmo tempo, subjetivas e sociais. O que se observa no compósito geral de seus textos é uma postura crítica em relação à ideia de uma sociedade

manipulada, cujo atributo fundamental é não permitir que o ser humano seja capaz de determinar a si mesmo como ser livre e vivente, cujo valor não resida em sua adequação funcional ao subjugo do sistema político, social, econômico e cultural (ADORNO, 1985).

O que se pretendeu aqui foi ensaiar, com base na confluência das abordagens lírico-estéticas de Lobivar de Matos e Agostinho Neto, arriscando um encontro em alguns pontos de maior relevância entre seus escritos, lembrando a lição de Horácio em sua *Ars Poética*: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida” (1997: 65). Alguns *Griots* e *Areôtorares* vão para bem além.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. e apres. Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

_____. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARAÚJO, Suzylene Dias de. **Um Leitor para Lobivar Matos - Poeta de Miséria e Sol**. Três Lagoas – MS. Dissertação de Mestrado – UFMS, 2002.

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

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

HAMILTON, Russell G. **Literatura Africana, Literatura Necessária-I Angola**. Lisboa: Edições 70, 1981.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História geral da África**, Vol. 1- Metodologia e pré-história na África. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e prática da ironia**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2000.

JOACHIM, Sebastien. **Cultura e inclusão social**. Recife: Ed. UFPE, 2008.

MATOS, Lobivar. **Areôtorare: Poemas Boróros**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.

_____. **Sarobá**. Rio de Janeiro: Minha Livraria Editora, 1936.

MENEGAZZO. Maria Adélia. **Matos e Barros: memória e invenção da modernidade na poesia sul-mato-grossense**. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, V.37. nº 2, Junho, 2001.

NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança**. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de, SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. (Org.) **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Sobre um inédito de Lobivar Matos. In: **GT de Literatura Comparada da ANPOLL**, 1999.

_____. **Fronteiras do local – Roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

VERANI, Dalva Maria Calvão. Agostinho Neto: o lugar da poesia em tempo de luta. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (Org.) **África & Brasil: Letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

LUXÚRIA: LEITURA DE UM PECADO CAPITAL EM EXU

Patrícia Elaine Lima Barros¹⁵⁰

Elizabeth Dias Martins¹⁵¹

RESUMO

Das entidades afro-brasileiras mais cultuadas pelos seguidores das religiões africanas talvez seja Exu a que mais desperta curiosidade e fascínio entre os estudiosos e apreciadores do universo cultural negro. Além de interesseiro e arrogante, Exu é uma entidade que também está associada ao sexo, pois suas imagens trazem sempre grandes bastões fálicos, que mostram seu aspecto – de acordo com o pensamento cristão medieval – desregrado e libidinoso, ligado, portanto, ao Diabo através da luxúria, uma vez que o Demônio é o responsável por subverter as mentes fiéis, por difundir o Mal e por contrariar a natureza divina da pureza. O mal já era uma questão amplamente discutida bem antes da Idade Média, mas foi neste período que ganhou atenção redobrada, a partir da concepção cristã ocidental. Os que se entregavam aos prazeres carnis eram instantaneamente associados ao Demônio, o difusor do pecado. O movimento contínuo da Igreja para aprimorar seu controle sobre o casamento e eliminar as ligações sexuais irregulares, sua propensão a impor o celibato clerical, o desenvolvimento de um corpo detalhado e coerente de leis da Igreja sobre assuntos sexuais, definindo e prescrevendo condutas pormenorizadamente, são fatores que testemunham sobre o desejo da Igreja de exercer um controle sobre toda a sexualidade dos fiéis. O sexo, segundo a Igreja, durante o período medieval principalmente, estava ligado à perversão. Diante desse contexto, teceremos algumas considerações a respeito da luxúria – pecado capital que contraria a virtude da castidade – e de como esta se manifesta no poderoso orixá, acima referido, com o objetivo de mostrar que a mentalidade medieval cristã remanesce na mitologia religiosa africana por meio da hibridação cultural.

Palavras -chaves: Exu, Diabo, Luxúria, Pecado.

O universo religioso africano é composto por inúmeras lendas das quais fazem parte os orixás, deuses africanos de características bem peculiares. Cada um é dotado de funções específicas dentro do Orum, mundo dos orixás. Xangô é o deus do trovão; Ogum é o deus do ferro e da guerra; Olokum é o deus do mar, para citarmos alguns exemplos. Contudo, entre essas divindades há uma que se destaca devido ao seu caráter zombeteiro e astuto: Exu.

Nascido da união entre Obatalá e Oduduá, Exu talvez seja a entidade espiritual mais intrigante do panteão africano. É ele o responsável por abrir os caminhos para que os pedidos dos homens cheguem aos demais deuses. Da mesma forma, nenhuma orientação ou conselho enviado pelos orixás chegam ao conhecimento humano senão por intermédio dele.

Por ser o mediador entre os dois mundos, o Ayiê e o Orum, Exu é aquele que primeiro deve ser saudado entre os orixás por meio de uma oferenda, que funciona como uma espécie de pagamento pelos seus serviços. Sem oferta, Exu não permite que as portas se abram, não deixa

¹⁵⁰ Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará/ Bolsista FUNCAP.

¹⁵¹ Doutora em Letras pela PUC/Rio. Adjunto IV do Departamento de Literatura da UFC/ Professora Orientadora.

a comunicação entre deuses e homens realizar-se. Ora pratica o bem, ora o mal, conforme o comportamento daqueles que o interpelam.

Diante de sua conduta moral (arrogante, malicioso, vingativo, prepotente), contrária as regras sociais do Ocidente, embora muitas vezes oscilante entre o que é bom e o que não é, Exu foi transfigurado no Diabo cristão pelas religiões afro-brasileiras, como comenta Bastide (1961:209) ao reproduzir o informe de um dos seus adeptos, que se encontrava na Bahia, a respeito de Exu:

Exu presidia à magia, na grande revolta dos escravos contra o regime de opressão a que estavam submetidos, tornando-se o protetor dos negros (magia branca), ao mesmo tempo que dirigia cerimônias contra os brancos para enlouquecê-los, matá-los, arruinar as plantações (magia negra). É claro que os brancos se amedrontaram – alguns dêles até mesmo encontraram a morte envenenados por essas plantas conhecidas como “para amansar os senhores” – e identificaram Exú com o diabo dos cristãos, vendo nele o princípio do mal, o elemento demoníaco do universo.

Além disso, Exu tem o poder de romper regras, de mudar a direção dos fatos, causar transtornos, como cita Verger (1997:11):

Exu é o mais sutil e o mais astuto de todos os orixás. Ele aproveita-se de suas qualidades para provocar mal-entendidos e discussões entre as pessoas ou para preparar-lhes armadilhas. Ele pode fazer coisas extraordinárias como, por exemplo, carregar, numa peneira, o óleo que comprou no mercado, sem que este óleo se derrame desse estranho recipiente! Exu pode ter matado um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje! Se zanga-se, ele sapateia uma pedra na floresta, e esta pedra põe-se a sangrar!

A capacidade de modificar situações, de desvirtuar os caminhos, de vingar-se quando não reverenciado e de agir maliciosamente vai de encontro à mentalidade ocidental, tipicamente cristã. Exu passou, portanto, de mensageiro a Demônio, o grande difusor do Mal, embora a cultura religiosa africana seja isenta de uma entidade completamente má, ou seja, “Não há um Diabo legítimo, verdadeiro, típico, nas crenças da África Negra” (CASCUDO, 2002:106). Exu foi transformado em Demônio nos cultos afro-brasileiros devido ao modelo religioso maniqueísta que predominava no Ocidente: o cristianismo.

As representações imagísticas de Exu foram decisivas para que ele fosse associado a Satanás. Suas estátuas são providas de grandes e eretos falos desproporcionais ao restante do corpo, propagadoras, então, do sexo sem medida, da luxúria, tão combatida pelo cristianismo ocidental.

A sexualidade passou a preocupar a Igreja a partir do século XIII, quando esta passou a segregar da sociedade os impuros, aqueles que se entregavam aos prazeres sexuais: os sodomitas e as prostitutas, excluindo posteriormente os leprosos (que teriam contraído a doença por vias sexuais) e os bruxos (que copulavam com o Demônio para selarem pactos). Vejamos o que diz RICHARDS (1992: 32) a esse respeito:

O estereótipo do desviante estreitamente ligado ao Diabo pela luxúria era utilizado para demonizá-los. O Demônio é o “Outro” absoluto, o inspirador do mal, a antítese do Deus cristão, e foi ele que, pela exploração da suscetibilidade dos escravizados ao sexo e pelo envenenamento de suas mentes, foi retratado como o que buscava usá-los para subverter a ordem natural de Deus.

Desde então, o combate ao sexo desregrado passou a ser constante nas ações punitivas eclesiais.

Por gerar outros pecados, a luxúria foi classificada como falta grave pela Igreja, inserida entre os outros vícios capitais – avareza, gula, inveja, ira, preguiça, soberba – firmados no século XIII por São Tomás de Aquino. Conforme o Catecismo da Igreja Católica (§ 2351):

A luxúria é um desejo desordenado ou um gozo desregrado do prazer venéreo. O prazer sexual é moralmente desordenado quando é buscado por si mesmo, isolado das finalidades de procriação e de união.

Sendo assim, a pornografia – apresentada pelas imagens de Exu – é um ato luxuriante, uma vez que ofende a castidade, definida pelo catolicismo da seguinte forma:

consiste em retirar os atos sexuais, reais ou simulados, da intimidade dos parceiros para exibi-los a terceiros de maneira deliberada. Ela ofende a castidade porque desnatura o ato conjugal, doação íntima dos esposos entre si. Atenta gravemente contra a dignidade daqueles que a praticam (atores, comerciantes, público), porque cada um se torna para o outro objeto de um prazer rudimentar e de um proveito ilícito. Mergulha uns e outros na ilusão de um mundo artificial. É uma falta grave (CIC, § 2354).

Ao manter o órgão sexual descoberto e em estado de plena excitação, a imagem de Exu conduz o homem ao pecado carnal, uma vez que, além de desrespeitar o corpo – templo do Espírito Santo (1Cor. 6,19) –, incentiva o desejo sexual.

De acordo com a *Teoria da Residualidade*, formulada por Roberto Pontes, “Na cultura e na literatura nada é original, tudo é resíduo, logo, tudo é residual” (MOREIRA, 2006). Dessa

forma, concluímos serem a luxúria e o Diabo cristão *remanescências* do período medieval enxertadas na religiosidade afro-brasileira através de *substratos mentais*.

Podemos, então, afirmar que parte da religiosidade negra brasileira foi consolidada a partir do *hibridismo cultural* entre crenças provenientes da África e de *mentalidades* oriundas da Idade Média. Mesmo não existindo um ser de todo maléfico na cultura africana, este foi criado a partir da fé ocidental. Essa imagem transgressora de Exu, sobretudo como difusor da cópula, foi indubitável para transformá-lo num pecador de marca maior, para não dizer no próprio demônio ocidental.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)**. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

BIBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Barchin, 1964.

CASCUDO, L. da Câmara. **Made in África**. São Paulo: Global Editora, 2002.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

FRANCHINI, A.S.; SEGANFREDO, C. **As melhores histórias da Mitologia Africana**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2008.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LIPIANI, José Luiz. **Orixás – comportamento e personalidade de seus filhos na umbanda**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MARTINS, Adilson. **Lendas de Exu**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MOREIRA, Rubenita Alves. **Reflexões sobre Residualidade**. Entrevista com Roberto Pontes. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Julho de 2006.

NOGUEIRA, Carlos R. F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

PONTES, Roberto. **O viés Afrobrasílico e as literaturas de Língua Portuguesa**. Conferência proferida no II Encontro de professores africanos de língua portuguesa. São Paulo: USP, 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Exú, de mensageiro a diabo – sincretismo católico e demonização do orixá Exú**. In: Revista USP. São Paulo, 2001.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**; tradução Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. – 2ª ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos Orixás**; tradução Maria Aparecida da Nóbrega. – 4ª Ed. – Salvador: Corrupio, 1997.

DO NEGRO E DAS AFRICANIDADES EM JOSÉ SARAMAGO, O SILÊNCIO DE UMA PROSA DE INQUIETAÇÃO

Pedro Fernandes de Oliveira Neto¹⁵²

RESUMO

A bagagem do viajante (2002) trata-se de uma reunião de crônicas de José Saramago publicadas inicialmente no diário *A capital* e no semanário *Jornal do fundão*; nelas, encontramos um escritor a desenvolver sua prosa direcionada já aos temas que o consagraria como autor de uma prosa de inquietação; temas como os que dizem respeito a religião, o homem, a sociedade e a política. No ínterim dessa constatação há de se convir que, apesar de o escritor dar voz a uma gama de personagens das margens histórico-social – como é caso dos Mau-Tempo, sem-terras ribatejanos, em *Levantado do chão* (1980) ou dos Sete-Sóis e Sete-Luas em *Memorial do convento*, (1982) ou ainda o elevado caráter com que representa suas personagens femininas – parece ser uma prosa que deixa de lado ou esquece-se de uma temática outra: a do negro ou a das africanidades; temática pela qual muita da grande prosa de língua portuguesa e de Portugal contemporâneo tem se debruçado, dado resquício da memória histórica do que foi a perda daquele país, entre os anos 1970-1980, das colônias africanas. Essa constatação de ausência é registrada a partir do conjunto da prosa saramaguiana até onde foi possível alcançar. A exceção, entretanto, reside numa imagem da crônica *Retrato de antepassados*, em que, dentre as imagens que o escritor rememora, está a de um avô de traços africanos. Será por esta imagem, de significação importante, plural e única que se projeta os encaminhamentos para refletir acerca desse silêncio ou ausência temática em Saramago.

Palavras-chave: Negro. Africanidades. José Saramago.

Parte Um

Apraz-me pensar assim, principalmente quando evoco um bisavô materno, que não cheguei a conhecer, oriundo da África do Norte, a respeito de quem me contavam histórias fabulosas. Descreviam-no como um homem alto, magríssimo e escuro, de rosto de pedra, onde um sorriso, de tão raro, era uma festa. Disseram-me que matou um homem em duvidosas circunstâncias a frio, como quem arranca uma silva. E também me disseram que a vítima é que tinha razão: mas não tinha espingarda.

Apesar de tão espessa nódoa de sangue na família, gosto de pensar neste homem, que veio de longe, misteriosamente de longe, de uma África de albornozes e areia, de montanhas frias e ardentes, pastor talvez, talvez salteador – e que ali fora iniciar-

¹⁵² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

se na velha ciência agrícola, de que logo se afastou para ir guardar lezírias, de espingarda debaixo do braço, caminhando num passo elástico e balançado, infatigável. Depressa descobriu os segredos dos dias e das noites, e depressa descobriu também a negra fascinação que exercia nas mulheres o seu mistério de homem de outro lado do mundo. Por isso mesmo houve aquele crime de que falei. Nunca foi preso. Vivia longe da aldeia, numa barraca entre salgueiros, e tinha dois cães que olhavam os estranhos fixamente, sem ladrar, e não deixavam de olhar até os visitantes se afastavam, a tremer. Este meu antepassado fascina-me como uma história de ladrões mouros. A um ponto tal que se fosse possível viajar no tempo, antes o queria ver a ele do que ao imperador Carlos Magno.

(José Saramago, 2002, p. 09-10)

Numa dada entrevista, das muitas que o escritor português José Saramago¹⁵³ deu, ele se refere às suas crônicas como sendo textos basilares a sua constituição de romancista, a ponto de afirmar que, para entendê-lo, haveria o leitor que começar a lê-lo por elas. As crônicas representam na sua produção fictícia papel importante, uma vez que, muitas das idéias que por lá estiveram soltas foram desenvolvidas em outros textos seus, seja nos contos, nos romances e na poesia; além de que, elas encontram-se imbuídas do mesmo espírito e vontade de diálogo com o que a prosa romanesca de Saramago tem sabido manter-se fiel, onde tem lugar, as “simplezas quotidianas, pequenos acontecimentos, leves fantasias” (SARAMAGO, 2002, p. 42). Esse cotidiano simples de que fala o escritor é simples até certo ponto, porque o que sabemos é que se trata de um simples, mas carregado de sutilezas; são fatos “filtrados, organizados, comentados, ampliados e recriados pela atenção, pelo olhar, pela subjetividade e pela linguagem, por certa maneira de ver que recusa a insignificância na convicção de que tudo tem (e produz) significado” (NEVES, 1999, p. 119). Nas crônicas, Saramago mostra-se em busca do que seria um delineamento comum que permeia os mundos: este e outro, o conhecido e o desconhecido, o concreto e o abstrato, o da realidade e o da fantasia, mostrando, entretanto, que o que há na verdade é uma espécie de fio delgado posto na fronteira entre este e os outros mundos, um fio tênue, sempre prestes a romper-se e a deixar entrever o outro, para-além, contendo o outro lado das coisas.

Em *A bagagem do viajante*, lançado no Brasil em 1996, consta uma reunião de crônicas das publicadas inicialmente no diário *A capital*, 1969, e no semanário *Jornal do fundão*, 1971 a 1972; nelas, o leitor encontra-se com esse escritor a desenvolver sua prosa de humor sarcástico e fino, direcionada a temas diversos, mas já aqueles temas que o consagraria pelo epíteto de polêmico, como os que dizem

¹⁵³ Ver *Diálogos com José Saramago*, de Carlos Reis, livro publicado em 1998, pela Editorial Caminho.

respeito à religião, visto mais tarde marcadamente em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991, ou os que dizem respeito ao homem, à sociedade, à política, como bem fez em *Ensaio sobre a cegueira*, 1995, ou em *Ensaio sobre a lucidez*, 2004. Isto é, as crônicas parecem mesmo trazer em si tudo ou quase tudo do que mais tarde seria encarnado em matéria de romance, colaborando para o nosso entender de que a aventura saramaguiana por outros percursos que não logo o do gênero romanesco lhe rendeu substâncias mais que suficientes para fortalecer-se em sua trajetória enquanto romancista que é. Já nestas crônicas, se faz notar aquilo que disseram variadas vezes os críticos acerca da prosa do escritor: uma prosa reconhecidamente de inquietação, herdada em parte, certamente, daquilo que era o lance dos escritores da estética neo-realista portuguesa, período em que, apesar das negativas do escritor em dele fazer parte, assinala-o boa parte das cronologias literárias.

Na crônica que abre este livro, *Retrato de antepassados*, dentre as imagens passadas como em fotografias da memória do escritor, está a imagem de um seu bisavô – não como aquele avô materno do Ribatejo, mais perto dele, lembrado também aqui e em vários momentos outros, inclusive no discurso de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1998 –, mas um de traços africanos, que ele não chegou a conhecer, “oriundo da África do Norte”, a respeito de quem lhe contavam histórias fabulosas.

No ínterim da primeira constatação, a da inquietude de sua prosa, há de se convir que tal prosa de inquietação, apesar de dar voz a uma gama de personagens das margens histórico-social – como é caso dos sem-terras ribatejanos, em *Levantado do chão*, 1980, ou dos Sete-Sóis e Sete-Luas em *Memorial do convento*, 1982, ou ainda o elevado caráter com que representa suas personagens femininas (OLIVEIRA NETO, 2008) – parece ela deixar de lado ou esquece-se de uma temática outra: a do negro ou a das africanidades; temática pela qual muita da grande prosa de língua portuguesa (citem-se Mia Couto, José Eduardo Agualusa, Pepetela, José Craveirinha, Agostinho Neto etc.) e de Portugal contemporâneo (cite-se Lobo Antunes, com o seu romance *Os cus de Judas*) tem se debruçado. Isso tudo reflexo em torno da torrente de questões emergentes de um continente mutilado, reflexo ou dado resquício de redimissão para com a memória histórica do que foi os anos de colonização sobre o continente africano ou ainda a perda portuguesa, entre os idos anos 1970 e 1980, das colônias em África. Essa constatação de ausência de uma temática que se mire no negro é registrada a partir do conjunto da prosa saramaguiana, à exceção, é claro, dessa imagem nessa crônica d'*A bagagem do viajante*, referendada na íntegra no início deste texto; imagem esta de significação importante, plural e única porque é a partir dela que se permite projetar os encaminhamentos para refletir acerca dessa ausência temática na prosa de José Saramago¹⁵⁴. Logo, aqui, claro está o propósito deste ensaio: o de buscar

¹⁵⁴ Destaco aqui seis textos do autor, que tomei conhecimento depois de redigir este texto: os dois primeiros são: *África*, publicado no Jornal El Mundo, em 12 de agosto de 1998, e *Si no se salva El Timor não no salvaremos*, publicado no Jornal El País, em 09 de setembro de 1999; os demais estão publicados no blogue pessoal do escritor, *O caderno de Saramago*, que ganhou versão impressa em junho deste ano pela Caminho: *106 anos*, texto publicado em 06 de novembro de 2008, acerca de Ann Nixon Copper, mulher negra, citada por Barack Obama no

compreender e/ou oferecer trajetórias na qual se funda, se constrói e se constitui a ausência da temática do negro ou das africanidades na prosa do escritor português José Saramago, já que ela é tida como de inquietação e que, dentre outras questões temáticas, tenta dar voz/vez aos esquecidos histórica e socialmente.

Parte Dois

Não querendo demarcar suposições em torno do texto saramaguiano, mas já, ao mesmo tempo demarcando – parece que não há crítica sem esse movimento de suposições – é crível que Saramago não tenha nunca vindo se interessar pela temática do negro ou a das africanidades, por vários aspectos. Em se tratando do aspecto biográfico, por exemplo, aspecto que muito da crítica literária há de sondar quando se depara com determinadas lacunas ou mesmo presença de determinados temas, não há, além desse bisavô negro de que trata o livro *Retrato de antepassados*, outros sujeitos oriundos de África nos “ramos” e “enxertos” da sua árvore genealógica. Um autor geralmente fala daquilo que lhe é comum – de então, a África não é/foi comum à vida do escritor português. A “eleição” de dar voz aos desvalidos ou os afastados sócio-historicamente é exemplo claro: o escritor, mais que qualquer outro, viveu o drama dos alentejanos – e daí vem o *Levantado do chão*; o escritor viveu, certamente, antes de ser alguém bastante conhecido, o drama desses da margem – e daí vem as suas personagens, que mesmo nos ditos romances históricos onde ocorrem povoamentos de figuras importantes, são estas tratadas como figuras comuns – cite-se Ricardo Reis, heterônimo pessoano vivendo suas aventuras em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ou ainda, exemplo maior, a figura de Jesus, apresentado como um humano outro qualquer, longe daquela áurea de santo pregada pelas religiões de base cristã, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*; viveu também o escritor os momentos de chumbo da ditadura salazarista – e daí vem os espaços de clausura, de angústia, que marcam romances como *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez*, ou mesmo na sua poesia como em *O ano de 1993* ou ainda no seu teatro como em *A noite*; vive ainda a contemporaneidade, e, por nela viver, sente que a sociedade, espécie de protótipo do humano que somos, está/esteve fragmentada, em via de um caos indecifrável e se a sociedade protótipo do humano que somos assim está, também nós assim estamos, em fragmentação, em via de um caos indecifrável –

seu discurso de posse como símbolo da resistência negra nos Estados Unidos; *Rosa Parks*, texto publicado em 09 de novembro de 2008, e trata de uma memória acerca dessa negra que se recusa dar assento a um branco numa lotação com assentos separados para brancos e negros das que foi muito em voga nos Estados Unidos em tempos de segregação racial; *Receita para matar um homem*, crônica publicada entre os anos de 1968-69, que o escritor também postou no seu blogue em 10 de novembro de 2008, que trata da morte do líder negro Martin Luther King; e *Questão de cor*, texto publicado em 16 de março de 2009, e que trata das relações entre brancos e negros. Por este motivo este ensaio pode e deve ser lido como uma breve apresentação da questão.

e daí vem a temática das identidades nacional, *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa*, *A jangada de pedra*, *O ano da morte Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Todos os nomes*, *O homem duplicado*.

E o negro e a África passam a ocupar, então, o espaço da imaginação e não o da vivência do autor, tanto que, a África de Saramago é a África que todos os meninos sonham ou um dia sonharam: a África rica em belezas naturais, a África das fábulas – “África de albornozes e areia, de montanhas frias e ardentes”; a África como território dos sem lei – “Disseram-me que matou um homem em duvidosas circunstâncias, a frio, como quem arranca uma silva. E também me disseram que a vítima é que tinha razão (...). Nunca foi preso”; a África como território de liberdade, sem fronteiras – “Vivia longe da aldeia, numa barraca entre salgueiros”. O negro em Saramago ocupa posição semelhante a que ocupa ainda boa parte da cabeça dos não-negros e também de boa parte dos próprios negros, mundo afora, a imagem da diferença, mas, frise-se, uma diferença outra, uma diferença que seduz e encanta: – “Depressa descobriu os segredos dos dias e das noites, e depressa descobriu também a negra fascinação que exercia nas mulheres o seu mistério de homem do outro lado do mundo”.

No rosto de pedra do bisavô africano como alguém portador de histórias fabulosas e de seu universo sem culpas, entrevemos os contornos de uma África sem males definitivos ou irremediáveis, longe, portanto, dos males de que a literatura de Saramago tem dado voz e dos males que outras literaturas têm denunciado; entrevemos os contornos de uma África regida por uma encantadora neutralidade moral – “Disseram-me que matou um homem em duvidosas circunstâncias a frio, como quem arranca uma silva. E também me disseram que a vítima é que tinha razão: mas não tinha espingarda”. Território alheio às necessidades, onde tudo se aproxima do remediado – “Vivia longe da aldeia, numa barraca entre salgueiros”. Essa sociedade africana que Saramago entrevê, por entre os fios da imagem fabulosa do seu avô materno, com os olhos de cronista, é uma sociedade de homens livres, uma espécie de mundo arquetípico da lenda, onde o real é deixado invadir-se por elementos do fabular, para de seu estado real evadir-se, “como uma história de ladrões mouros” – vida perigosa, de salteador, de espingarda embaixo do braço. Trata-se de uma África fechada às demarcações do bem e do mal, desvinculada do modelo parasitário de sociedade que tanto Saramago denuncia com seus textos – cite-se mais uma vez *Levantado do chão*, em que claro está o jogo e artimanhas do poder opressivo sob a camada dos mais desfavorecidos; cite-se mais uma vez também *Memorial do convento* em que a forma de poder assume a face brutal da religião; ou ainda os ensaios, sobre a “cegueira” e sobre a “lucidez” cujas faces são a do Estado dito democrático e a da mídia dita libertadora. As imagens de África em Saramago são outras, são aquelas que se banham no imaginário popular, pondo o negro para além da mera fronteira de um grupo social.

Logo, ainda que Saramago nutra esse caráter de inquietação na sua prosa, as imagens de negro e de África como ocupantes dessa margem histórico-social não lhe é inerente. E isso na verdade é fruto

não apenas da linha do biográfico, ausente de imagens nítidas das figuras do negro e do seu continente, diz respeito também à própria posição/relação do escritor para com aquele continente.

É evidente ainda que uma série de questões necessita ser vista, uma vez que estamos diante de um gênero escorregadio e demarcado temporalmente, como é a crônica e, antes, de um relato memorialístico que se deixa levar pelo correr das emoções, mas em linhas gerais, em *Retrato de antepassados* reside um caráter que é comum ao todo do corpo da literatura saramaguiana, não reside aí marcas de uma visão do que poderíamos classificar de colonizadora para com a questão do negro, tanto que, para ele o bisavô africano o interessaria a mais conhecê-lo do que a figura importante do imperador ocidental Carlos Magno. À primeira vista, em tal distanciamento do escritor português para com as questões do negro e das africanidades, dá a ele o mérito de não se enquadrar em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes nos espaços discursivos em que a questão venha ser evocada: pró ou pré, denunciante ou não. Na sua estrutura mais íntima, o que essa imagem do bisavô exprime é a dissolução dos extremos dada através de uma manifesta imersão nas “trevas completas” e a re-criação, a partir das atitudes mais díspares, da imagem de África como a terra de encanto e o que nela está, para além do real e do fictício, o fabular.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Lobo. **Os cus de Judas**. São Paulo: Objetiva, 2003.

NEVES, Margarida Braga. ‘**Nexos, temas e obsessões**’ na ficção breve de José Saramago. Colóquio/Letras, n. 151-152, jan.-jun., 1999, p. 117-142.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Dimensões e Tessituras do Feminino em “O conto da Ilha Desconhecida”, de José Saramago In: Anais do IV Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades. Campina Grande/PB: Editora Realize, 2008.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O ano e a morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- _____. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- _____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **A noite**. Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

AJEUM: O COMER VOTIVO AFRICANO NA HISTÓRIA DA ALIMENTAÇÃO BRASILEIRA

Pedro Henrique Mendes Ribeiro¹⁵⁵

RESUMO

O trabalho trata do estudo da influência que a alimentação votiva nos centros de religião afro-brasileira desempenha na história gastronômica do Brasil, observando suas origens, materiais, valores mítico-simbólicos e sagrados. A pesquisa, de natureza interdisciplinar, faz uso de métodos e estratégias com interface na história e cultura. O estudo privilegiará o culto do candomblé, embora fará uso também dos costumes encontrados na umbanda, numa perspectiva comparativa. O nome candomblé significa “união de nações”, sempre permitindo que esta religião realizasse adaptações da natureza local, o que possibilitou a escolha dos alimentos a serem utilizados nos cultos de origem africana aqui no Brasil, adquirindo importância o milho e a farinha de mandioca. Diferenças regionais dentro do país também são identificadas, fazendo com que os *ajeum*, banquete na língua ioruba, tenham suas especificidades e variantes. O comer votivo é parte constitutiva do culto de candomblé. Todos os atos envolvendo os seres humanos e as entidades, seja de agradecimento ou de pedido, farão uso de alimentos para estes fins. Estes alimentos podem ser comidas secas ou sacrificais, independente de seu objetivo.

Palavras-Chave Religião; Alimentação; África.

Este tema surgiu a partir do fascínio que os cultos afro-brasileiros despertaram, há alguns anos, em mim. Observei que os alimentos destinados aos orixás do Candomblé, os santos dentro do sincretismo da Umbanda, fazem-se presentes nas mesas laicas, em nosso cotidiano. Desta forma, dei início à pesquisa com o objetivo de identificar os elementos provenientes do solo africano e os que teriam sido agregados aos rituais como forma de adaptação para a sobrevivência dos cultos africanos.

Ajeum é o termo ioruba destinado às refeições. Sua tradução mais literal é “banquete” e constitui o ato de comer e dar de comer nos centros de religião afro-brasileira.

O hábito alimentar do brasileiro surgiu a partir de três matrizes principais: o europeu, o indígena e o africano. Este último veio para as terras brasileiras por intermédio dos europeus com a finalidade de fazer parte da mão de obra escrava, a partir do século XVI. É pouco provável que os negros tivessem trazido os elementos naturais, vegetais e animais de sua terra. Mais aceitável, pela historiografia tradicional, é a idéia de que os portugueses, comerciantes de

¹⁵⁵ Graduação em História – UFRN

escravos, teriam trazido esses elementos com a finalidade de facilitar a adaptação dos cativos nas terras brasileiras.

As principais localidades de onde teriam sido embarcados os escravos destinados à América, e conseqüentemente seus costumes alimentares, fora a Guiné - o maior exportador de negros do continente africano -, assim como Angola e Congo também tiveram grande influência nesse tráfico negreiro. Esses escravos já seriam acostumados a domesticar animais sendo conhecedores do gado, diferentemente do indígena americano. Essas diferenças refletem-se nas técnicas de cozimento e preparo da comida, padrões alimentares, preferências e simpatias.

Dos elementos vegetais vindos da África, os que conquistaram espaço logo de imediato foram o inhame e o azeite de dendê. A banana, embora de origem asiática ¹⁵⁶, chegou às terras americanas também por intermédio dos negros, as espécies originárias da América, popularmente conhecidas como *banana da terra*, e são classificadas por *pacovas*. Para os negros, em sua terra natal, a caça era tida como divertimento, profissão e fruto de dignidade. O próprio nome Congo significa “caçador”, o que poderia justificar a pouca influência desse aspecto alimentar na cozinha brasileira, excetuando a *galinha d’Angola* que se popularizaria nas terras tupiniquins. Outro ponto a ressaltar é o pouco agrado que as frutas provocavam nos africanos, a tal ponto, que são pouco encontradas nos *pejis*, os altares do candomblé.

A pimenta sempre se fazia presente no dia a dia, proveniente da região que dera seu nome, Malagueta. Vindo para as terras brasileiras, esse condimento de nome *Aframum malagueta*, valorizaria as pimentas nativas e se tornaria de uso comum no preparo dos alimentos nestas terras.

Embora houvesse registros da presença de coqueiros na costa pacífica do continente americano, o chamado *coco verde* ganharia maior popularidade, vindo de Cabo Verde, como relatou Gabriel Soares de Sousa. Na África oriental, em Sofala, o leite de coco seria aplicado em uma iguaria permanente no Brasil, o arroz de coco, sendo de responsabilidade do negro de Moçambique a técnica de extrair o leite do coco e misturá-lo aos alimentos.

Uma vez nas terras brasileiras, os negros escravizados teriam que se acostumar à nova alimentação. Entretanto, eles mostraram-se deveras relutante em realizar tal adaptação, mantendo-se sempre fiel aos inhames e bananas. Estes elementos iriam aparecer nas plantações gradativamente à utilização do negro como mão de obra. Cascudo diz não terem sido

¹⁵⁶ CARNEIRO, Henrique. **Comida e sociedade**: uma história da alimentação. Rio de Janeiro: Elsevier. 2003.

trazidos para terras brasileiras pelos negros, mas pelos senhores europeus¹⁵⁷. A farinha de mandioca seria obrigatória no consumo diário, e os escravos não teriam escolha, senão ingeri-la. Com a intensificação do tráfico no século XVII, ficaria mais fácil trazer da África as plantas conhecidas dos negros que faziam exigências por sua vegetação conhecida, tal como “os hibiscos, o quiabo, quingombô, gombô ... a vinagreira... quiabo da Angola, caruru da Guiné; as dioscoreáceas, inhame liso, inhame da Índia ... erva doce ... o gengibre amarelo ... gergelim...”¹⁵⁸.

Tais exigências não seriam unicamente para o preparo das comidas do cotidiano, tendo em vista as poucas regalias dispostas para esses trabalhadores. Mas a falta de elementos nativos das terras africanas, seria sentido também no preparo das comidas destinadas aos orixás devotados pelos negros. Sem aqueles elementos, não haveria a possibilidade de alimentar seus orixás. Somente após muitas reclamações não atendidas, é que a alimentação votiva sofreria suas primeiras adaptações.

O negro ainda introduziria o hábito de mascar alimentos sem ingeri-los, como faziam com o gengibre, o *obi* e *orobô*. Estes últimos fazem-se muito presentes nos cultos aos orixás jêje-nagôs.

Dos animais típicos do continente africano, apenas a galinha d'Angola fez-se comum após o intercâmbio alimentar. Dentro das casas de religiosidade afro-brasileira, esta ave recebe o nome de *conquém* ou mesmo *etu* e possui uma grande importância cerimonial, estando presente na grande maioria dos rituais, sendo portadora de grande Axé - força vital. Mas não se vê registros acerca da utilização desta ave nas mesas senhoriais ou nos pratos da senzala.

Levando essas permutas para os diversos cultos dos Candomblés brasileiros, é observado que vários elementos utilizados nas oferendas aos orixás são de fato originários das terras africanas. Entretanto, encontram-se também elementos nativos americanos, “como a inclusão do milho nas *comidas* de Oxossi, lemanjá, Omulú ou Xapanã que também gosta de pipocas, o *feijão* para Oxum, o fumo no culto de Irocô, e farinha de mandioca no amalá de Iansã. Serão conquistas brasileiras e não fidelidades sudanesas no cardápio dos orixás”¹⁵⁹.

¹⁵⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Global, 2004. P. 161 – 226.

¹⁵⁸ IBID.

¹⁵⁹ IBID.

Falar da alimentação dentro de um terreiro de culto afro-brasileiro não se torna uma tarefa difícil partindo do princípio que as entidades cultuadas, segundo a crença dos seguidores, andaram pela terra como seres humanos, tornando-se seres divinos após seu desaparecimento, e assim, elementos da natureza, como *Oxum*, relacionada aos rios e *Iansã* que teria se transformado nos ventos e tempestades.

Dessa forma, podemos entender o motivo pelo qual a tradição de alimentar os santos é tão presente nos cultos de origem africana. Esses seres precisam alimentar-se para terem *axé* para realizar os pedidos de seu protegido, de seu filho. Embora seja comum aos leigos que se ofereça – *arria* - comida aos santos apenas para que estes possam retribuir com alguma graça ao oferecedor, em inúmeras ocasiões o alimento é *arriado* para agradecer, pedir perdão ou de forma mais geral “para fortalecê-los, simbolicamente, de atenção, respeito, reconhecimento, amor e confiança” ¹⁶⁰.

Dentre os diversos tipos de alimentos que se pode oferecer ao orixá, podemos classificá-los em duas categorias: os sacrificais, que compreendem os alimentos em que animais são sacrificados, e seu *ejé*¹⁶¹ oferecido juntamente com os *axés* – partes vitais à sobrevivência do animal, como coração e fígado – para a entidade. Há também as “comidas secas”, que compreendem os alimentos que não necessitam de derramar o sangue animal, tais como o quiabo, feijão e milho.

Além da comida oferecida às entidades, pois elas um dia de fato comeram, existem outros elementos no *llê* – terreiro – que também merecem ser alimentados. Objetos que a princípio são inanimados, tais como os atabaques e as facas. Isto se deve à idéia de que esses objetos também devem possuir o *axé* para que possam se conectar com as entidades na mesma frequência energético-espiritual. Entretanto, diferentemente dos orixás, esses instrumentos não necessitam de alimentação regular para manter o seu *axé*.

Como em toda religião, as de origem africana também têm suas hierarquias e funções bem definidas para todos os frequentadores do “terreiro”. A cozinha fica sob a responsabilidade da *iabassê* – mãe da cozinha. Em geral, esse cargo deve ser ocupado por uma mulher cuja idade garanta “que ela não mais menstrue, pois o sangue menstrual é tabu, associado à morte”

¹⁶⁰ AMARAL, Rita. A alimentação votiva. **História Viva**, Grandes religiões: cultos afro, São Paulo, v.6. n. 1, p.68-69, 2007.

¹⁶¹ Termo utilizado para referenciar o sangue sacrificial.

¹⁶². Além disso, a *iabassê* deve ter bastante experiência para saber preparar, sem erros, as comidas que serão entregues aos orixás.

Embora para muitos a prática do culto afro-brasileiro seja uno, deve-se levar em consideração a existência de diversas nações, que remeteria a origem daquele culto. Mesmo que existam muitas semelhanças entre elas, são notáveis as inúmeras diferenças, uma vez que cada nação teria surgido em uma região diferente da África. Desta forma, ficam parcialmente justificadas as divergências quanto às preferências alimentares dos orixás de nação para nação, e até mesmo entre as regiões do Brasil. “O alimento devotado por cada *orixá* varia de acordo com a herança cultural de cada nação de candomblé, com cada contexto histórico-geográfico, com cada terreiro [...]” ¹⁶³. Entretanto, alguns elementos fazem-se presentes em todas as nações, como o feijão branco – fradinho – no preparo do acarajé e lansã e o *èbô* – milho branco – de Oxalá.

Além disso, deve-se ressaltar que cada *orixá* possui suas variantes, suas “qualidades” e essas qualidades influenciam não apenas nas cores e vestimentas, mas também nos hábitos alimentares dos mesmos. A qualidade do *orixá* “também prescreve o modo de fazer a sua comida” ¹⁶⁴. Como exemplo tem o “*amalá* (pirão de mandioca ou de arroz com caruru e rabada) oferecido a Xangô. Deve ter os quiabos cortados – apenas por mulheres – em rodela, tiras, cubinhos etc. conforme a ‘qualidade’ do Xangô que o receberá” ¹⁶⁵.

O que torna essas comidas especiais é o modo com o qual são preparadas. Além disso, essas comidas não podem ser oferecidas em qualquer recipiente. Para cada entidade existe um tipo de objeto em que se deve depositar a comida para ser entregue. Geralmente, esses recipientes são feitos de materiais naturais: barro, porcelana ou madeira. Isto também será determinado pelo *orixá* e suas qualidades.

Tratando-se da Umbanda, é preciso primeiro dizer que este culto foi originado do sincretismo candomblé-católico. Com a chegada dos negros, e com eles a crença em novas entidades espirituais, a igreja católica proíbe esses cultos, forçando os praticantes a encontrarem uma forma de preservar sua fé, obedecendo aos padrões estabelecidos pela Igreja. Surge assim

¹⁶² IBID

¹⁶³ IBID

¹⁶⁴ IBID

¹⁶⁵ IBID

a relação dos santos católicos com os orixás do candomblé. Oficialmente, a umbanda foi criada nos primeiros anos do século XX, sob influência do kardecismo europeu ¹⁶⁶.

Diferentemente do candomblé, a umbanda faz uso de grande variedade e quantidade de frutas nas suas oferendas. Nos centros umbandistas é observado que os santos não estão no centro das devoções, e com isso, é vista com menor frequência a prática de alimentar estas entidades, restringindo-se, em forma geral, à utilização de arroz e frutas.

Além do culto aos santos, a umbanda destaca-se também pelas atividades realizadas com outras entidades espirituais, tais como exu, pomba-gira e caboclos – indígenas americanos. Esses espíritos também devem ser alimentados com os mesmos objetivos dos orixás, tratados anteriormente.

Não é comumente presente a oferta de alimentos sacrificais para os santos da umbanda. Este tipo de oferenda destina-se às outras categorias de entidades. Os animais sacrificados em geral são cabras, bodes, frangos, galinhas e galos, sendo de escolha da entidade qual (ais) animal (ais) será (ao) sacrificado (s).

Por fim, vemos como a religiosidade afro-brasileira se tornou importante na formação da gastronomia do Brasil. Foi de responsabilidade dos primeiros escravos a chegada de elementos naturais africanos por meio de suas crenças nos *orixás*, no solo americano e sua conseqüente utilização na culinária brasileira. Os esforços em adaptar os elementos nativos da América para a manutenção de seus cultos religiosos, também influenciaram diretamente em um novo método de preparação dos alimentos, temperos e misturas. Essas adaptações possibilitaram também o surgimento de uma nova crença, embasada nos cultos africanos e influenciada na doutrina católica e espírita kardecista, gerando assim a Umbanda, a primeira religião brasileira.

¹⁶⁶ SILVA, Vagner Gonçalves da. A criação da Umbanda. **História Viva**, Grandes religiões : Cultos afro, São Paulo, v.6. n.1, p.34-39, 2007.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita. A alimentação votiva. **História Viva**, Grandes religiões : Cultos afro, São Paulo, v.6. n.1, p.68-69, 2007.

CARNEIRO, Henrique. **Comida e sociedade**: uma história da alimentação. 6. Ed. Rio de Janeiro: Elsevier,2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Global, 2004. P. 161 – 226.

SILVA, Vagner Gonçalves da. A criação da Umbanda. **História Viva**, Grandes religiões : Cultos afro, São Paulo, v.6. n.1, p.34-39, 2007.

A ATUAÇÃO DOS NEGROS NO RIO DE JANEIRO COLONIAL: ALGUMAS REFLEXÕES PARA O ENSINO DE HISTÓRIA

Rodrigo Wantuir Alves de Araújo¹⁶⁷

Carmen Margarida Oliveira Alveal¹⁶⁸

RESUMO

O presente trabalho visa analisar o processo cotidiano dos escravos no Rio de Janeiro do século XVII ao XIX com base em trechos e relatos de viajantes bem como por meio das telas de Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), artistas europeus, compreendendo assim, informações relevantes para a construção da história do Brasil. O espaço do Rio de Janeiro se constituiu como um local privilegiado para se fazer esses estudos devido ao grande fluxo de escravos na cidade e na historiografia. Assim, perceber como era o cotidiano dos escravos, suas atividades e refletir tendo como ponto de vista a atuação dos negros no momento em que contestavam a sua posição e reivindicavam melhorias, e não se constituíam apenas como uma massa passiva é uma abordagem necessária e é uma das questões atuais na discussão sobre ensino e pesquisa extremamente necessários para a (des) construção da história. Discutir aspectos que analise e insira questões relacionadas aos próprios grupos de negros, dando voz a esse segmento, estabelecendo um diálogo com as fontes, problematizando-as, é fundamental para a constituição e a formação de um pensamento crítico e conhecedor de aspectos da escravidão no Brasil. Os negros lutavam por seus direitos na justiça e não se refutavam em denunciar a atuação da polícia, que os reprimia de forma árdua. Finalmente, após essas análises, pretende-se iniciar a discussão sobre o ensino de história da África nas escolas, a existência de políticas nesse sentido e propor o debate em torno dessa temática.

Palavras-chave: escravidão, iconografia, ensino de História

O trabalho escravo foi um traço marcante no Brasil Colonial em que houve grande participação dos negros. Nas colônias portuguesas, como foi o caso do Brasil, o trabalho manual teve uma conotação de que os indivíduos responsáveis por tais realizações eram inferiores, por isso eram de competências dos negros, sobretudo, o trabalho escravo. Para a elite portuguesa, o trabalho era considerado algo indigno. Diferente das colônias inglesas em que o trabalho foi considerado algo positivo e que a própria elite estimulava o labor entre seus próprios membros, aqui acontecia o inverso dessa cultura. O objetivo é refletir as características relativas ao tema trabalho, no processo de formação do Brasil Colonial, principalmente no Rio de Janeiro, que então era a capital do Brasil, por servirem como referência de análise.

Vale salientar que se tinha no Brasil Colônia diversas formas de trabalhos escravos e que houve dois espaços de atuação desse escravo: o trabalho no campo e na cidade. Muitos autores defendem a idéia de que o trabalho urbano era superior ao campo devido às condições de “certa liberdade” que o trabalho na cidade proporcionava em relação ao trabalho rural. Roberto Guedes Ferreira (2005) ao abordar o desgoverno senhorial dos escravos no Rio de Janeiro, com base em autores contemporâneos aos acontecimentos, tece comentários e

¹⁶⁷ Graduando em História - UFRN

¹⁶⁸ Orientadora Iniciação Científica.

informações a respeito do tema. Há registros de contemporâneos à escravidão no Brasil que revelam suas impressões e opiniões acerca do assunto. Sem dúvida, esta é uma fonte importante para a análise historiográfica.

Entre tais registros, há o diário de Maria Graham (1823), uma espécie de governanta da família imperial brasileira, que registrou informações e opiniões a respeito do tema, afirmando que no Rio de Janeiro “os negros tantos quantos escravos (...), [lembram] aos outros aqui o menos possível a triste condição servil (...)” (GRAHAM (1823) apud FERREIRA, 2005, p.231). A impressão que se tem é a de uma condição melhor para o trabalho urbano ao comparar as características escravistas do espaço rural e urbano colonial/imperial. Assim, Graham destaca que apesar de ser um trabalho escravo, as condições urbanas eram mais favoráveis.

Corroborando com este pensamento, Thomas Ewbank destaca a disponibilidade de se encontrar os negros na capital do império:

Escravos de ambos os sexos apregoam suas mercadorias em todas as ruas (...), passam continuamente pelas portas das casas. Se o cozinheiro precisa de uma caçarola, logo se ouve o pregão de um vendedor de artigos de metal. Uma talha d'água se quebra, e meia hora depois se aproxima o vendedor de moringas. Se alguém quiser acrescentar à sua mesa e a seus talheres, novo jogo de facas, copos, garrafas, pratos e talvez um galheteiro, e mais artigos de prata, não terá de esperar muito. Se adiante de sua porta ainda não passaram as caixas contendo artigos de cutelaria, peças de vidro, porcelana e prata, aparecerão sem demora (...) sapatos, bonés enfeitados (...) tais coisas e milhares de outras são, diariamente, apregoadas pelas ruas. (EWBANK (1846) apud FERREIRA, 2005, p. 235)

Nas palavras de Ewbank (1846), havia uma maior facilidade de se encontrar negros vendendo objetos nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Neste mesmo período, início do séc. XIX, o Rio de Janeiro tinha um grande fluxo de negros e, parafraseando Ferreira (2005) havia uma grande quantidade deles, fossem livres ou fossem escravos. Pode-se inferir que este também concorda que na escravidão urbana houvesse maiores vantagens para os cativos, pois eles estavam em todos os lugares fazendo um serviço que não exigia tanto esforço físico.

Por isso os registros escritos são importantes. Contudo, há fontes que, se bem trabalhadas, constituem-se como um rico material historiográfico de análise. Sendo feitas as devidas críticas internas e externas, dentro do contexto e relacionando com a idéia de representação, temos a iconografia. Nesse bojo, dois grandes pintores do séc. XIX e que registraram em suas telas o cotidiano no Brasil, cenas de trabalhos e paisagens naturais, são analisados neste trabalho, a saber: Debret e Rugendas. Tais obras iconográficas oferecem uma

dimensão e compreensão do que pensavam tais pintores e que ainda vai além da imagem estereotipada do negro como ser inferior e sem cultura, sofrido e escravizado, colocando o negro do Brasil como um elemento importante na cultura e indispensável para compreender o Brasil Colonial, sendo um sujeito participante da formação da história brasileira.

Muitas vezes a imagem do negro está associada à questão da escravidão e do preconceito. O objetivo não é o de heroicizar o negro e nem de valorizar o trabalho na cidade em detrimento do trabalho do campo, mas de refletir, com base no registro das fontes, peculiaridades e características do trabalho escravo urbano, destacando o negro como um agente da cultura brasileira.

Rugendas, (1835) ao analisar o trabalho escravo do campo e da cidade, acreditava que o trabalho na cidade era categoricamente melhor que o do campo:

Vamos mostrar agora, qual sua posição e modo de vida na cidade, pois vários aspectos existem diferenças muito marcadas (...) **Gozam em geral de muita liberdade (...) pois têm o dia inteiro disponível para tratar de seus negócios,** bastando-se recolherem-se a noite; seus senhores só se preocupam com eles na medida em que se faz necessária a cobrança hebdomadária. (RUGENDAS (1835) apud FERREIRA, 2005, p.232, grifo nosso)

O pintor ressalta a questão da liberdade como fator positivo na condição de escravo urbano. Esse é um ponto de vista do autor a partir das suas impressões sobre o trabalho, refletido na maneira de registrar por meio das pinturas. Em sua tela “Capoeira”, embora não se tratando de uma atividade laborial, Rugendas (1835) retrata uma atividade que independe da localização que é a capoeira, sendo realizada na cidade. Assim, demonstra a idéia de que tal atividade na cidade tinha liberdade em relação ao campo. Ainda sobre esta tela, percebe-se uma conotação de uma interatividade em que os negros agiam com base em sua cultura e também as características de manifestações de alegria, diferentemente de outras impressões que documentos escritos e até outras telas transmitem: o trabalho escravo e a apatia e tristeza do negro.

Outro viajante do Brasil do séc. XIX, Jean Baptiste Debret (1834) mostrou em suas telas características desse trabalho. São inúmeras aquarelas que demonstram o trabalho sob diversas perspectivas. Na aquarela “Sapataria”, Debret (1834) registra a cena de escravos trabalhando para um homem livre, e os escravos sofrendo punições por eventuais “erros” que o negro cometia.

A tela “O feitor castigando o escravo”, em que o artista retratou um feitor batendo em um negro que está amarrado num tronco em praça pública, revela a humilhação e o sofrimento dos negros. Por outro lado, há várias imagens em que os negros trabalham na cidade, sem correntes, sem feitores, vendendo e comercializando animais e objetos. Há também o quadro “Negras Livres vivendo de suas atividades” em que se pode observar negras forras vivendo a partir do comércio de frutas e grãos.

Ainda em relação ao comércio de escravos na cidade, as duas telas de maiores expressividades “Mercado de Negros” de Rugendas (1835) e “Mercado da Rua do Valongo” de Debret (1834), mostram especificidades do “comércio de gente” na cidade. Assim, torna-se relativo à questão da melhor qualidade de trabalho para o negro na cidade. É preciso analisar atentamente e perceber que os casos são bastante específicos. Além disso, é preciso considerar a subjetividade, formação e objetivo que cada pintor tinha a realizar no Brasil.

Em relação à dinâmica da cidade, a polícia detinha uma enorme influência e teve um enorme contato com os escravos urbanos. A criação da polícia vinha a atender uma necessidade das cidades brasileiras adequarem-se ao modo de vida das cidades européias. Por isso deve-se entender tal instituição como

(...) ligada ao tratamento decente, ao decoro, à urbanidade dos cidadãos (daqueles que moram na cidade) no falar, nas boas maneiras, na cortesia, no polimento; tinha em vista as comodidades: a limpeza, a iluminação, o abastecimento (de águas e de alimentos). Por fim, destacavam-se as atividades relacionadas às atividades relacionadas à segurança e à vigilância. (COTTA, 2006, p. 65)

Diferente da compreensão que se tem atualmente da polícia hoje, responsável apenas para trabalhar com a segurança da cidade, a polícia do período imperial era responsável por cuidar do andamento das cidades de uma maneira global, no sentido da sua organização e administração. Encontram-se algumas imagens em que a polícia é responsável pela vigilância dos escravos. Ressalte-se que tais policiais não mantinham uma postura rígida perante os escravos. Em algumas situações encontradas nas telas, os agentes estão descansando ou mesmo conversando com os escravos. Tal atitude de “tolerância” estimulou diversos escravos a denunciarem seus donos com base em maus-tratos e opressões. Há autores que citam o chamado “desgoverno senhorial” para explicar a “organização dos negros” para que não houvesse abuso por parte de seus senhores. Para isso, a polícia seguia uma legislação em que

em alguns casos beneficiou escravos, em outros casos não. Para tanto, eles utilizavam os termos de bem-viver.

(...) os “termos de bem-viver” eram instrumentos utilizados na época pelo poder público, no caso em questão, pela polícia em que uma série de determinações era criada a fim de orientar e/ou repreender condutas cotidianas, que envolvem relações inter e intrafamiliares, conjugais, vicinais, de concubinato, atinentes a maus-tratos, jogos, mobilidade espacial, etc. Ainda que quase sempre sejam imprecisos, os motivos das queixas feitas pelos suplicantes e os das ofensas pelos suplicados, as repreensões da polícia eram seguidas de ameaças de punições, tais como degredo, despejos, indenizações, etc. Dessa maneira, os termos de bem viver aludem ao convívio cotidiano entre senhores e escravos, onde aparecem conflitos e tensões. (FERREIRA, 2005, p. 250)

Dessa maneira, ao se sentirem prejudicados, os escravos recorriam à polícia, que utilizava os termos de bem-viver para tentar solucionar situações inusitadas. A polícia tinha um papel importante na vida social e organizacional da cidade com base na orientação e resolução dos problemas sociais.

Por muito tempo, o negro foi desvalorizado e a historiografia tradicional o deixou com um papel secundário. No Brasil, durante séculos, foi priorizada a história branca como referência para todas as etnias. Entretanto, pesquisas e debates recentes apontam para uma abordagem mais abrangente e que inclua a perspectiva de se trabalhar a memória, as expectativas, o mercado de trabalho negro com base na sua inserção sobre a constituição e formação do país. Os intensos debates e as pesquisas foram responsáveis pela “revisão” historiográfica no Brasil. Ressalte-se a importância do negro enquanto sujeito da história, como atuante, sendo uma parcela da sociedade.

Além disso, refletir acerca do ensino de história, como campo formador do indivíduo, uma área de disputas e embates sobre o que deve ser ensinado, é uma tarefa de todos os professores de história incitar a discussão sobre a valorização de cada povo, com sua cultura, pois desta maneira colabora-se com a construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

REFERÊNCIAS

COTTA, Francis Albert. Polícia para quem precisa. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 14, ano 2, p. 68, nov. 2006.

FERREIRA, Roberto Guedes. Autonomia escrava e (des) governo senhorial na cidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. In.: FLORENTINO, Manolo (Org.), **Tráfico, Cativo e Liberdade**: Rio de Janeiro, séculos XVII – XIX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p.230 – 283.

MOURA, Ana Maria do Nascimento. **Combates pelo ensino de História e a Formação do cidadão**: o processo de produção da Lei 10.639/03. Monografia (Bacharelado em História) Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.

REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: SABIN, v.28, ano 3, jan.2008. Mensal.

OS RUMORES DE ÁGUA NA TERRA DA TRANSESCRITA NEGRA

Roland Walter¹⁶⁹

RESUMO

Partindo da hipótese que a diáspora negra das Américas constitui uma encruzilhada de formas culturais fractais em permanente processo e baseado no fato de a literatura ser uma das formas mais importantes da *epistème* cultural de um grupo étnico, argumenta-se que é mediante o modo e paradigma da transculturação que se pode medir a dinâmica dos fluxos interculturais desta encruzilhada refletida e refratada pela narração. O objetivo principal deste trabalho é revelar e problematizar o desenvolvimento da consciência negra transcultural ao focar 'história' e 'memória' nos textos (e suas texturas) de escritores afro-descendentes das Américas. A partir da interface glocal (local e global) desta encruzilhada examina-se a fragmentação e reconstrução de identidades individuais e coletivas negras com base nas seguintes perguntas: a) Por que e como é que escritores afro-descendentes recriam a história da diáspora negra nas Américas? b) Qual é o papel da memória nesta recriação? Ao contribuir para a visibilidade da literatura negra, este trabalho preenche a lacuna da comparação literária transnacional. A índole interdisciplinar e comparativa dele contribui para outra visão da crítica literária interamericana, ao estabelecer um novo paradigma: examina e problematiza a escrita negra enquanto *transescrita* que, semelhante às práticas de cura de trauma, atravessa o luto na tentativa de trabalhar a perda e a ausência. Neste sentido, as imagens evocadas na literatura afro-diaspórica têm como objetivo revelar nas e mediante as ruínas do passado as possibilidades de seu melhoramento no presente.

Palavras-chave: Literatura Afro-diaspórica, transescrita, memória

Não obstante o papel crucial dos afro-descendentes na formação de culturas nas Américas e no mundo, o reconhecimento destas contribuições, quando dado, não termina com sua invisibilidade sociocultural¹⁷⁰. Ao contribuir para a visibilidade da literatura negra, este trabalho preenche a lacuna da comparação literária transnacional dentro deste campo. A índole interdisciplinar e comparativa dele contribui para outra visão da crítica literária interamericana, ao estabelecer um novo paradigma: examina e problematiza a escrita negra enquanto *transescrita* que, semelhante às práticas de cura de trauma, atravessa o luto na tentativa de trabalhar a perda e a ausência. Gostaria de brevemente elaborar este ponto em seguida.

No seu ensaio "*Mourning and Melancholia*", Sigmund Freud (1973) define o luto como o trabalho normal do inconsciente de desprender o ego de um objeto de valor psíquico significante

¹⁶⁹ Professor Adjunto da UFPE/pesquisador CNPq

¹⁷⁰ Invisibilidade causada não somente pela "persistência do racismo", como problematiza Delgado (2006, p. 11), mas também pelas políticas e práticas "assimilacionista[s]" que reduzem as contribuições dos afro-descendentes "ao nosso gestual (a malemolência, a ginga), à culinária, ao vocabulário e à sintaxe".

que se perdeu: o processo que exige do ego que encare a realidade da perda. A dor de luto resulta do conflito entre a ligação do ego ao objeto perdido (devido ao encadeamento da libido com este objeto) e a realidade de que o objeto não existe mais. Rituais de luto que atribuem valor simbólico à perda facilitam a percepção da realidade da perda por parte do ego. Considero a teorização de Freud — as idéias sobre o luto individual que traduzo para uma análise do luto cultural — útil para pensar sobre a relação entre a diáspora negra e a narração da sua história traumática. Neste sentido, a arte negra (e especialmente a literatura e a crítica literária) deve ser considerada um dos meios cruciais de *work through* a perda enquanto problema de ausência — a ausência de totalidade, inteireza e/ou integração cultural mesmo antes da história traumática da escravização. Seguindo Freud, entendo *work through* como processo de lidar com esta perda, atravessá-la trabalhando, ou seja, revelar, examinar, problematizar e assim tornar consciente e reconhecer a implicação numa história traumática cujo impacto é tanto latente quando visivelmente concreto. Não significa a recuperação utópica de *uma* cultura negra porque a cultura inteira e original não existe. Significa, segundo Dominick LaCapra (1994, p. 200), “a reconstrução de vidas e a elaboração de uma historiografia crítica” pelo processo de “comparação de experiências e [...] reconstrução de contextos mais amplos que ajudam informar e talvez transformar a experiência”. O apagamento do ancestral mediante o genocídio, o assassinato, a escravidão e a distorção da memória cultural é precisamente o trauma que precisa ser atravessado/trabalhado para uma reconstrução da episteme cultural.

Ao endereçar os horrores do Atlântico Negro, Amada enquanto inconsciente coletivo da diáspora negra afirma que “Tudo é [...] sempre agora [...] nunca vai existir um tempo onde eu não esteja agachada e vendo outros agachados também” (Morrison, 1994, p. 246). E preenche o vazio do *silêncio pesado* com a seguinte declaração: “quero me unir [...] não estou morta” (1994, p. 249-250). Além de escrever contra o silêncio do esquecimento e da repressão, Morrison (1994) dá ao presente um significado circular e aberto: escrever o “agora” sob o signo do “sempre” (simbolizado pelo espírito-inconsciente de Amada) libera o presente enquanto categoria fechada e limitada para uma *duração temporal* em fluxo contínuo. Este gesto de fazer o tempo se acumular e entrelaçar (em vez de passar) rompe com a linearidade do pensamento cronotópico moderno. Aliás, visto em conjunto com a declaração de Morrison (Gilroy, 2001, p. 412) de que “a vida moderna começa com a escravidão”, o contínuo tempo-espaco que Amada estabelece suplementa a ideologia do progresso civilizatório da história moderna com uma alter-ideologia subalterna de perda e resistência que revela o lado sangrento e bárbaro desta história.

Na diáspora negra Toni Morrison não é o único escritor negro perseguido por um passado que não passou, mas continua a se acumular no presente. Se, para Walter Benjamin (1969, p.

255, 257), fazer operar e articular a história significa “prender uma memória quando relampeja num momento de perigo”, num “estado de emergência” que não é “a exceção, mas geral”, para muitos artistas e pensadores afro-descendentes, esta memória não se manifesta como relâmpago, mas tem uma natureza menos fulminante e mais persistente porque duradoura.

Para o poeta Derek Walcott, em seu memorável poema “The Sea is History” (1977, p. 25-28), a cultura e história das diversas ilhas antilhanas se unem no mar:

Onde são os seus monumentos, suas batalhas, mártires?/ Onde fica sua memória tribal?/ Senhores, no sepulcro cinzento. O mar. O mar/ os têm trancado. O mar é História [...] Tudo é sutil e submarino/ através de arcadas de corais/ passando pelas janelas góticas dos leques marinos [...] e estas caves abobadadas com cirrípedes/ que têm marcas como pedras/ são as nossas catedrais [...] e nos salgados risos à socapa das rochas/ com seus lagos aquáticos, existia o som/ como um rumor sem eco/ da História, de fato começando.¹⁷¹

Em Walcott, o mar é o símbolo da diáspora negra que separa os africanos da terra de origem e que liga a África às Américas mediante uma corrente de corpos e espíritos que flutuam nas águas do Atlântico Negro, vivendo em comunidades submarinas. As “duras idéias” que o mar continua escrevendo, segundo Pereira (2002, p. 72), testemunham o drama “dos corpos” que o mar “revolve [...] na sua mortalha”, como diz Maryse Condé (2008, p. 110) em *Les belles ténébreuses*.

Lembrando o tempo (que acumula, mas não passa) através de uma biota relacional, cujos elementos integrantes se constituem por um valor interior (e não um atribuído exteriormente), portanto, é uma das condições básicas para a produção do significado nestas obras. O passado continua existindo no presente não porque é posto no papel — isto significaria sua ausência na presença das letras —, mas por ser inscrito nas mentes e nos corpos dos diversos elementos da biota¹⁷². Neste sentido, a biota está saturada de uma memória coletiva muitas vezes reprimida. Esta memória, como nos lembra Nicolás Guillen, tem que ser decifrada: “*Hay que aprender a recordar/ lo que las nubes no pueden olvidar [...] ¡Duro recuerdo recordar/ lo que las nubes no pueden olvidar/por el camino de la mar!*” (Guillén, 1980, p. 44). Parece-me que o que vibra na oralitura mnemônica de muitos escritores afro-descendentes está enraizado na experiência dos escravos que compreenderam e praticaram, ou seja, viveram e imaginaram o espaço e o tempo

¹⁷¹ As traduções neste trabalho são de minha autoria.

¹⁷² Por isso discordo do argumento de Eurídice Figueiredo (2008, p. 31) que “inserida numa estética barroca, a narrativa de Chamoiseau [em *Um dimanche au cachot*]” condensa “a história, transformando-a em *puro presente*” (itálico meu). Se, como Figueiredo brilhantemente problematiza, Chamoiseau “lida com processos psicológicos analisados por Freud e Lacan, como o recalque e a forclusão” (2008, p. 27), a justaposição dos acontecimentos passados e presentes condensa o tempo não num “puro presente”, mas em um *contínuo espaço-tempo* caracterizado por erupções de um espaço e tempo no outro.

enquanto entidades entrelaçadas. Em seguida, gostaria de apresentar este saber-terra no romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, e no poema “Mar”, de Miriam Alves.

Ao descrever o itinerário errante de Kehinde, aliás Luiza Gama, entre 1816 e 1899, sua travessia entre a África e o Brasil, Gonçalves recria o entre-lugar afro-descendente enquanto ruptura não meramente temática, mas também vivida: um modo contínuo de habitar os efeitos do tráfico transatlântico. Neste sentido, o mar torna-se mais do que um símbolo da travessia traumática individual. Durante toda sua vida, a narradora é perseguida pelos espíritos dos familiares — de sua avó e de sua irmã, que morreram e foram lançadas ao mar durante a passagem da África ao Brasil. Este mar do “eu” familiar, porém, se abre para aquele do “nós” da diáspora, como se pode ver no trecho seguinte: “Sentada na areia, fiquei olhando o mar e chorando todas aquelas mortes que pareciam estar dentro de mim, ocupando tanto espaço que não me deixavam sentir mais nada. Os olhos ardiem com as lágrimas salgadas, como se fossem mar também, e senti uma solidão do tamanho dele [...]” (Gonçalves, 2007, p. 101).

O mar enquanto abismo e berço de indivíduos, grupos e culturas afro-descendentes; o mar onde o silêncio e os rumores constituem uma sinfonia transcultural de (não-)vozes; o mar como entre-lugar simbólico da diáspora negra, separando os africanos/afro-descendentes da África e ao mesmo tempo ligando a África ao Novo Mundo numa corrente de corpos¹⁷³; o mar que, segundo Grandmè Ifé, em *Breath, Eyes, Memory*, de Edwidge Danticat (1994, p. 99), “has no back door”, ou seja, não tem misericórdia; o mar cujas ondas e correntes formam o círculo entre as temporalidades discrepantes, fazendo com que o tempo não passe, mas acumule e se sedimente no ser-estar dos indivíduos e da coletividade — as águas deste mar habitam aqueles que morreram, sobreviveram e seus descendentes que nasceram e nascerão. Assim, as correntes do mar tornam páginas e páginas de memória entre gerações afro-descendentes; ou, nas palavras poéticas de Miriam Alves (1986, p. 94):

Nos porões fétidos da história
comi podridões. Endoideci. Adoeci.
Atiraram-me ao mar do esquecimento
agarrei-me às âncoras passadas-presentes
cavalguei as ondas
desemboquei
rumo vida.

O mar enquanto monumento mnemônico faz o que, segundo Patrick Chamoiseau (1997a, p. 144), a memória deveria fazer: “reter a energia de uma massa indistinta em luta de

¹⁷³ Como Michael Hanchard (1990, p. 40) nos lembra, “Se a noção da diáspora africana é alguma coisa, é um colar humano unido por um fio conhecido como tráfico de escravos, fio este que atravessou as Américas sem se importar com fronteiras nacionais”.

sobrevivência”. Esta energia, gostaria de argumentar, com relação ao texto de Gonçalves, também é causada por meio da multivocalidade: um discurso onde o eu da narradora é nutrido pelo “nós” dos mortos e sobreviventes, dialogando com seus filhos (aquele que morreu e aquele, Luis Gama, que foi vendido pelo pai). Neste sentido, o texto fala à memória individual e coletiva.

Enquanto que Maurice Halbwachs (1968) examina a inter-relação da memória individual e coletiva no âmbito humano, separando-a da fauna e do reino vegetal, muitos escritores afro-diaspóricos, apresentam-nos uma memória mais ampla que abrange diversos (entre-)lugares, tempos, a biota, incluindo os seres humanos e diferentes esferas. Esta memória biótica que se nutre das energias e dos valores intrínsecos de seus elementos constitutivos nos faz lembrar que, nas palavras da escritora afro-norte-americana Alice Walker (1990, p. 80), “algumas pessoas não entendem que a natureza do olho é de sempre ter visto, e que a natureza da mente é de recordar tudo que jamais foi conhecido”.

A transculturação da identidade negra começa nesta corrente continuamente alimentada pelas correntezas salgadas da água. O sal desta não-origem simboliza tanto desterritorialização quanto reterritorialização. Para René Depestre (1971, p. 20) a “história da colonização é o processo da zumbificação geral do homem. Também é a busca de um *sal* revitalizador capaz de restituir ao homem o uso de sua imaginação e cultura”.

Édouard Glissant, em *Black Salt* (1999, p. 61), uma coleção de poemas escrita em 1960, traduz esta dupla natureza do sal enquanto sofrimento e esperança humanos, resultante da escravização:

Porque o sal significa.
Grandiosidade e rancor mais uma vez.
Luzes angustiantes sobre sua extensão. Profusão. O tema,
juntado com espuma e salmoura, é pura idéia. A monotonia um
murmúrio incansável
rachado por um grito.
Lá — no delta — existe um rio onde a palavra acumula
— no poema — e onde o sal é purificado.

Em *Caribbean Discourse* e *Poetics of Relation*, Glissant (1992, 1997) retoma a idéia da purificação do sal — o surgimento da “grandiosidade” no húmus fértil do “rancor” —, mediante a imagem de escravos se afogando. Inspirado pela frase “a unidade é submarino” do poeta e historiador Kamau (Edward) Brathwaite, Glissant, em *Caribbean Discourse* (1992, p. 66-67), escreve o seguinte:

A meu ver, esta expressão pode somente evocar todos aqueles africanos tirados para baixo com bolas e correntes e atirados à água [...] *Eles semearam nas*

profundidades as sementes de uma presença invisível. E deste modo a transversalidade, e não a transcendência universal do sublime, emergiu. [...] Somos as raízes de uma mescla cultural. Raízes submarinas: ou seja, flutuando livremente, não ancoradas de maneira fixa numa posição num lugar primordial, mas prolongando-se em todas as direções do nosso mundo mediante sua rede de ramos (grifo no original)

Em *Poetics of Relation* (1997a, p. 6-8), ele novamente evoca a mesma imagem desta “memória inconsciente do abismo”:

O seguinte abismo foi a profundidade do mar. Sempre quando uma esquadra de navios perseguiu os navios negreiros, o mais fácil era de atirar a carga à água, tirando-a para baixo com bolas e correntes. Estes indicadores submarinos marcam o curso entre a Costa do Ouro e as Ilhas *Leeward*. Navegando o esplendor verde do mar [...] ainda faz lembrar, emergindo à luz como sargaço, estas profundidades mais profundas, estas profundas profundidades com sua pontuação de bolas e correntes apenas corroídas. De fato, o abismo é uma tautologia: o oceano inteiro, o mar inteiro abatendo-se nos prazeres da areia, constituem um começo enorme, mas um começo cujo tempo é marcado por estas bolas e correntes que se tornaram verde. [...] Apesar desta experiência ter feito com que você, vítima original, flutuasse para o abismo do mar, uma exceção, ela tornou-se algo compartilhado e nós, os descendentes, um povo entre outros. [...] A relação não é feita de coisas que são estranhas, mas de um saber compartilhado. Esta experiência do abismo pode ser considerada hoje em dia como o melhor elemento de troca.

A imagem dos escravos flutuando em direção ao abismo do mar, defendo, é o símbolo do sofrimento, da dor e da afirmação de vida que perpassa a literatura afro-diaspórica enquanto memória fundadora; memória esta que, como Glissant (1992, 1997) denota (e Morrison via Amada conota), marca o fim que era o começo: o abismo das águas do Atlântico. O que estrutura a imagem de Glissant e funciona como argamassa da *relação* que liga a literatura afro-diaspórica das Américas em sua diferença é um movimento que se inicia na perda, atravessa a ruptura, fragmentação e alienação e continua numa reconstrução em processo; um movimento sem fim cuja origem é enraizada de maneira flutuante e cuja natureza é rizomática. Trata-se de uma errância enquanto travessia que produz uma unidade rizomática, em diferença. É esta errância, esta passagem física ou imaginária pelo *limen* que marca o inconsciente político da escrita afro-diaspórica. Como tal simboliza uma entre-condição epistêmica, um ser-no-mundo e uma atitude perante o mundo dentro de um processo histórico.

Édouard Glissant (1992, p. 144) observa que uma das características da literatura pan-americana é um “sentido de tempo torturado”, uma “natureza assombrada do passado”. Ao lutar na “confusão do tempo [...] a poética do continente americano” busca “a duração temporal”. Para Glissant, as culturas compósitas das Américas procedem “de uma *digenèse* [...] cujos componentes são desmultiplicados” (1996, p. 167), em contraposição às culturas que buscam a “legitimidade do absoluto”, de uma essência nos mitos da gênese. Uma história fragmentada por

diversos tipos e práticas de violência e encontros interculturais constitui um chão movediço e cheio de incógnitas para se autoconhecer e auto-estimar. Duração temporal, portanto, significa uma história não fragmentada que revela o que passou e porquê, constituindo desta forma um elemento fundamental da consciência individual e coletiva.

Em “América Negra”, o poeta e capoeirista afro-brasileiro Élio Ferreira (2004, p. 51) declara que nas “Américas, / o que passou, não passou [...]”, mas acumula em pobreza, miséria, crise identitária (branqueamento) e violência social. Sentindo-se exilado no seu próprio país — “estrangeiro em terras inimigas” — a voz poética do narrador exige: “Brasil,/ arranca essa máscara branca da sua cara” (2004, p. 52) e pergunta: “quando você me pagará seus débitos?” (2004, p. 53). Pergunta-chave, a meu ver, porque o passado lança uma sombra gigantesca sobre o presente: o acúmulo de riquezas, por um lado, e o acúmulo de pobreza, por outro; acúmulo este que constitui uma das bases principais da violência e do baixo nível de educação que dilaceram o país. Um país que, depois de se enganar com o mito da “democracia racial”, continua “emparedado”, no sentido de João de Cruz e Souza (1986, p. 28), dentro de sonhos, muros e “brumas ensangüentadas de nossos pesadelos” (Cuti, 2004, p. 25). Uma nação — “recortada por veias negras/ abertas” (Cuti, 1988, p. 48) — que se denomina multicultural, mas é incapaz de traduzir o princípio de igualdade e justiça para a estrutura social e a conduta do seu povo. Segundo Jamu Minka (2004, p. 84), “só em infinitas prestações/ cidadania para o Brasil pele escura”. Em “Torpedo”, Cuti (2008, p. 124) pergunta: “irmão, quantos minutos por dia/ a tua identidade negra toma sol/ nesta prisão de segurança máxima?/ e o racismo em lata/ quantas vezes por dia é servido a ela/ como hóstia?” A não-cidadania afro-descendente na sociedade brasileira fronteiriza a homogeneidade nacional: “Orgulho de ser brasileiro?/ quero fogo nesse outdoor” (Minka, 2006, p. 139). Que país é este que se autodenomina multicultural, mas onde “Ainda o mesmo navio negreiro,/ Chegar e partir” (Sobral, 2008, p. 122)?

Se na diáspora africana das Américas o tempo não passa, mas acumula, então a pergunta feita por Derek Walcott (1977), em “The Sea is History”, sobre a localização e natureza dos monumentos afro-descendentes precisa ser retomada. Para Glissant (1996, p. 25):

Em nossos países atormentados pela História, onde finalmente as histórias dos povos se juntam, as obras da natureza são os verdadeiros monumentos históricos. A ilha de Gorée, de onde precipitaram todos os africanos para o abismo do navio negreiro [...] os calabouços enterrados do castelo Dubuc na língua de terra da Caravelle na Martinica onde estes mesmos africanos chegaram, pelo menos aqueles que tinham sobrevivido à viagem, a Sierra Maestra e a aventura dos Barbudos, o bosque Caïman onde se prestou o primeiro juramento da Revolução haitiana, um bosque de troncos rachados pela erosão e onde o vento não se abisma mais.

Deste modo, a recuperação dos fragmentos que constituem a experiência da diáspora negra requer que o olhar crítico seja lançado sobre a mobilidade dos itinerantes e a fixidez dos moradores locais, dos não-itinerantes. Em seguida, gostaria de analisar duas obras de Patrick Chamiosaeu, *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997), e *Un dimanche au cachot* (2007), para examinar os rumores de água, não no mar, mas na terra.

Em *L'esclave vieil homme et le molosse* (1997), a natureza é quem guarda a memória de todos aqueles povos, indígenas e afros, que resistiram ao intruso europeu. Enquanto que a história registra o desaparecimento dos povos indígenas nas ilhas antilhanas devido ao genocídio colonial, a escrita de Chamoiseau os reintegra no panorama da paisagem enquanto entidades e/ou espíritos vivos: “os ameríndios dos primeiros tempos transformaram-se em cipós de dor que estrangulam as árvores e correm sobre os escolhos da mesma forma como o sangue agitado do seu próprio genocídio” (1997b, p. 21). Sua memória coletiva é uma parte integrante da ecomemória. A memória do escravo velho, porém, é reprimida. Apesar de não se lembrar do navio negreiro, ele tem “o sabor do mar nos lábios” e “ouve [...] a boca [...] dos tubarões contra o casco” (1997b, p. 51). Sem a memória sedimentada em consciência individual e coletiva, ele busca em vão seu ser na nova terra. Se, segundo Afoukal, em *Chronique des sept misères* (Chamoiseau, 1986, p. 153), sair do navio negreiro significava entrar numa *vida nova*, então o escravo velho sem identidade fica num lugar entre a África, o barco e a terra nova. Antes da fuga, esta memória reprimida se manifesta enquanto “descarga”, uma “pulsão vomitada de um lugar esquecido” (Chamoiseau, 1997b, p. 41). Durante anos, o velho consegue controlar estas descargas mnemônicas comendo terra e esfregando-se contra uma parede de pedras. Mas um dia essa pulsão o provoca a fugir da plantação em direção à floresta — este ecossistema enquanto lugar de memória heterotópico onde se esconde uma eficiência harmoniosa por detrás da aparência caótica e violenta de plantas, árvores, flores e animais. Chamoiseau (1997b) utiliza a floresta como *limen*, ou seja, um lugar de transformação onde a personagem encontra uma solução à sua crise identitária.

Durante a fuga, o escravo velho encontra-se de repente perante uma pedra enorme que lhe impede avançar. Quando se agarra a ela, sente-a cheia de vida imemorial e começa a se relacionar com os “povos [nela] refugiados” (Chamoiseau, 1997b, p. 135):

A Pedra sonha. Seus sonhos me fazem delirar. [...] os nossos sonhos se entrelaçam, um enlace de mares, savanas, de grandes terras e ilhas, de atentados e guerras, de porões escuros e errâncias migrantes [...]. Uma junção de exílios e deuses, de fracassos e conquistas, de dependências e mortes. [...] Tudo isso, [...] remoinha num movimento de vida — vida na vida nesta terra. A Terra. Nós somos toda a Terra. [...] A Pedra não fala para mim, seus sonhos materializam no meu espírito o verbo destes moribundos que deixei atrás. A Pedra é dos povos; dos povos que resta

somente esta pedra. Sua única memória embrulhada em mil memórias. Sua única palavra grávida de todas as palavras. Grito de seus gritos. A última matéria de suas existências. [...] Estes desaparecidos vivem dentro de mim mediante esta Pedra. Um caos de milhões de almas. Elas narram, cantam, riem. [...] O canto da Pedra está dentro de mim. Ele me enche [...] de vida (Chamoiseau, 1997b, p. 128-131).

Além de ser um dos símbolos-chave da resistência à escravidão, a floresta é um lugar de iniciação histórico-cultural e, portanto, identitária. Comparada a um “ventre-mãe” (Chamoiseau, 1997b, p. 105), a floresta é o lugar do renascimento onde o escravo velho aciona a reconstrução do seu ego; o que significa que a fuga à floresta é, ao mesmo tempo, uma viagem ao *self*. Ao unir-se com a pedra enquanto símbolo — o velho negro morre encostado nela —, ele ancora seu *self* na história e diversidade étnica da Martinica, ou seja, numa identidade dinâmica de diversas raízes que remontam a um tempo antes da plantação e do navio negreiro. Ligados na pedra enquanto identidade híbrida em processo de *creolisation*, o escravo e os povos esquecidos/desaparecidos constituem o que Chamoiseau, em *Écrire en pays dominé*, chama de “*pierre-monde*” (1997a, p. 281): um universo de inúmeras diversidades que se inter-relacionam num constante processo de intercâmbios nutridos de conflitos e tensões. Como tal, a *pedra-mundo*, semelhante ao que Glissant (1997b) chama “*tout-monde*”, simboliza a “dinâmica da Unidade que se faz em diversidade”: um universo caracterizado pelos *polirritmos* do entrelaçamento das humanidades entre si e delas com toda a biota e que Chamoiseau chama de “*Diversalité*” (1997a, p. 297). Mesmo sendo influenciado por Glissant, Chamoiseau diverge dele ao usar uma metáfora tangível e material para articular sua versão da *poétique de relation*. Em *L’esclave vieil homme et le molosse*, a identidade *créole* da *pedra-mundo* irradia uma força que tem um impacto sobre aqueles que perseguem o escravo, a saber: o cão e o senhor da plantação. Quando o cão chega à pedra, em vez de atacar o escravo, lambe-o. O senhor, ao sair da floresta sem o escravo fugido e com um cão apaziguado, não escapa da transformação: “Nele outros espaços o inspiraram e agitaram, espaços estes que ele talvez nunca emprestaria, mas que seus filhos, em algumas gerações, um dia sem dúvida [...] — era o que se esperava —, tentariam de modo como se aborda a primeira dúvida” (Chamoiseau, 1997b, p. 138). Neste sentido, a floresta como espaço e a pedra como lugar mnemônico de transformação cultural e aproximação de etnias é o palco onde a resistência (e a violência) cede ao que Lorna Milne (2006, p. 168) denomina de “um estado de espírito mais prospectivo, provisório, aberto e mesmo conciliante”.

Em *Un dimanche au cachot* (2007), Chamoiseau retorna à fuga desse negro velho, focalizando o efeito desta fuga sobre uma outra escrava, chamada Oubliée, e, enquanto memória reprimida, sobre uma menina chamada Caroline, no início do século XXI. No processo

de estabelecer uma relação entre a resistência dos escravos de ontem e a sobrevivência dos seus descendentes de hoje, Chamoiseau (2007) ressalta a suma importância da memória coletiva para o bem-estar dos indivíduos numa sociedade pós-colonial, como a da Martinica, onde o domínio neocolonial da França impede a construção de uma cultura e história autóctone, e frisa a escrita como meio de criar esta memória cultural e biótica enquanto base para uma convivência alternativa.

A narração entrelaça duas tramas de maneira fragmentada: a de Caroline, uma menina que foge para dentro de uma ruína de pedras no jardim do abrigo que a aloja e a de Oubliée, uma escrava que languescer num *cachot*, um minúsculo cárcere de pedras na plantação onde ela está forçada de viver. Abatida por um sofrimento inexplicável, Caroline fica na sombra desta ruína sem querer sair. O gerente chama o escritor-professor Patrick Chamoiseau para ajudá-la e resolver a situação. Ao entrar no lugar, Chamoiseau logo percebe o que a menina ignora, mas sente inconscientemente: este calabouço é um dos mais horríveis vestígios do tempo da escravidão, ou seja, um cárcere de onde poucos escravos saíram vivos. Sendo uma “escara mnemônica”, Chamoiseau traduz a ruína do calabouço enquanto monumento da história negra para curar o trauma da menina Caroline. Consciente de que ela sofre de um trauma de abusos sofridos, Chamoiseau lhe conta a história de sofrimento e de resistência da escrava Oubliée que surge de sua “memória para designar e construir na estima a memória que nos falta” (2007, p. 315). Compartilhando, desta forma, a responsabilidade autoral com o coletivo, a escrita oral de Chamoiseau enche de vida a morte esquecida da escravidão. Chamoiseau, o narrador, e Caroline, a ouvinte da história de Oubliée (a Esquecida), ambos sentados na ruína do calabouço, imaginando a memória que as pedras contam, bebem a morte “profundamente até transformá-la em vida” (2007, p. 182). A força da imaginação, sem a qual não há memória, se expõe à violência do passado, não somente para trazê-la à superfície da história enquanto inconsciente cultural da sociedade contemporânea, mas principalmente para incorporá-la como experiência vivida (e não negada) na episteme cultural. Só assim o terror da violência e da morte que os antepassados viveram pode ser transmitido aos descendentes: não como *verdade*, mas como *desejo indizível e inconcebível*. Neste sentido, Chamoiseau, na tradição dos contadores negros da plantação — que para Chamoiseau foram mais efetivos em semear e espalhar o espírito da resistência do que os quilombolas que fugiram da plantação —, conta a história da escrava Oubliée, para a menina Caroline se identificar e fortalecer com a resistência dela. A projeção da ausência-presença de Oubliée sobre Caroline (às vezes as duas personagens se sobrepõem de tal forma que parecem uma só pessoa), segundo os próprios comentários metadieéticos do

escritor, serve para elevar essa “memória impossível ao nível de depoimento” (Chamoiseau, 2007, p. 101).

Depois da fuga do escravo velho, Oubliée é aprisionada no calabouço — que, como espaço de imobilidade na plantação, pode ser vista em relação com aquele do navio negreiro —, mas sobrevive por causa de sua imaginação. Em vez de se entregar à resignação e à morte, ela reimagina o mundo, a vida, as pessoas, conectando fragmentos de conversas, imagens e memórias, bem como tocando as pedras que a circundam num fluxo sem fim. Enquanto é o contato com sua mãe e sua avó que lhe possibilita criar laços imaginários com divindades e espaços africanos, é o escravo velho fugido que lhe inspira a idéia de fugir da plantação e seguir um caminho escolhido pela própria vontade. Ao reimaginar a fuga dele na floresta, que como em *L’Esclave* é o *ur-local* do nascimento e da transformação, uma “vulva tépida” (Chamoiseau, 2007, p. 207), ela topa com a pedra enquanto “*présence totale*” (Chamoiseau, 2007, p. 217), a pedra-mundo. Abrindo-se ao fluxo dos signos entrelaçados com seus diversos tempos, espaços e mundos emanando da pedra, Oubliée é imbuída e levada por uma totalidade-em-processo. Dentro do cárcere, a imaginação instigada pelo contato com as pedras das paredes lhe abre o horizonte não da liberdade física, mas de um sentir-pensar alternativo, uma vontade própria que lhe fornece perseverança na luta de resistência à subalternização e de recriação de sua identidade. Libertar-se significa, para Oubliée, “entrar em si mesma” e afiar sua imaginação individual. Ela consegue transformar a morte em vida, por sua vontade individual ser nutrida pela consciência coletiva que inclui toda a biota. Saber em si sobre si próprio (que em Chamoiseau é sempre um saber em si sobre os diversos outros) enquanto crença que energiza o espírito, a consciência e a imaginação, abre *possibilidades* que levam à liberdade de escolher seu agenciamento e tomar responsabilidade pelos seus atos. Este processo é impensável enquanto ação meramente individual. Neste sentido, ao sair do cárcere, Oubliée traz no seu corpo todos aqueles que a ajudaram e acompanharam nesta viagem-sonho de autoconstrução. Para Chamoiseau, libertar-se do jugo da escravidão que buscava a aniquilação do ser-estar e da personalidade dos africanos e seus descendentes, não era fugir como os quilombolas (o escravo velho fugido morre), mas ficar na plantação e reconstruir o ego escravizado de tal forma que não seja destruído ou alienado pelo sistema de plantação. Para poder melhor elaborar esta proliferação do eu e ligá-la com a eco-estética e a filosofia do autor, gostaria de fazer um breve desvio para um trecho-chave em *Biblique des dernier gestes*.

Neste romance, o protagonista Balthazar Bodule-Jones é educado por Man L’Oubliée no meio da selva. O contato com a natureza, ou melhor, sua iniciação na biota, garante sua

sobrevivência em diversas situações de guerra que surgirão na vida¹⁷⁴. Imerso na água, esta “memória das formas” (Chamoiseau, 2002, p. 187), no mundo de plantas, árvores e animais, Balthazar se entrega, torna-se parte de “uma efervescência de existências incalculáveis, com formas sem nome e de consistência quase impalpável”. Ele aprende que os elementos do ecossistema são interligados de forma rizomática e que as ações de um têm um impacto nos outros: um “simples ato no mundo era uma ressaca de conseqüências imprevisíveis que se estendiam ao infinito, até os fins indecifráveis dos sistemas de vida” (Chamoiseau, 2002, p. 167). A imersão no mundo vegetal — Balthazar aprende (de Man L’Oubliée) até como se transformar em raízes, árvores etc. — lhe possibilita sentir a sua mente e seu corpo ligados a uma rede biótica transversal de troca de energia que alimenta seu espírito.

A biota-mundo que surge na obra de Chamoiseau é mais do que uma *Weltanschauung* específica. Inspirado na filosofia glissantiana da *créolisation* e ancorado no manifesto da *créolité*¹⁷⁵, o ecomundo de Chamoiseau articula uma maneira alternativa de viver e de se relacionar: sem fronteiras excludentes e com espaços fronteiriços que possibilitam contatos de diversos tipos sem anular as diferenças. Uma convivência inclusiva entre os diversos mundos, esferas e culturas existentes, cuja palavra-chave talvez seja “*deslocamento*” (Chamoiseau, 2007, p. 302; grifo do autor), já que tudo muda, se move, se transforma constantemente como um “vento que acaricia a terra com o odor das algas e do sal, e dos sonhos dos corais e que instala, de segundo em segundo [...] diferenças imperceptíveis” (Chamoiseau, 2007, p. 302). Perante esta realidade-em-processo, o objetivo de qualquer ação não pode ser o alcance de um fim: qualquer conclusão é em si uma não-conclusão. Desta forma, o ato de escrever não capta o real ou uma verdade, mas “é somente a busca da vida, a busca mais livre e louca de todas as buscas, portanto, a mais excitante desta vida mesma que ela procura [...]” (Chamoiseau, 2002, p. 138). A arte de narrar histórias (especialmente de maneira oral), vista como “marcha proliferativa” (Chamoiseau, 2002, p. 368), não busca explicar algo, mas enquanto “luz afetiva” esclarece e confirma o *impossível*, *inconcebível*, *impensável* e *indizível* do mundo e das coisas. Nisto, segundo Chamoiseau (2007, p. 304), reside a estética porque abre caminhos para o outro dentro das coisas e para possibilidades de novos deslocamentos, desejos, enfim, criações, já que “ao permanecer indecisa uma liberdade pode abrir a todas as liberdades” (Chamoiseau, 2007, p. 317). A imagem do ato de escrever como *busca palpitante* e *marcha proliferadora*,

¹⁷⁴ A força misteriosa e mágica que Chamoiseau atribui à natureza (e àqueles que se sustentam dela em vez de querer dominá-la) é simbolizada pela própria personagem de Man L’Oubliée que, enquanto curandeira sem idade (ao mesmo tempo mulher jovem e velha), cura doenças e vence qualquer tipo de obstáculo.

¹⁷⁵ Ver Bernabé, Chamoiseau e Confiant (1989).

portanto, inscreve-o neste processo de deslocamentos que explode os limites sistêmicos, ao manter aberto os horizontes do livre (porque errático) desenvolvimento.

Assim, o círculo, um dos símbolos-chave da episteme cultural africana, liga o mundo humano com o mundo animal e vegetal. Neste sentido, a escrita de Chamoiseau tem dois objetivos principais inter-relacionados: primeiro, conscientizar seus leitores que um outro mundo é possível, um mundo criouliizado que celebra sua diversidade relacional, mediante a aceitação das diferenças não-hierarquizadas; um mundo em processo onde a imaginação abraça a compreensão, a emoção suplementa a razão, o opaco encanta o claro, o rizoma prolifera a raiz, a fronteira cede aos espaços fronteiriços, o sonho deseja a realidade, o errante ilumina o sedentário, o ser humano se redescobre no mundo dos animais e das plantas; um mundo, enfim, onde o amor e o respeito vencem qualquer tipo de agressão e violência. Segundo, imaginar uma memória emotiva que liga todas as forças contrárias da biota num equilíbrio. “*Diversalité*”, portanto, designa um ser-estar no mundo cuja episteme cultural é baseada em fluxos heterotópicos e heterogêneos que minam qualquer sistema homogêneo e seus limites rígidos e fixos. É uma rede de inter-relações onde cada elemento se nutre e se realiza mediante os outros: um não-sistema sem territórios, bandeiras, hinos e mitos de origem fechados; um “*désir-imaginant*” (Chamoiseau, 2002, p. 588) de uma convivência e de um mundo caracterizados por “difrações relacionais” (Chamoiseau, 1997a, p. 304). Como tal, constitui uma resposta (e possível cura) ao monstro e traumatismo que persegue os afro-descendentes e a humanidade em geral: a violência que resulta de diversas formas de domínio e subalternização desde o passado até o presente. Enquanto *utopia concreta* do “guerreiro do imaginário” (Chamoiseau, 1997a, p. 274), como Chamoiseau se autodenomina, esta “*diversalité*” tenta transformar o imaginário universal de uma humanidade em desequilíbrio consigo mesmo e o mundo.

Enquanto espaço de onde surge a cultura fractal afro-diaspórica¹⁷⁶, o mar-navio negreiro-plantação constitui o que Gilroy (2001, p. 33) chama a “contracultura da modernidade” cujo tempo não passou, mas está acumulando nos guetos-favelas da pós-modernidade. Desta forma, as imagens evocadas na literatura afro-diaspórica — imagens que criam um contínuo tempo-espaço propício para a sedimentação da memória em consciência coletiva — têm como objetivo revelar nas e mediante as ruínas do passado as possibilidades de seu melhoramento no presente. Portanto, a errância enquanto dupla travessia do passado-presente e da terra perdida-imposta redime o sofrimento (a não-identidade) pela conscientização identitária: um círculo que une na ruptura e diasporiza na união. Neste sentido, a literatura negra é uma “*Canção de*

¹⁷⁶ Fractal no sentido de cada identidade ou fragmento cultural ser pensado em relação aos seus múltiplos outros.

redenção” que acumula o abismo na resistência e esperança, ou nas palavras memoráveis de Bob Marley (1980):

Velhos piratas, sim, eles me roubaram.
 Me venderam para navios mercantes,
 Minutos depois deles terem me tirado
 De uma cova ilimitada.
 Mas minha mão foi fortalecida
 Pela mão do Todo Poderoso.
 Nós avançamos nessa geração
 Triunfantemente!

...

Liberte-se da escravidão mental
 Ninguém além de nós podemos libertar as nossas mentes

...

Por quanto tempo vão matar os nossos profetas
 Enquanto nós permanecemos de lado, olhando?

...

Você não irá ajudar-me a cantar
 Essas canções de liberdade?
 Porque tudo o que eu sempre tenho são:
 Canções de redenção
 Canções de redenção.

Gostaria de chamar estas canções de redenção, *transescritas*: uma maneira de escrever que se move *através de* um cronotopo intersticial dentro e entre fronteiras, atravessa os territórios culturais compostos de múltiplas zonas de contato transcultural e se esforça para ir *além* deste limbo intersticial. É um tipo de escrita enquanto encruzilhada transcultural caracterizada por apropriação, revisão e mímica. Uma escrita que interrompe e (re)une revelando o “trans” que atravessa o “multi” das relações interculturais e que se alimenta de uma *mémoire vivante* enquanto prática social que sedimenta a história apocalíptica de subjugação e resistência em consciência coletiva. Uma escrita que constitui e cria o lar discursivo e epistêmico enquanto *geografia simbólica* entre lugares e tempos.

Se para Kofi Annan (2007, p. 32), um primeiro, eminentemente importante passo para um mundo mais justo é “desaprender a intolerância”, compreender e respeitar os outros na sua diferença cultural e social, então a literatura negra das Américas contribui para transformar a nossa concepção dos outros. Segundo Glissant, deveríamos suplementar o pensamento-raiz com um pensamento-rizoma ou arquipélago: “*En el encuentro de culturas del mundo, debe asistirnos el poder imaginario para concebir todas las culturas como factores que tienden, al mismo tiempo, a la unidad y la diversidad libertadora*” (Glissant, 2002, p. 71-72). Entender o mundo enquanto “*caos-monde*” ou “*tout-monde*” constituído por fluxos erráticos significa, em última análise, não poder/querer compreendê-lo totalmente. O raciocínio glissantiano levanta um

ponto raramente tocado por críticos: a incomensurabilidade das relações interculturais que reside no seu caráter transcultural (Glissant diria “crioulizado”). Glissant, neste sentido, fala de “opacité”. A opacidade das relações interculturais é o depósito como sedimento que se acumula no processo da inter-relação cultural. Como tal contribui para a imprevisibilidade e não-linearidade (o caos) destas relações¹⁷⁷. Este sedimento é a base insondável e fértil da experiência intersubjetiva/intercultural que somente pode ser sentido em vez de racionalmente compreendido. A crioulização cultural, segundo Glissant (1992, 1997a)), visa a substituir a dominação hierarquizante por uma convivência em processo para que a diferença enquanto separação possa ceder à diversidade como relação dinâmica. Para Glissant (1997b, p. 239), “a multi-energia das crioulizações [...] reativa esta dilatação vertiginosa onde se desfazem não as diferenças, mas os sofrimentos antigos nascidos da diferença”. O papel da literatura, portanto, é fundamental no sentido de “contribuir, pelos poderes da imaginação, a fazer levantar a rede, o rizoma das identidades abertas que falam e escutam entre si” (Glissant, 1997b, p. 248).

Se a literatura, segundo Fuentes, Sartre, Bourdieu, Jameson e Freire, entre outros, revela o que o discurso histórico dominante continua esquecendo ou distorcendo e desta forma conscientiza o leitor para os horizontes de possíveis alternativas e transformações culturais e se as línguas tornam o mundo um espaço reconhecível, constituído por lugares e lares, então as literaturas e as línguas também permitem a reconstrução das histórias deste. Como tal é nas literaturas e línguas que visões e alter-visões da cidadania estão sendo traçadas, ou melhor, culturalmente traduzidas. Nisto reside a possibilidade da transformação cultural porque é nas línguas e literaturas que surgem as fissuras das fusões culturais (e vice versa), aquilo que não faz sentido por sua incomensurabilidade e/ou sua complementaridade contraditória. O instigante da escritura, neste sentido, é sua arte de interrupção. Em outras palavras, a narração (da nação, cidadania, identidade, subjetividade cultural, etc.) é menos um chegar a um lar do que uma partida perpétua que nos lança à viagem, à travessia do *limen*; viagem esta cujo objetivo é tornar *unheimlich* entendimentos prévios. O lar da língua/literatura, portanto — *heimlich* para uns e *unheimlich* para outros —, é a possibilidade de novas utopias pela expressão de diferentes *worldings*: diversos saberes, identidades, cosmovisões, vozes, mundos. Neste sentido, línguas e

¹⁷⁷ Em Glissant, portanto, o conceito de caos não significa desordem, mas é baseado na ciência do caos mediante a qual se problematiza estruturas profundas na física e natureza. Visando o encontro e a mescla de (fragmentos de) culturas, Glissant menciona uma das noções principais da ciência do caos, o “sistema determinista errático” e afirma ter tirado duas idéias deste sistema: seu funcionamento segundo mecanismos com regras precisas, mas com modificações imprevisíveis de seus elementos (especialmente, mas não exclusivamente temporais) e sua “*sensibilidad a las condiciones iniciales. Una sensibilidad que hace que en algún momento un error de sobreestimación o minoración de las condiciones iniciales pueda multiplicarse hasta el infinito y de manera errática en el seno del propio sistema*” (Glissant, 2002, p. 84, 86).

literaturas formam e performam as nossas subjetividades e identidades históricas, culturais e individuais. Se a língua constitui um lugar de trânsito e diferença traduzida, como nos ensinam Bakhtin e Hall, entre outros, se ela é ao mesmo tempo a raiz da qual falamos e as rotas que nos fazem comunicar e assim nos lançam ao mundo, um desenvolvimento espiral no qual raiz e rota se entrelaçam, ao mesmo tempo é sempre esta encruzilhada de encontro com os outros. Neste sentido, os escritores afro-diaspóricos são mediadores transculturais sobre o hífen entre culturas e epistemes, trans-escrevendo os laços conflitivos que as mantêm em relação.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. Mar. In: CAMARGO, Oswald. (Org.). **A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros**. São Paulo: GRD, 1986, p. 94.

ANNAN, Kofi. Alliance des civilisations. **Le Monde diplomatique**, février 2007, p. 32.

BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History. In: **Illuminations**. (Org. Hannah Arendt). New York: Schocken Books, 1969, p. 253-264.

BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. **Eloge de la créolité**. Paris: Gallimard, 1989.

CHAMOISEAU, Patrick. **Biblique des derniers gestes**. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **Chronique des sept misères**. Paris: Gallimard, 1986.

_____. **Écrire en pays dominé**. Paris: Gallimard, 1997a.

_____. **L'esclave vieil homme et le molosse**. Paris: Gallimard, 1997b.

_____. **Un dimanche au cachot**. Paris: Gallimard, 2007.

CONDÉ, Maryse. **Les belles ténébreuses**. Paris : Mercure de France, 2008.

CRUZ E SOUZA, João de. Emparedado. In: CAMARGO, Oswaldo de. (Org.). **A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros**. São Paulo: Ed. GRD, 1986, p. 25-28.

CUTI (Luiz Silva). Amor. In: AUGEL, Moema Parente. (Org.). **Schwarze Poesie/Poesia Negra**. St. Gallen/Berlin/São Paulo: Ed. Diá, 1988, p. 48.

_____. Matutando. In: **Cadernos Negros 27**. São Paulo: Quilombhoje, 2004, p. 25.

- _____. Torpedo. In: **Cadernos Negros: três décadas**. São Paulo: Quilombhoje, 2008, p. 124.
- DANTICAT, Edwidge. **Breath, Eyes, Memory**. New York: Vintage, 1994.
- DELGADO, Ignacio G. Apresentação. In: DELGADO, Ignacio G. et al. (Org.). **Vozes (além) da África: Tópicos sobre identidade negra, literatura e história africanas**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006, p. 9-18.
- DEPESTRE, René. Change. **Violence** II, 9. Paris: Seuil, 1971, p. 20.
- FERREIRA, Élio. América Negra. In: **Cadernos Negros 27**. São Paulo: Quilombhoje, 2004, p. 50-58.
- FIGUEIREDO, Eurídice. A reescrita da escravidão em Patrick Chamoiseau. **Revista Brasileira do Caribe**, n. IX, p. 13-34, 2008.
- FREUD, Sigmund. Mourning and Melancholia. In: **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**, vol. 14. Trad. James Stachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1973, p. 237-258.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.
- GLISSANT, Édouard. **Black Salt**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- _____. **Caribbean Discourse**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- _____. **Faulkner, Mississippi**. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. **Introducción a una poetica de lo diverso**. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- _____. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997a.
- _____. **Traité du Tout-Monde**. Paris: Gallimard, 1997b.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GUILLÉN, Nicolás. Elegía. In: AUGIER, Angel. (Org.). **Obra poética, 1922-1958**. Havana: Letras Cubanas, 1980.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- HANCHARD, Michael. Identity, Meaning and the African-American. **Social Text**, v. 24, n. 8, 1990, p. 31-42.

- LACAPRA, Dominick. **Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma**. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- MARLEY, Bob. **Uprising**. 1980. 1 disco sonoro.
- MILNE, Lorna. **Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2006.
- MINKA, Jamu. Mercado Canibal. In: **Cadernos Negros 27**. São Paulo: Quilombhoje, 2004, p. 84.
- _____. Publicidade. In: **Cadernos Negros 29**. São Paulo: Quilombhoje, 2006, p. 139.
- MORRISON, Toni. **Amada**. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Zeosório Blues**. Belo Horizonte: Maza, 2002.
- SOBRAL, Cristiane. Banzo. In: **Cadernos Negros: três décadas**. São Paulo: Quilombhoje, 2008, p. 122.
- WALCOTT, Derek. The Sea is History. In: **The Star-Apple Kingdom**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1977, p. 25-28.
- WALKER, Alice. **The Temple of My Familiar**. New York: Penguin Books, 1990.
- WALTER, Roland. **Narrative Identities: (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas**. Frankfurt/Bern/New York: Peter Lang, 2003.

POLÍTICAS DE APLICABILIDADE DA LEI 11.645/08: OS DESAFIOS DA DIVERSIDADE NA EDUCAÇÃO BÁSICA E NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Rosilda Alves Bezerra¹⁷⁸

A Lei 11.645/08 assume uma postura de reconhecimento e valorização da diversidade étnica, a partir de aspectos possíveis de analisar as discussões acerca das questões colocadas pelas lutas históricas dos negros e indígenas, percebendo como ocorre este desafio da diversidade. Assim, a proposta do trabalho se baseia em compreender de que forma ocorre o processo de construção de identidade do povo negro na formação da sociedade nacional, reconhecendo as suas ações nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil, assim como reconhecer de que modo a aplicabilidade dessa lei passa a ser um instrumento positivo na educação do ensino básico e na formação de professores. Interessa-nos, portanto, refletir as práticas de valorização da cultura negra aplicadas em sala de aula.

Palavras-chave: lei, etnias, diversidade, ensino básico.

A Lei 11.645/08 assume uma postura de reconhecimento e valorização da diversidade étnica, a partir de aspectos possíveis de analisar as discussões acerca das questões colocadas pelas lutas históricas dos negros e indígenas, percebendo como ocorre este desafio da diversidade. Assim, a proposta do trabalho se baseia em compreender de que forma ocorre o processo de construção de identidade do povo negro na formação da sociedade nacional, reconhecendo as suas ações nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil, assim como reconhecer de que modo a aplicabilidade dessa lei passa a ser um instrumento positivo na educação do ensino básico e na formação de professores. Interessa-nos, portanto, refletir as práticas de valorização da cultura negra aplicadas em sala de aula.

O presente artigo pretende esboçar alguns pontos importantes sobre a Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, que altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Os atuais artigos 26-A e 79-B da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, instituídos pela Lei 11.645/08, bem como as suas Diretrizes Curriculares Nacionais, que estabeleceram a obrigatoriedade do ensino de História e Culturas Africanas e Afro-Brasileiras e Indígenas no ensino básico.

Diante disso, a institucionalização da Lei 11.645/08, à medida que concretizou a reivindicação dos grupos do movimento negro e indígena, impôs um desafio aos professores, principalmente os de história, literatura e artes, visto que estas áreas do conhecimento são as diretamente contempladas com o conteúdo da lei.

O cumprimento dessa obrigatoriedade legal pelos sistemas de ensino e, conseqüentemente, pelos educadores não é tarefa trivial, pois se trata de uma proposição que exige a reflexão e a sua aplicação na educação básica. Nesse sentido, a proposta de trabalho

¹⁷⁸ Professora Adjunta do Departamento de Letras da UEPB.

dos professores deve ser em tese a de avaliar de que forma o conteúdo programático está sendo aplicado e utilizado em sala de aula, uma vez que inclui aspectos da história e da cultura, como formadores da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos. Os conteúdos explorados nesta Lei abrangem os estudos da história da África e dos africanos, a organização e luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, além da cultura negra e indígena brasileira.

Outro aspecto relevante é discutir o papel da universidade na formação dos professores, uma vez que os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito do currículo escolar, pelos profissionais das áreas de educação artística, literatura e história. Dessa forma, cabe aos professores discutirem o processo histórico que levou a configuração sócio-cultural a que está inserida a cultura afro-brasileira e indígena. A escola é por excelência esse espaço onde forma cidadãos, logo tem o dever de possibilitar os elementos indispensáveis à formação de uma cidadania onde o caráter étnico racial não seja relegado à segunda instância como fora anteriormente.

Historicamente o sistema de ensino brasileiro pregou uma educação formal, que não reconhece o valor do negro e do índio na formação cultural da sociedade brasileira, na qual o racismo e a ideologia do branqueamento ainda fazem parte do contexto escolar (CHIAVENATO, 1980). No geral, o negro contribui com a vida econômica do Brasil, haja vista o fato de ter sido diretamente inserido no mundo do trabalho escravo em substituição à mão-de-obra indígena. Ou seja, são dois grupos marginalizados que foram responsáveis pela construção da riqueza do país, e os historiadores econômicos nunca negaram isso. A história ensinada no ensino fundamental e médio pouco ou nada nos disse sobre o negro e o índio e suas culturas, nem tampouco atentou para as questões de valorização dos mecanismos de resistência e formulação de idéias (BEZERRA; CHAGAS, 2007).

No entanto, com os valores de ostentação aos Estados Unidos, por exemplo, na prática do ensino sempre houve uma tendência a desqualificar o continente africano, a comunidade indígena, além de inferiorizar racialmente e socialmente os negros (NASCIMENTO, 1978; MUNANGA, 2004, 1996; SILVA, 1996, 1988). Assim, os movimentos sociais negros, principalmente, passaram a reivindicar junto ao Estado brasileiro, no que tange à educação, o estudo da história do continente africano e dos africanos, da luta dos negros no Brasil, da cultura negra brasileira e do negro na formação da sociedade nacional brasileira.

A partir dessa discussão, a Lei se baseia em compreender de que forma ocorre o processo de construção de identidade do povo negro e indígena na formação da sociedade nacional, reconhecendo as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil, assim como esta representação na literatura e afro-descendência (DUARTE, 2006; FONSECA, 2000), e como estas informações são refletidas e aplicadas em sala de aula.

A diferença cultural é a principal característica da formação social do Brasil, uma vez que os brasileiros são resultados da relação de negros, brancos e índios. No entanto, a cultura cristã ocidental e supostamente branca manteve-se como determinante e passou a definir os referenciais a serem perseguidos como indispensáveis à construção da identidade brasileira. Dessa forma, esta formação é historicamente concebida como ponto de chegada, ou seja, como

uma recorrência às origens do povo brasileiro, uma origem que sempre negou os referenciais de negros e índios (BEZERRA; CHAGAS, 2007).

A partir desses pressupostos torna-se necessária uma postura crítica frente às relações raciais, no Brasil, como mostram várias pesquisas e análises, sobre a influência de um racismo que acredita na inferioridade de africanos e afro-descendentes e dos preconceitos dele oriundos.

Nesse sentido, o desafio que a Lei 11.645/08 impõe aos educadores e educandos do ensino brasileiro é a possibilidade de romper com a tradição, ou seja, a manutenção de um ideário de história e cultura afro-brasileira e indígena em que os negros e índios são coadjuvantes ou representam peças entrelaçadas ao processo, travestidos de escravos.

A Lei 11.645/08 é imprescindível, porque assume uma postura de reconhecimento e valorização da diversidade étnica, a partir desses aspectos, na qual será possível analisar as discussões acerca das questões colocadas pelas Lutas históricas dos negros e indígenas, percebendo como ocorre este “desafio da diversidade” (GOMES, 2006).

Com a ampliação da Lei 10.639/03 para a 11.645/08, os professores(as) nas suas práticas cotidianas se viram com mais um desafio a resolver na sala de aula. Como incluir o negro no currículo escolar, e agora o indígena, quando muitos no seu processo de formação não tiveram acesso a tais conteúdos, exceto a escravidão ou a figura estereotipada do povo indígena? Como a escola, um dos principais instrumentos usados durante a história para descaracterizar e destruir as culturas indígenas pode vir a ser hoje um instrumental decisivo na reconstrução e afirmação das identidades sócio-político-culturais? Qual é o papel dos novos agentes político-culturais que surgem nessa nova situação educativa e quais são os saberes necessários a essa nova prática pedagógica?

Outra problemática que perpassa esses estudos de História e Cultura Afro-Brasileira é o fato de as correntes históricas adotadas por alguns historiadores banalizarem os efeitos do racismo. Dessa forma, o que fazer para valorizar a participação da cultura africana e indígena nos currículos escolares, se não há uma difusão de material didático adequado? Quem educa os educadores indígenas? (SILVA, 2006). Como tratar de assuntos delicados quando não há uma preparação devida? Como os professores trabalharão com esses conteúdos quando muitos deles ao longo de sua formação e trajetória profissional não tiveram acesso?

Ao longo do exercício de professor de história, língua portuguesa e literatura, trabalhando ou não especificamente com a temática do negro ou do índio, quantos alunos já questionaram acerca da história e cultura afro-brasileira e indígena? Muitas vezes a resposta desse docente foi o silêncio, porque não estava apto a responder, uma vez que só havia aprendido que da África vieram os escravos, que aqui foram inseridos nos engenhos de açúcar, fazendas de café, minas de ouro, nas casas grandes e senzalas (ROCHA; PANTOJA, 2005).

A partir dessa lógica, alguns alunos aprenderam que os negros escravizados não pensavam, não produziam saber, conhecimento, cultura, e se rebelaram contra a ordem instituída pelo sistema escravagista. Ficou na memória e nos livros que negros e índios só

contribuíram com a formação cultural do Brasil, deixando algumas manifestações, expressões que, posteriormente, classificam-na de folclore.

Com estes questionamentos, o problema passou a ser da universidade, sobretudo, porque também é responsável pela formação continuada de professores(as), possibilitando-lhes espaços de discussão e apropriação de novos saberes. A partir dessa problemática, de que forma a demanda de professores de educação artística, literatura e história do ensino fundamental e médio passam por essa obrigatoriedade de incluir os conteúdos de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, em suas disciplinas, aplicando a Lei 11.645/08?

A inclusão do debate sobre raça nas escolas vai além dos direitos humanos dos negros e índios, está relacionada a um tipo de reparação histórica e refere-se a um projeto nacional que reconheça o fato de que “as diferentes culturas constitutivas da nação brasileira, as relações que mantêm entre si com grupos étnico/raciais e integrantes seus, assim como outras relações sociais” (SILVA, 2004, p. 388).

Na condição de segundo país com maior população negra, o Brasil pouca atenção dedicou aos negros (as) no que se refere à manutenção de políticas públicas, o que resultou no processo de exclusão. Como afirma Telles (2003, p. 306), “com o resultado da escravidão ou de grandes desigualdades de classe, além de uma contínua prática social preconceituosa, de cunho racial”, esse processo não se limitou aos espaços físicos da sociedade, mas se estendeu a memória nacional, uma vez que negros(as) foram excluídos do currículo escolar (SANTOS, 1990).

A permanência dessa realidade atravessou décadas sendo questionadas por entidades do movimento negro, sobretudo, os grupos de intelectuais, e tomou impulso na década de 1960 quando entidades negras passaram a denunciar com mais efetividade o racismo, reivindicando direitos sociais para a população negra e a revisão da história do Brasil, de modo a que a história do negro e seus valores culturais passassem a fazer parte dos livros didáticos e do currículo escolar (SILVA, 2002).

A perspectiva era possibilitar a professores (as) outros conteúdos, e desta feita garantir às crianças negras referenciais culturais relevantes à elevação da estima e construção da identidade étnica a partir da escola, compreendida como espaço de afirmação e não de negação. Na década de 1980, as iniciativas ganharam visibilidade, quando a revisão da historiografia sobre a escravidão assumiu espaço entre os pesquisadores das Ciências Humanas, deixou-se de lado a perspectiva de estudo do negro como escravo enquanto peça inserida na economia brasileira e passou-se a estudá-lo como sujeito histórico que resistiu a escravização.

Intelectuais de diversas áreas das Ciências Humanas, ligados ou não ao movimento negro, passaram a desvendar a vida de negros(as) para além do processo econômico brasileiro, o que se confundia com as ações dos grupos do movimento negro que desde outrora afirmavam negros(as) como sujeitos históricos. Apesar dessa perspectiva, negros (as) continuaram ausentes dos livros didáticos, ou presentes apenas em condições de inferioridade (CANDAU, 2003).

No entanto, a discussão continuou na ordem do dia, e no final dos anos 1990 resultou na inclusão das disciplinas História da África no Curso de graduação em História, e Literaturas de Língua Portuguesa, que abrange as Literaturas Africanas, de algumas universidades, a exemplo da USP e UEPB. À primeira vista, a questão estaria resolvida no ensino fundamental e médio, visto que os professores(as) formados a partir de então teriam condições de incluir os conteúdos de história da África, história do negro e cultura afro-brasileira no currículo escolar. Essa perspectiva foi reforçada com a sanção da lei 10. 639/003, que obriga a inserção de tais conteúdos nos currículos das escolas públicas e particulares de Ensino Fundamental e Médio.

Em 2008, a Lei ampliou-se e transformou-se na Lei 11.645/08, com a discussão sobre o povo e a cultura indígena para a escola de ensino fundamental e médio, satisfazendo os anseios dos professores (as) e dos grupos dos movimentos negro e indígena, que passaram a enxergar a possibilidade de inserção do negro e do índio no currículo escolar, na oportunidade de compreender sobre a diversidade cultural contida nestas duas etnias (ÂNGELO, 2002).

É imprescindível compreender o fato de implementação da lei 11.645/08 tratar da história e da cultura afro-brasileira e indígena em sala de aula, sem significar a obrigatoriedade de colocá-la em primeiro plano, mas oportunizar os estudantes a conhecerem outras referências indispensáveis à sua formação intelectual, o entendimento da história da humanidade, e possibilitar romper com a hierarquização da cultura. Ou seja, o desafio que a lei 11.645/08 impõe é trabalhar com as diferenças culturais sem hierarquizá-las.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Francisca Novantino P. de. "A educação e a diversidade cultural". In (.): **Cadernos de Educação Escolar Indígena — 3º Grau Indígena**. N. 01, Vol.01. Barra do Bugres: Unemat, 2002, p. 34-40.

BEZERRA, Rosilda Alves; CHAGAS, Waldeci Ferreira. Ensino de história e literatura afro-brasileira: a lei 10.639/03 e os percursos entre Brasil e África. In: BEZERRA, Rosilda Alves; LINS, Juarez Nogueira; NEGREIRO, Carlos Alberto de. **Literatura e outras linguagens**. Natal: Philia; Olinda: Elógica, 2007.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Brasília: Senado Federal, 1988.

_____. **Lei nº 10.639**. Inclui a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" no currículo oficial da rede de ensino. **Diário Oficial da União**, Brasília, 2003.

_____. **Lei Nº 11.645/08, de 10 março de 2008**. Altera a [Lei 9.394](#), de 20 de dezembro de 1996, modificada pela [Lei 10.639](#), de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Brasília, 2008.

CANDAU, Vera Maria (Org.) **somos todos iguais?** Escola, discriminação e educação em direitos humanos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CHIAVENATO, Júlio José. O racismo e a ideologia do branqueamento entram em cena. In (): **O negro no Brasil:** da senzala à Guerra do Paraguai. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afro-descendência. In: **Literatura Política identidades:** Ensaios. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença: Imagens de negro na cultura brasileira. In: _____. (Org.) **Brasil afro-brasileiro.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GOMES, Nilma Lino. O desafio da diversidade. In: GOMES, Nilma Lino; GONÇALVES E SILVA, Petronilha B. (Orgs.). **Experiências étnico-culturais para a formação de professores.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:** identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUNANGA, Kabengele (Org.). **Estratégias e políticas de combate à discriminação racial.** São Paulo: EDUSP/Estação Ciências, 1996.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ROCHA, Maria José; PANTOJA, Selma (Orgs.). **Rompendo silêncios:** história da África nos currículos da educação básica. Brasília: DP Comunicações, 2005.

SANTOS, Joel Rufino. **A questão do negro na sala de aula.** São Paulo: Ática, 1990.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. Projeto Nacional de Educação na Perspectiva dos negros brasileiros. In: **Conferências do Fórum Brasil de Educação,** 2004, Brasília. Anais, Brasília, 2004.

SILVA, Ana Célia da. A ideologia do embranquecimento na educação brasileira e proposta de revisão. In: MUNANGA, Kabengele (Org.). **Estratégias e políticas de combate à discriminação racial.** São Paulo: EDUSP/Estação Ciências, 1996.

_____. **Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático.** Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVA, Rosa Helena Dias da. Afinal quem educa os educadores indígenas? In: GOMES, Nilma Lino; GONÇALVES E SILVA, Petronilha B. (Orgs.). **Experiências étnico-culturais para a formação de professores.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ÁFRICA - TERRA & HOMENS - NA FICÇÃO DO QUÉBEC

Sébastien Joachim¹⁷⁹

RESUMO

De 1934 até 1980, um grande número de ficções publicadas no Canadá francês, mais precisamente nas décadas de 40 às décadas de 70 e na província de Québec, escolheu por tema a negritude. Ao contrário do mundo literário francês, onde essa temática era o apanágio dos autores de romance popular ou de serial policial como os SASE, constatamos que ela solicitava a atenção dos melhores produtores de narrativas (crônicas, contos, novelas, romances). Mais interessante ainda é o fato de sua inspiração ter-se revelado em afinidade com os assuntos tratados por certos ativistas da época. É desta relação e de suas motivações subjetivas e políticas que daremos conta neste pequeno trabalho.

Palavras-chave: negritude, África, busca de identidade.

Partimos aqui da hipótese de que toda vez que a etiqueta /negro/ não é explicitamente atribuída ao americano ou ao antilhano, nós a situamos no campo semântico deste /negro genérico/ que é o negro africano. Isso posto, num contato superficial com a literatura do Québec, a começar pelo ano 1937 (Jean-Charles Harvey, *Les demi-civilisés*), o leitor tem a impressão que crônicas e obras de ficções reconduzem os velhos estereótipos dos países colonialistas. Entretanto, ao ler de perto esses textos, principalmente à luz do contexto histórico inaugurado pelo manifesto do pintor Emile Borduas (1948) e da Revolução Tranqüila (décadas de 50-60), essa terra longínqua, a África, especialmente em seu representante que é o sujeito NEGRO, se converte em uma entidade socio-político-cultural. Esta nova negritude, expurgada de todo estereótipo, revela ser uma poderosa arma na conquista da identidade e de uma nova percepção de si de todo o povo da Província de Québec. Tal é a proposta que defende esta conferência. Quatro são os textos do meu corpus plenamente ambientados na terra africana: *Aicha L'africaine*, de Jacques Hébert, *Le royaume détraqué*, de Jacques Lamarche, *Um dimanche au bord de la piscine à Kigali*, de Gil Courtemanche, e *Avant le cahos*, de Alain Grandbois. Por uma razão de tempo, no plano das relações interculturais, *Avant le cahos*.

Nossa preferência para as obras da Província de Québec se deve à quantidade e à qualidade delas, quando se compara com as obras do Canadá inglês ou ao silêncio sobre a África ou sobre os negros das outras literaturas francófonas naquele país. Os Quebequenses francófonos talharam em geral a matéria viva de sua ficção diretamente na massa de certa latinidade africana e antilhana, sem descartar, porém, os seus vizinhos anglo-americanos;

¹⁷⁹ Professor Doutor - UEPB-MLI

enquanto que os anglófonos Margaret Lawrence, Hugh Hood orientaram de preferência seu trabalho literário em direção da África Anglófona.

Com exceção dos dois livros supramencionados *Aicha, l'Africaine* de Hébert (1950) e *Le Royaume détraqué* de Lamarche (1970), até 1977 a África e o negro africano são apresentados mediante percepções esparsas. *Avant le cahos* representa bem esse tipo de literatura ofensa àquilo que estima remoto e diferente, paisagem e vida dos habitantes. Mas à medida que nos aproximamos do período da Revolução dita Tranqüila, as percepções vão se refinar e tornarem-se menos barristas, sem deixar de serem condicionadas.

Vamos logo, nos debruçar sobre *Avant le cahos*, antes de chegar a verdadeiros contatos interculturais. Pois, é bem disto que se trata no final das contas.

Alain Grandbois, em *Avant le cahos* (1945, HMH, Montréal, 1964), manifesta qualidades de ficcionista globe-trotter, especialmente apaixonado por ambientes asiáticos. Na primeira narrativa da edição de 1964, *Le 13*, a África ganha existência sob os traços verbais de um Djibouti (Somália) de antes da guerra, onde as mulheres - graciosas e esculturais durante o dia - metem medo como bruxas à noite, onde a humanidade dos danakils se reduz a seu desempenho como dançarinos, onde o homem africano volta para a selva como seu ambiente vital, onde o comerciante grego detesta o negro que ele explora, onde o próprio narrador desfila um olhar distante e um desencantamento de dândi soberbo em meio a um mundo esfarrapado, cacofônico, intoxicado, de costumes repulsivos (p.11-16).

Esta narrativa, em aparência, é fortemente tingida de etnocentrismo. Porém, é preciso notar que ela informa mais sobre o mundo do narrante, que é o viajante, do que sobre o mundo narrado que é a Somália.

Depois da crônica de Alain Grandbois, encontraremos várias obras que carregarão essa impermeabilidade de outrem, essa inter-incompreensão entre culturas diferentes. Muitas dessas obras consistem em páginas isoladas, motivos, alusões sobre o negro, à África, os africanos, das quais ignoramos a priori se elas traduzem o sobre o que foi visto ou sobre o que foi imaginado.

Avançamos à explicação seguinte a respeito de todos eles. Em geral, procedendo de um escritor pertencente a um povo ainda inseguro, sem identidade e ansioso de encontrar uma, as alusões pejorativas encontradas tem como mola mestra quer o mecanismo psicanalítico chamado de projeções, quer uma busca de auto-afirmação em face de tudo que cai sobre o olhar, rebaixando-o para se engrandecer. Aliás, no caso de Alain Grandbois, o motivo literário da viagem no país dos outros toma a sua motivação disto. Por isso, não me apressaria de alinhar os estereótipos registrados nos livros canadenses franceses no mesmo plano de expressão e de significado perverso dos donos do mundo. O Québec não era dono de nada fora da sua terra. Portanto, sua estereotipia é o sintoma de um estar pré-nacionalista que não deve ser confundido com o etnocentrismo europeu.

Quando, por exemplo, lemos num livro de 1957 de Jean Pellerin (*Le diable par la queue*, CLF, Livre de poche) « Lippu comme un Sénégalais » (“Beiçudo como um senegalês”), sabemos que é mais um chavão de romance popular sem originalidade, e não uma vontade de

insultar. Aliás, como já dissemos, ignoramos se está se anotando algo visto, ou se está se inscrevendo algo imaginado, pois a antropologia física não caracteriza unilateralmente todos os senegaleses. Existem no Senegal as raças Serere, Peuhl, Wolof, de perfil e de cara bem diferentes. O traço descritivo “beijudo” combina mais comigo do que com a maioria dos Senegaleses que observei no pedaço e no exterior deste país. Pessoas da raça de Senhor que é Serere? Com “s” maiúsculo não são beijudos - sistematizações das outras etiquetas negras em circulação nas obras: da Província de Québec.

Vamos proceder cronologicamente.

a) Primeira ocorrência:

/Maudit Nègre/ (“maldito negro”)

Bastante freqüente, esta interpelação é dirigida a um */negro/* por seu companheiro branco em *La Corde au cou*, de Claude Jasmin (CLF, 1960). No campo semântico da */negritude/*, */Nègre/* opõe-se a */Noir/* como o superlativo pejorativo no grau zero. O locutor Arthur Mathieu estava embriagado. O emprego de */Nègre/* jorra do mesmo instinto de morte da intoxicação alcoólica. A linguagem foi agarrada por um eu profundo autodestrutivo, e no plano da manifestação discursiva isso se chama agressão verbal. Tudo se enraíza nas vísceras desse homem, nascido cristão e branco, que tem, pois, direito a um lugar seu do lado das ovelhas e, todavia, obrigado às mesmas tarefas inglórias daquele neto de escravos, daquele negro.

b) Segunda ocorrência: o negro como referência desacreditada.

(“Éramos ainda alguns que eram tão estúpidos como se tivéssemos acabado de desembarcar da terra dos boxímanos...”) (Claire Martin, *Quand j’aurai payé ton visage*, CLF, 1962, p. 132).

O jovem narrador embevecido de narrativas de aventuras de selva, dessa miscelânea que guarnece nossas Bibliotecas verdes, rosas ou azuis, não poderia encontrar melhor referência de autodescrédito. Decerto assim também o sentiu o autor real...

c) Terceira ocorrência: que não sei bem como chamar. Talvez seja a xenofobia contra o negro em particular. Mas, escutem:

(“Eu poderia adotar um pequeno Baluba, mas se ele não lesse as páginas femininas, eu realmente teria tido trabalho demais para nada. Não, eu saberia achar outra coisa”).

(Andrée Maillet, *Le Lendemain n’est pas sans amour*, Montréal, Beauchemin, 1962, p. 179).

Trata-se da recusa de adotar uma criança negra por ser o negro uma criatura inculta, analfabeta, que não tem afinidade com a locutora. Indiretamente, ela convida o leitor a não se empenhar a ir ao encontro de quem está longe demais de nós, do que é diferente demais de nós. Na verdade, o texto literário sendo irônico, o verdadeiro ignorante é a enunciadora xenófoba. Veja bem: distingue-se em psicologia um esquema de avaliação da distância social

utilizando um indicador com três subdivisões: o Ego, o Alter e o Espectador. Aqui o Ego desiste de unir-se ao Alter para a edificação do espectador-leitor. E é o “pequeno Baluba” quem paga a conta pela não sabedoria da rejeição da alteridade. Ressaltaríamos igualmente aqui os valores conotativos de “pequeno”: condescendência, paternalismo.

d) Quarta ocorrência: a da neutralização da distinção entre o predicado Negro e o Asiático. Fazendo contraponto à enunciação anterior, saiu da boca de uma jovem narradora desejosa de mostrar sua largueza de espírito e sua ausência de preconceito racial a informação seguinte: (“Um senegalês e um cambodjiano foram os seus amantes.”) (Andrée Maillet, *Les Remparts de Québec*, Montréal, Editions du jour, 1964, p. 124).

Encontrei uma ocorrência semelhante, a saber, que neutraliza predicados, entre Judeus e Negro, em outro contexto. Mas prefiro passar a algo mais significativo.

e) Quinta ocorrência: que associa Negro e Criança, o Negro e o infantil:

Vem de um grande nome do romance quebequense chamado Réjan Ducharme. Em seu livro *L'Avalées des Avalées* (p. 53, 69, 234, 1237), Ducharme coloca na boca de sua criança narradora: “Chamomor, cedo esta tarde, trancou-se com um relojoeiro de raça negra (...)”.

Vindo de uma criança, esta anotação destoa. Ora, como diz Renato Mezan, no seu livro *Interfaces da Psicanálise* (2002:376), tudo que é dissonante aponta para um fato inconsciente, acrescentarei: e ideológico. A reflexão, mesmo vindo de um menino traquina, é um tanto forçada. Lemos mais à frente: “Aquele relojoeiro feio ainda está no quarto de nossa mãe”. É mais fácil compreender agora: trata-se de um menino ciumento. E que, por essa razão, projeta sobre o ser que usurpa o seu lugar na cena primitiva toda a feiúra do mundo. E nada indica que o predicado Negro não seja aqui por metonímia com a escuridão do quarto o objeto do atributo que consola com feiúra aos olhos do menino enciumado. À primeira vista, era um estereótipo que nos é familiar desde *Les Demi-civilisés* (1937), o primeiro grande romance de contato inter-racial no Québec. Este estereótipo se transmite mediante o epíteto de /infantil/. Já tenho constatado que tal qualificativo estava estreitamente relacionado com o “primitivismo” atribuído ao negro, a sua origem na noite dos tempos recuados. Eis aqui, confessada com virulência, essa escuridão primordial, aliada ao estágio pré-humano, numa pequena seqüência em que, o muito jovem autor implícito, nos fala nesses termos:

“desses heróis obscuros”

“negros em sua maioria,”

“quase uns macacos...”

(*L'Avalée des Avalées*, p.53).

Vamos parar aqui essas percepções esparsas e fantasiosas para arcar com textos de maior rentabilidade metafórica, na segunda parte de nossa exposição. Mas posso logo passar à conclusão da pesquisa se senhoras, senhoritas e senhores preferem.

Outras Vertentes.

Até agora, os escritores do Québec, talvez por falta de identidade própria em um país dominado pelos ingleses, se mostraram muito superficiais no emprego do termo “negro”. Vem o período histórico dito da “REVOLUÇÃO TRANQUILA” (anos 60) de onde sairá um povo mais maduro, como vamos reparar. Este período dos anos 60 era marcado por uma efervescência dos quebequenses em busca de identidade em meio a um mar de anglófonos. A intervenção a seguir de Pierre Vallières, um audacioso ensaísta e militante da Independência da Província de Québec, que irá projetar uma nova luz sobre a percepção do Negro e da Negritude no espaço francófono da América do Norte. Ele parte da hipótese de que tudo o que se expressa sobre o negro não identificado como americano - como antilhano, como haitiano, como sul-americano - deve se aplicar ao africano. Esta noção de uma negritude africana vai se tornar na pena e no discurso dele um importante “motivo”, um trampolim ideológico, como símbolo de um estado de ser do francófono na América do Norte de hegemonia anglo-saxônica e protestante. Por sua vez, este “leitmotiv” ideológico invadirá a literatura ficcional do Québec, em obras de primeiro plano como a de Jacques Ferron, de Hubert Aquin, Yves Thériault, Jacques Godbout, Claire Martin e de Jean-Jules Richard. A atitude para com a negritude passou a ser dupla. Primeiro, é uma atitude de defesa ética: não se deve desprezar nenhuma outra raça porque é pobre ou explorada pelo capitalismo predador. Segundo, é uma atitude estratégica de autodefesa política: a exemplo dos povos africanos que estão lutando ou acabavam de conquistar a sua independência dos colonizadores europeus, queremos nós também nos livrar da tutela anglófona. Esta nova atitude se lê nas declarações do ilustre jornalista Maurice Gagnon, cuja obra denuncia implicitamente uma utilização da “bacante negra” no lazer quebequense. Esta utilização tem um efeito bumerangue a favor da negritude no romance intitulado *L’Ange noir* (de que falaremos mais adiante) pois, justamente, o famoso romancista e contista Jacques Ferron em *La Nuit* (Parti Pris, Montréal, 1965, p. 85-86), em *La Charette* (HMH, 1968, p. 47), fortalece na mesma época que Maurice Gagnon o “motivo” estético das bacantes negras.

Mais concretamente, na atmosfera de contestação anti-anglo-saxônica e anti-sul-africana branca que envolve esta obra, as negras do night-club *L’Alcazar*, a personagem Barbara, a puta, filha de um velho marinheiro negro do Cabo Bretão, são os signos tangíveis de uma outra realidade: a opressão dos escravocratas, a miséria moral, a decadência para a qual empurram os colonialistas de toda categoria e de todo tipo (tanto no nível dos indivíduos quanto no das nações inteiras). Já se perfila na ficção uma nova via da contestação quebequense: a acusação de uma situação de oprimidos sem nenhum sinal emblemático disponível senão o da pele negra. O trágico da situação é que esta pele, este sinal emblemático, é um sinal emprestado. Assim é que se lê no “Appendice aux Confitures de coings ou le Congédiement de Frank Archibal Campbell”, dois textos de Jacques Ferron: (Nous devenons) “des immigrants de l’intérieur, des immigrants de deuxième classe et de troisième catégorie, des Nègres qui n’ont même pas la couleur de la peau pour s’identifier” (Tornamo-nos “imigrantes do interior, imigrantes de segunda classe e de terceira categoria, negros que não têm sequer a cor da pele para se identificarem”). Ora, acrescenta o escritor: “Des Nègres blancs, ça n’existe pas” (“Negros

brancos, isso não existe”) (J. Ferron, *Les Confitures de coings et autres textes*, Parti Pris, Montréal, 1971, p. 264).

No entanto, pelo gosto do paradoxo, nosso “terrorista” nacional, Pierre Vallières, então prisioneiro na Manhattan House of Detention, Nova Iorque (porque tem fugido do Canadá), quatro anos antes da publicação do livro de Ferron, desde 1967, trouxe o sentido da negritude do canadense-francês por meio de um título estrondoso, saído na mesma editora Parti Pris: *Nègres blancs d’Amérique*. Lemos o contexto que ele deu a este título: “L’auteur de ce livre est un Québécois, un Canadien français, un colonisé, un prolétaire...etc.” “Je crois que ‘mon expérience de vie’ rejoint celle de bien des individus, au Québec et dans d’autres pays... etc.”

O autor deste livro é um quebequense, um canadense francês, um colonizado, um proletário ... etc. “Acredito que ‘minha experiência de vida’ assemelha-se à de muitos indivíduos, no Québec e em outros países [...]” (op. cit, edição de 1974, p.18). Mais adiante, Pierre Vallières se torna ainda explícito (p.25). Ser “negro”, diz ele, é ser “o escravo de alguém”, é ser “inferior” aos ricos. De sorte que os pobres brancos que se comprazem com o desprezo do negro desprezam-se a si próprios: “Très souvent, ils ne se doutent même pas qu’ils sont, eux aussi, des Nègres, des esclaves, des ‘Nègres blancs’... C’est pourquoi, ajoute le polémiste, ils sont doublement Nègres ». Muitas vezes, eles sequer desconfiam de que também são negros, escravos, ‘negros brancos’... “é por isso, acrescenta o polemista, que eles são duplamente negros” (p. 25, 26). Pouco antes (1966), André d’Allemagne publicava o pretexto da transposição quebequense da negritude, e nos referimos a seu livro *Le Colonialisme au Québec* (Éditions R. B., Montréal). Não se esgotaram de todo na literatura do Québec as virtudes dessa expressão “negros brancos” (que remonta talvez ao poeta quebequense Gilles Hénault, senão ao poeta francês Georges Fourest). Vejamos mais um pouco a fortuna crítica daquela expressão. Temos recolhido títulos de livraria como este: “Dix ans chez les Nègres blancs”? (“Dez anos entre os negros brancos”). Mas o que significa, nesta última ocorrência, esta figura de estilo denominada de hipálage? Uma coisa está certa: não deve ser confundida com o “negro branco” dos americanos (ou branco de ascendência negra, que faz o contrapeso a “*negro negro*”). Durante o ano de 1965, a identificação do quebequense com os “negros” é atestada pelo narrador quebequense do *Journal d’un Hobo* (romance de Jean-Pierre Richard, Parti Pris, Montréal, p. 196). Este, logo que chega a Vancouver, compara esta cidade a Montréal: “On sent la gaieté française, l’exubérance irlandaise, la joie écossaise, l’humour britannique”. Mais “Ça manque de juifs et de Nègres. C’est peut-être aussi bien, ces deux races ont des complexes et présentent des problèmes comme nous”. (“Sente-se a jovialidade francesa, a exuberância irlandesa, a alegria escocesa, o humor britânico. A cidade carece de judeus e de negros. Talvez seja melhor assim, estas duas raças têm complexos e apresentam problemas como nós”).

Evidentemente, o humor do narrador ao incluir a si mesmo entre os que sofrem, visa principalmente dar um aranhão a supostos carrascos britânico portadores de preconceitos e que atingem até o psiquismo de suas vítimas. Aconteceu um fato digno de nota. Na mesma época, Jacques Godbout em *Le Couteau sur la table* (Seuil, 1965), Hubert Aquin em *Prochain épisode* (CLF, 1965) depois em *Trou de mémoire* (CLF, 1968), sem mudarem radicalmente de ponto de vista, modificam a tonalidade da referência à “opressão negra”. A estética da personagem “sem categoria social” não impede de forma alguma de decifrar em *Aquarium* uma Nova África

presente às reuniões das grandes nações na ONU (obra citada, p. 44, 58, 78, 92, 94), presente às transições entre os dois Blocos sob a capa do agente secreto Wolof de Prochain episódio (p. 19, 82). Em *Trou de mémoire* (1968), um negro está no centro da intriga. E na carta liminar (p.9), ele julga os brancos - inversão do discurso da história - como outrora estes se arrogavam o direito de julgá-lo. Em suma, uma brecha foi aberta, uma fenda foi executada nos romances destes dois escritores, embora a imagem da opressão ainda os assedie, mas discretamente (“criadinha negra”), “griots de negros”, p.68), embora ainda não se tenha apagado a tocha da discriminação racial (*Aquarium*, p. 25,29, 80), do colonialismo (*Trou de mémoire*, p. 86, 89).

O que os trechos de escritas de seus predecessores imediatos clamaram como de um ponto de vigia, a seqüência narrativa da considerável escritora, a romancista Claire Martin, em *Les Morts* (CLF, Montréal, 1970, p.100) e o best-seller Yves Thériault (*Cul-de-Sac, l'Actuelle*, 1970, p. 124), Suzanne Paradis (*Emmanuelle en noir* Garneau, 1971) modulam a temática em eco, cada qual a sua maneira. Vamos dar uma melhor idéia da estratégia de reabilitação da negritude empregada por esses autores, particularmente por Suzanne Paradis e Yves Thériault.

A jovem escritora Suzanne Paradis, autora da novela *Emmanuelle en noir* (Garneau, 1971), confiava à negra do seu jogo narrativo poderes que desconstroem sutilmente o modelo “faz-de-tudo” “da criadinha-objeto”. Dissemos que este livro à primeira vista sem grande alcance quanto ao papel atribuído à mulher negra é, no entanto, uma revolução neste papel. Não apenas em extensão, mas em compreensão. Não a sombra de uma opressão, mas relações interpessoais que promovem Aída (infelizmente é seu único nome, o que é uma enfermidade nobiliária) às categorias:

- de confidente ultra-sensível (hiper-emotividade = estereótipo do negro)
- de diretora de consciência
- de governanta (evidentemente)
- de testemunha enfática, onipresente, mas discreta
- de amiga até mesmo de cúmplice
- de mãe putativa (um motivo do texto: “minha mãe preta”)
- de psicoterapeuta
- de fisioterapeuta

Contada do ponto de vista de Hildegarde, a mulher posta à prova em seu amor de mãe e de esposa, essa história não poderia ser um belo livro sem o papel de Aída, a mais que camareira negra. Pela via da contestação estética ou política, *Emmanuelle en noir* já nos introduziu no domínio dos verdadeiros papéis de grande positividade que culminarão a partir dos anos 80 com as obras dos escritores da diáspora haitiana assinadas por Emile Ollivier e Dany Laferrière. Prossigamos nossa sondagem com o escritor best seller, o romancista Yves

Thériault. Em seu romance *Cul-de-sac*, este escritor quebequense não fará funcionar o termo NEGRO no nível da contestação regional. Sua história se desenrola no estrangeiro. Aparentemente, o narrador se contenta em distribuir papéis num canteiro de obras no Oriente Médio. Nelson, um mulato das Bermudas que poderia ser um negro em qualquer lugar, está muito bem desenhado no livro: muito humano - bom engenheiro - braço direito do engenheiro canadense (narrador secundário) - cheio de iniciativa. Uma verdadeira reabilitação da raça negra depois índio e do esquimó se esboça por parte de Yves Thériault. O narrador secundário, porém, intoxicado pelos princípios e complexos de certa burguesia, exclui de seu desprezo e de sua inútil piedade apenas esse mulato. Pois, mais adiante, ele afoga a /raça negra/ na espuma da sujeira da contaminação universal. Sendo todas as mulheres negras sífilíticas em sua opinião, este celibatário que perdeu a fé se refugia na inebriante segurança da diva garrafa para sufocar o instinto sexual, esperando o retorno a seu país. Não há como não pensar em James Bond na Rodésia (cf. 1ª. Parte): é preciso conservar intacta a pureza da raça eleita.

Para terminar, voltamos à grande escritora já mencionada, Claire Martin e ao seu romance *Les Morts*. Quando, em um diálogo implacável, Claire Martin alça o espectro de negros enviados à guerra por cínicos americanos, não era apenas por contar uma bela história dramática, mas, sobretudo, para resolver de modo econômico umas querelas entre brancos canadenses franceses (negros brancos) brancos americanos (farinha do mesmo saco dos britânicos do lado de cá). Estão preocupados os anglo-saxões de ambos os lados da fronteira. Preste atenção a este discurso de um dos interlocutores cuja consciência começa a perder fé na sua supremacia: “Cet homme qui est mort de ce que vous appeliez tout à l’heure notre guerre domestique, il semble bien que ce soit votre Noir à vous en quelque sorte”. (“Este homem que morreu naquilo que vós há pouco chamáveis de nossa guerra doméstica, parece que era, de alguma forma, o vosso negro”) (*Les Morts*, p. 100).

Neste jogo de bola, o significante /negro/ deslizou do primeiro nível (a “racialidade”) para um significado de segundo nível que ele abraça na ordem simbólica (“bode expiatório”). Nossa caça aos significados agrupados sob a etiqueta /negro/ mostrou-nos a riqueza deste vocábulo na literatura canadense de Québec.

Conclusão

Não tenho nenhuma dúvida sobre a rentabilidade das palavras “Negro”, “Africano”, “Crioulo”, e a diversidade ideologia que elas veiculam no acervo literário do Brasil, depois de ter lido Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, o ensaio de Gregory Rabassa sobre o Negro na Literatura brasileira, assim como outros estudos tal aquele que publicou a Editora Perspectiva sobre a Mulher Negra no Teatro Brasileiro. A canção também é uma fonte de pesquisa.

Posso estar errado. Vivi três anos na África e trinta anos no Brasil. Neste país, onde viajei do Norte ao Sul, tenho uma dúvida e certo mal-estar que vou lhes confessar nesta minha conclusão: sempre temia que os brasileiros não sentissem o mesmo carinho para com a África

que certas Instituições de Québec a partir da Revolução Tranqüila. O Quebec não manda apenas dinheiro, mas enviam para África assistência técnica, educadores, biblioteca e material escolar, ofertas de bolsas de estudos. À margem do assunto desta conferência, constatei que há maior número de escritores no Québec do que no Brasil que se interessam pelas questões dos Índios. Talvez seja da minha parte uma falta de informação, apesar de levar em conta a existência de vários centros de pesquisas voltados para África no Rio de Janeiro e na Bahia. Talvez seja a única responsável desta situação uma carência de condições financeiras, haja vista as nossas tamanhas deficiências em Educação, em Saúde, em Escolas técnicas. Mesmo assim, a minha última palavra vai ser a de uma canção de Gonzaguinha que diz respeito às nossas relações com a África: "Brasil não conhece a África, Mas a África sabe do Brasil".

REFERÊNCIAS

GRANDBOIS, Alain. **Avant le chaos**. Montréal: HMH, 1964/1945.

D'ALLEMAGNE, André. **Le Colonialisme au Québec**. Montréal: Éditions R. B, 1966.

MAILLET, Andrée. **Le. Lendemain n'est pas sans amour**. Montréal: Beauchemin, 1962.

_____. **Les Remparts de Québec**. Montréal: Editions du jour, 1964.

MARTIN, Claire. **Quand j'aurai payé ton visage**. Montréal: LF, 1962, p. 132.

_____. **Les Morts**. Montréal: CLF, 1970.

JASMIN, Claude. **La Corde au cou**. Montréal: CLF, 1960.

AQUIN, Hubert. **Trou de mémoire**. Montréal: CLF, 1968.

_____. Hubert Aquin. **Prochain episode**. Montréal : CLF, 1965.

FERRON, Jacques. **La Nuit**. Montréal: Parti Pris, 1965.

_____. **La Charette**. Montreal: HMH, 1968, p. 47.

_____. **Les Confitures de coings et autres textes**. Montréal: Parti Pris, 1971.

GODBOUT, Jacques. **L'Aquarium**. Montréal: CLF, 1967.

HARVEY, Jean-Charles. **Les Demi-civilisés**. Montreal: Cercle du Livre de France, 1937.

RICHARD, Jean- Claude. **Journal d'un Hobo**. Montréal: Parti Pris, 1963.

PELLERIN, Jean. **Le Diable par la queue** . Montréal: CLF, Poche, 1957.

BLAIS, Marie-Claire. **Une liaison parisienne**. Montréal: Stanké/Quinze, 1967.

VALLIÈRES, Pierre. **Nègres blancs d'Amérique**. Montréal: Parti Pris, 1957.

DUCHARME, Rejean. **L'Avalée des Avalées**. Paris: Gallimard, 1966.

PARADIS, Suzanne. **Emmanuelle en noir**. Québec: Garneau, 1971.

THÉRIAULT, Yves. **Cul-de-Sac**. Montréal: L'Actuelle, 1970.

.

O CINEMA DE UMA NOITE MOÇAMBIQUE

Tânia Lima¹⁸⁰

RESUMO

Este ensaio analisa a relação do cinema moçambicano na construção das identidades africanas. O percurso deste trabalho faz uma travessia pelo cinema de Camilo de Souza e Isabel Noronha. A textura desse enfoque requisita como núcleo temático a condição de abandono em que sobrevivem os moradores do Grande Hotel no litoral moçambicano. Nesta trajetória se repensa a forma como cinema africano em seu tom de crítica humaniza o mundo da periferia ao retratar a condição dos moradores de rua. Também se observa o que está por trás das imagens que resgatam o imaginário africano a partir do olhar voltado para dentro do espírito da solidariedade. Não muito longe disso, os valores frágeis se equilibram no caos para dar conta do pequeno fio da existência.

Palavras-chave: africanidade, cinema moçambicano, grande hotel

Casa Grande

Senzala

CASA PEQUENA

Sem sala

*Favela.*¹⁸¹

Pedimos licença aqui a Exu, Orixá das ruas, da encruzilhada, que protege os sem teto, os sem nada, os sem casa. Licença a Nanã Buruquê pelo barro, pelo “cacimbo” movediço. Licença a Xangô, orixá da Justiça para que nos dê a luz de Patrice Lumumba em nossa casa-mundo. Licença a Oxossi, orixá das águas, aos que estão sem moradia neste nordeste brasileiro mergulhado pelas águas de chuva. Licença a Ogum, orixá do ferro e das estradas, que trouxe cada um de nós para este outro lugar da África contemporânea. Licença à lemanjá que

¹⁸⁰ Professora do Departamento de Letras – UFRN, com Doutorado sobre a Poética dos Mangues -UFPE.

¹⁸¹ Livro de Poesia Berimbau de Lata, de Tânia Lima.

lavou e “levou” do oceano seus navios negreiros em diáspora pelas Américas. Licença principalmente à África, pois falar dela é fazer ecoar esses tambores que nos tocam com as cordas sagradas de seus meninos, extemporâneos de “ontens” e de amanhã. África que deveria ser tombada como patrimônio público, abrigo cultural dos cosmos e do planeta Terra. Continente habitado pela cultura e tradição oral, África simboliza espaços de resistência. Da colonialidade ao pós-colonialismo, vivemos em território de movência, de tensão, de lutas e disputas armadas, em negociação permanente.

É certo que não há sinal de paz no mundo, há sensibilidade, na película, no foco da lente de poetas e de cineastas, esses guerrilheiros sonhadores de futuro e novos amanhã. Falar de África, pelo viés da literatura ou do cinema, é resgatar a imagem interdisciplinar pelo que ela tem de espaço de luta engajada. Imagem que traduz a beleza de uma humanidade líquida até mesmo falando do que jamais poderia ser dito.

O ato de contar histórias no cinema ou em rodas de poesia é forma de resgatar amostras grátis da oralidade africana. Contar histórias através das imagens é ouvir o mundo do outro lado do escurinho dos sentidos. Recontar histórias é declamar sonhos para aquele lado inconsciente da memória; é servir também de escuta para os que não têm voz do outro lado da margem. Todo fabular constrói sentido dentro da existência.

O sentido da história é o que nos humaniza no mundo imagético. E quando se repensa as comunidades africanas, percebe-se o quanto é simples e ao mesmo tempo complexo o ato de contar histórias. Pelo que há de “cont-ação”, na tela do imaginário, a travessia de contar é canto feito de trás para frente e de frente para trás. Na escala ternária do ritmo, conto aumenta o canto. Fala tem som. Palavra guarda mistério. O ritmo do canto é tambor. O conto do tambor é ternário na batida do pé. A marcação sobe o timbre de tom em tom. Do outro lado, partitura musical da contação é curva. O ritmo do narrador segue o compasso do Tum-tum-tum. Por isso que o conto africano é canto. A sonoridade de quem canta é pura narrativa. É só contar 1,2,3. Ora e tudo virou “Era uma vez”...

Se a Literatura nasce com um ser batendo tambor e ela retém isso de percussão e ritmo até nossos dias, no ritmo da memória do conto, o ato de narrar exige o tempo do tambor. Para se ouvir o tambor escuta-se primeiro o grito dos “griot”. Não é tão simples, ouvir o contar. Resgata-se sempre a cura de quem escuta. O roteiro de escrever pela mão de um tambor exige de que conta o en-canto dessa marcação sensual do lado espiritual afro, que é o candomblé. Nesse, o tambor chama os santos, o verso chama os cantos: loruba, Keto, Nagô etc.

O maior luxo do nosso tempo é que, “os seres sensíveis adoram valores frágeis”. Só nos tornamos pessoas apaixonantes quando nos mostramos em nossa mais humana fragilidade, demasiadamente humano. Gaston Bachelard afirma que: “é importante estar presente no minuto da imagem, pois se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de uma imagem polêmica”.

O roteiro do filme *Hóspede da Noite* fala justamente dessas fragilidades dos moradores de rua em Moçambique, só que uma rua coberta. O relato das ferrugens que carcomida uma contemporaneidade absurda. O filme acontece, à beira do mar africano, dentro das ruínas do Grande Hotel, um hotel que por muito tempo foi mantido por um consórcio de empresários portugueses, e que, entra em falência, no período da guerra civil moçambicana. Depois da emancipação das colônias portuguesas, o hotel passa a ter uma nova utilidade ao servir de morada para os que perambulam de forma marginal no exílio miserável das ruas. A história relata os breves crepúsculos que escoram os descuidos sociais e as conseqüências que fazem o descaso dos poderes públicos numa África apodrecida pela exploração.

“Hóspede da Noite” é cheio de sinestésias. Sente-se o odor das dores alheias de tão nossa também. O filme revela o cheiro de uma pobreza mofada cuja extrema necessidade faz de um espaço abandonado a penúltima tentativa de sobreviver mesmo sem a luz do que se acolhe por “dignidade”. O que se chama de abandono é a solidão de seres que passam a reutilizar o hotel como uma espécie de “favelamento” de suas próprias ausências e resistências.

Como um palácio arruinado, o Grande Hotel transforma-se numa espécie de grande favela com escada e andares. Os andares chegam a atingir a condição de cidade-abismo sem luz e sem água encanada na “sobrevivência” de seus 3500 moradores. “Hóspede da noite” é um dessas histórias que nos faz sentir a beira de “cave”, de espaços sem alternativas. Quem chega não sai desse buraco sem saída.

No meio do estilhaço de filmagens, um dos personagens, em cena, retruca em dialeto crioulo: “Ele não é ninguém. Ele não pode estar em nossa sociedade”. Cada personagem do filme é casa de história, lugar de uma memória inventada por um tipo de realidade desabitada. O conteúdo nos remete a um reaprender a viver juntamente com a “outra idade” do mundo africano, com sua miséria estarrecedora, mas também com sua beleza comovente. Uma miséria pontuada pelos “inutilidades” de uma sociedade que se “coisifica” cada vez mais em nome de um sistema cosmopolita que se impessoaliza em nome da corrida pela “sobrevivência”.

No filme de Camilo e Izabel, o turismo virou uma pilha de ruína. O escambo dos que se aventuram perambular ao redor do hotel fede azedume. Por ali, o espaço perde-se das fronteiras. Um quarto miúdo aloja uma legião de pessoas, sedentas por algum tipo de oportunidade. São vidas e mais vidas convivendo dentro de um retrato fiel das conseqüências da colonização. O que sobrou dela é também lugar de luta por lugares e espaços que continuam marginalizados.

A sinopse dessa história também é “fabularia” ao tratar da saga das diversas fomes dos seres em condição de miséria extrema, fotografia do modelo esquizofrênico da sociedade pós-moderna que nos criou e nos recria a todo instante “veloz-mente”. Josué de Castro em seu formular a estética da fome, já anuncia a condição de homens caranguejos, de homens gabirus, homens ratos, vivendo em condição desumana nas favelas urbanas. Mas a pergunta que se faz é quem ocasionou essa condição, se não a ambição da mão que veio dizimar, destruir, explorar, humilhar, silenciar, sentenciar em nome de um modelo terrorista de “civilização”.

O abrigo que se transfigura em hóspede da noite chega a ser espaço de não-dignidade, mas é o a única alternativa como morada e diversidade. Longe da lupa do progresso, qualquer dignidade já é um pouco de saúde. “Progresso não é prédio, cimento, progresso é qualidade de vida. Enquanto estivermos a falar de fome, de miséria não podemos falar em Progresso”, assim dizia o escritor Milton Hatoum, no ano 2000, em uma fala na Bienal Internacional do livro no Ceará.

Quando pensamos em África, o hotel em ruína é o retrato descolorido do que a colonização faz e fez com toda gente. Como diz E. Said: “Lá em vem eles estrangeiros com seus dólares, com suas doenças contagiosas, empestando a tudo e a todos”. As pessoas que habitam o coração da África buscam referência para algum tipo de lar. A casa em ruína nos lembra a condição eco-ambiental do planeta. O lixo como produto do excesso de luxo de alguns é miséria absoluta de muitos outros.

O hotel também nos lembra muito a arquitetura curva das conchas que se deixam abandonar na beirada do mar. A casa-hotel como abrigo/abismo nos remete aos eremitas. Os eremitas diferentemente das conchas não trazem no próprio corpo o desenho de suas casas de pedra? Quando a concha morre, o mar envolve a casa de água, vem o eremita e se apossa da casa desabitada e passa a morar até morrer. Alguns deles quando se cansam de morar na mesma concha, vão procurando outras e saem nômades sem endereço certo de concha em

concha. Assim são os povos afro-ameríndios habitam as casas das coisas ou, como diz Glissant, residem em pensamento de arquipélago, pensamentos nômades.

O espaço da casa africana é também um espaço nômade onde se chega e se parte para a rua de fora, quarto de dentro. A imagem da casa nunca é completamente isolada, muito precisamente é relação humana. O antropólogo Marc Augé, no livrinho “*Não-lugares*”, diz que a casa habita o terreno dos “não-lugares”, do “entre-lugar” ou “do terceiro espaço” de que fala Homi Bhabha.

A casa que habita a África moçambicana é diálogo entre a memória e o imaginário coletivo africano. África é abrigo de um arsenal rico de histórias, tradição e cultura vivas, silenciadas pela chibata da colonização. África contemporânea onde a casa é “trilogia das famílias, caminhos do ser”, nas filmagens poéticas dessa cineasta que é Isabel Noronha. Se pudéssemos aqui indagar também de forma comovida: - Delfina onde está você neste instante, minha irmã? Onde está tua voz negra, teu sotaque híbrido, crioulo, desconhecido? África, onde estão teus contadores de histórias, onde estão teus embondeiros que sonhavam pássaros à beira dos tremores econômicos em um mundo excludente e globalizante.

Na África, a casa é cor que exige um repensar a voz da terra pela voz da tradição infante. As imagens mais simples de um filme sobre África são revelações do estado de alma de quem produz de dentro da voz moçambicana. O pequeno filme que abre uma imagem sempre é mais veloz que todos os séculos juntos. Somente a imagem consegue acompanhar a velocidade do mundo. Cada película nos rememora uma cura pelo ato de contar. Na visão de Gaston Bachelard: “Os homens só sabem construir casas do exterior”. Se olharmos bem, não conhecem a civilização de cor, a cor maputo dos pincéis desse “Crocodilo” pintor que é Malangatana.

A pintura do filme vem natural, o que iguala a voz do narrador à voz dos personagens. A travessia fornece cada imagem pela cena da escada. O subir e descer andares, onde “o de cima sobe e o de baixo desce”, pegando aqui o fragmento musical da banda “Nação Zumbi”. Falar de África é falar Áfricas e seus movimentos desalojados, suas capoeiras de combate, berimbaus de latas, seus tambores de crioula, seus baticuns na batida da música de um Felá Kuti e seu tom *afrobeat*.

O comunicado da imagem cinematográfica é um instante de grande significação icônica. Quando o que a imagem comunica no cinema é poesia, a forma é inaugurada por um olhar poético, mais imagético sobre o mundo. Cada imagem poética, no cinema, é fundante de

sentido, para os que estão no escurinho da vida. A voz da imagem é origem do ser falante. Porque o cinema põe a imagem em estado de lugar de onde se emerge. Casa de imagem é linguagem. Linguagem como existencialidades do ser. Ser “hóspede da noite” é penetrar em um labirinto perdido que traz pensamentos raízes. O pensamento de arquipélago de que fala E. Glissant. A escrita feita de raízes crioulas. O idioma “rizoma”, sem autoridades impostas ou supostas, lembrando Deleuze.

Quando se retoma, a imagética do filme *Hóspede da Noite*, a escuta dos moradores acontece a partir das escadas que mais lembram raízes estendidas da decadência. São as escadas que religam os andares da existência. O fio de comunicação de um prédio é seus moradores. Se a pobreza aproxima os homens, o que há de impessoalidade em um hotel de luxo falido é o desconforto. E tudo que conforta demais acaba por emparedar o mundo com seu luxo excessivo. O desconforto de que fala Camilo de Souza é traduzido pelo roteiro da necessidade pessoal. Quem conta o roteiro não é o narrador ou o diretor, quem conta é a voz da minoria. E tudo por ali se pessoaliza nos corredores. Daquela contação de história, a memória sobrevive a partir da voz dos corredores. Voz que se enraíza ao habitar do mundo apesar do mundo. Voz africana que se ramifica e traz às margens a “oralitura” da tradição viva.

Hampaté-Bâ fala desta tradição oral, mas também da morte dos contadores de história na África. Se olharmos para os escombros, o que restou da tradição de “dielis e domas” nos dias atuais? Vejamos que a voz da oralidade é avó tradição africana, a casa África é a voz mais antiga do mundo. Avó da memória de nós todos, inquilinos da vida, África é casa que volta sempre a nascer na lupa de sonhadores cineasta, a exemplo de Camilo e Isabel, que professam a intimidade do submundo africano ao apresentar suas imagens, sua voz do presente

Não há no cinema imagem poética se não há um redescobrir a metáfora da voz falante. No processo de criação do cinema, a fala é a casa inaugural da imagem. A casa, por sua vez, é corpo, é poética do espaço. Todo cineasta que faz um filme sobre a África deveria antes fazer o cadastro de seus campos minados, de suas perdas, suas estradas, caminhos diaspóricos, travessa de en-cruz-ilhadas. Agostinho Neto Agostinho Neto (2009) em *Sagrada esperança* faz talvez uma breve premonição para um tempo sem data:

“Se houver terremotos

calamidades cheias ou epidemias

ou terras a defenderem da evasão das águas

ou motores parados em lamas africanas

raios vos partam!

Já não tereis de chamar-me

para acudir as vossas desgraças

para reparar com a culpa das vossas incúrias

Ide para o diabo!"

Não muito longe daqui lá em Guiné-Bissau, em Angola, em Moçambique, em Cabo Verde e São-Tomé, num dia qualquer, esses homens pretos viram a liberdade nascendo tantas e tantas vezes, ao ouvir a voz forte do poeta moçambicano José Craveirinha: “*Que para mim/ Todo o pão que me dás é tudo/o que tu rejeitas, Europa*”.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política. Literaturas de língua portuguesa do século XX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ADORNO, Theodor W. Adorno. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: **História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática, Paris: Unesco, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril, 1974.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CASSAMO, Suleiman. Entrevistas. In: CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas - Literatura e nacionalidade**. Lisboa: Veja, 1994, p. 329.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas - Literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. **Marcas da diferença**. São Paulo: Alameda, 2006.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche – Uma história de poligamia**. Lisboa: Caminho, 2002.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Caminho, 1981.

- EAGLETON, Terry. **Ideologia**. São Paulo: UNESP, 1997.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. **Em defesa da revolução africana**. Lisboa: Sá da Costa, 1980.
- _____. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Factor, 1983.
- GLISSANT, Édouard. Le Même et le Divers. In: **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.
- GILROY, Paul. **Entre campos: nações, cultura e o facínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MATA, Inocência. **Emergência e existência de uma literatura - O caso santomense**. Linda-a-Velha, Portugal: ALAC, 1993.
- MARX, Carl. **Sobre Literatura e arte**. São Paulo: Global Editora, 1986.
- NETO, Agostinho. **Sagrada esperança, renúncia impossível, amanhecer**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- WALTER, Roland. **Afro-américa: Diálogos literários na diáspora negra das Américas**. Recife: Bagaço, 2009.

A CULTURA POPULAR DA MATA NORTE DE PERNAMBUCO:

UM ESTUDO DE CASO.

Thiago Pereira Francisco¹⁸²

RESUMO

Tal trabalho visa expor alguns dos resultados obtidos com a pesquisa desenvolvida no município de Aliança, em Pernambuco, junto a um mestre da cultura popular. O estudo biográfico deste homem cujo aprendizado teve como meio tradição oral, onde sua participação se dá em brincadeiras típicas da região, como o cavalo-marinho, o maracatu e o caboclinho. Esta pesquisa se propõe a analisar características da formação de um brincante das manifestações populares, sua transformação num perpetuador delas e, em menor grau, sua visão da política cultural hoje. O texto discorre sobre a metodologia utilizada e as características de uma pesquisa biográfica, sendo o primeiro um importante elemento favorecedor para os objetivos do segundo. Além disso, relata acerca das disposições geográfica e histórica da região cujos estudos se desenvolvem, visto que é necessário entender tais aspectos na realidade que tange o mestre. Outro destaque feito é referente à oralidade como componente presente na perpetuação das tradições da região e das que o mestre participa. Para o desenvolvimento desta pesquisa, utilizou-se como arcabouço metodológico as práticas da História Oral, a qual possui entre as propostas ampliar as formas da compreensão da História. Os recursos materiais compreenderam principalmente gravadores. Entre os principais resultados obtidos está a compreensão de particularidades que quebram a visão que um determinado indivíduo é a síntese do contexto social. Mas, também, perceber a ação desse mestre como transformador e mantenedor de uma tradição cuja principal forma de introdução não se passa pela linguagem escrita.

Palavras-chave: cultura popular, biografia, oralidade.

Tal pesquisa é desenvolvida desde o segundo semestre de 2008, cujos objetivos são voltados para uma análise da biografia de um mestre da cultura popular, mais conhecido como Nercino – nome real: Nelson Silva. A necessidade de empreender este estudo veio ante a importância de gerar e ampliar uma produção voltada para aqueles que têm como principal modo de perpetuação dos seus saberes a tradição oral.

A metodologia empregada foi vertebrada nos conceitos e técnicas da História Oral, que deu suporte não só sobre questões técnicas, por exemplo, como proceder com o material escolhido e o colhimento das entrevistas, assim como a análise delas e os demais

¹⁸² Estudante do 7º período do curso de História da Universidade Federal de Pernambuco. Vem desenvolvendo estudos sobre a cultura popular da mata norte de Pernambuco e da prática de pesquisa com recursos da História Oral sob a orientação do Professor Dr. Severino Vicente da Silva. E-mail: thiagopfrancisco@yahoo.com.br

cuidados inerentes a este modo de pesquisar. Autores como Thompson¹⁸³ e Alberti¹⁸⁴ foram importantes para o início dessas leituras norteadoras.

Os estudos biográficos criam e ampliam oportunidades de análises sobre importantes processos de decisões, como também, “entender o papel dos atores sociais, os processos através dos quais elaboram os projetos que dão sentido a suas ações, e as práticas e as estratégias que desenvolvem para empreendê-los”¹⁸⁵. Além disso, uma pesquisa calcada em depoimentos contempla outros dados que por vezes fogem ao caráter formal de muitos documentos. Importante avaliar é que a biografia tem um diálogo muito próximo também com as propostas da História Oral – ampliar o leque de fontes para a reconstrução histórica a partir de entrevistas com pessoas que participaram de determinado processo e a respectiva comparação e análise do que foi coletado. Ademais, os usos dessas formas de abordagem não implicam, tão somente, em mais uma forma de reconstruir e pensar o passado, mas como este está representado e organizado por aqueles que o vivenciaram, em outras palavras, como a memória dialoga o passado com o presente. Outra questão encabeça-se pela idéia de depositar num indivíduo os meios explicativos de um período, de um grupo etc. Esse reducionismo de identificar em alguém todo um contexto histórico, quase um determinismo deste sobre aquele, como que dominando os condicionamentos históricos gerais atuantes se pudesse definir todos os aspectos que envolvem a particularidade do sujeito, sendo este também detentor sobre sua realidade, gera uma produção equivocada de trabalhos biográficos. Thompson até destaca como a História Oral pode elucidar peculiaridades às vezes negligenciadas, como o cotidiano, por exemplo.

A estrutura deste trabalho enveredará pelos espaços e aprendizagens que acompanharam tal mestre para sua formação e atuação como perpetuador das brincadeiras populares típicas da mata norte pernambucana.

A região é tradicionalmente relacionada com a produção de cana-de-açúcar, muito beneficiada pela qualidade do solo e ritmo de chuvas. Além disso, é recortada por alguns rios, como o Sirijí e o Capibaribe Mirim. Hoje, a produção é direcionada para um dos 79 engenhos contidos no município. O crescimento de Aliança veio embalado pela introdução de uma linha

¹⁸³ THOMPSON, E. P. **A voz do passado: história oral**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

¹⁸⁴ ALBERTI, Verena. Fontes Oraís: histórias dentro da História. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

¹⁸⁵ MOTTA, Marly Silva da. **Histórias de vida e história institucional: a produção de uma fonte histórica**. Rio de Janeiro: CPDOC, 1995. pp. 3-4.

ferroviária da *Great Western*, ainda no século XIX¹⁸⁶. Com o crescimento populacional e econômico, gozou de maior representatividade, assim, desmembrando-se de Nazaré da Mata em 1928. Atualmente, o município possui quatro distritos: Aliança, Macujé, Tupaóca e Upatininga, sendo este último onde nasceu e reside o mestre Nercino.

Esta marcante relação de Aliança com a produção canaveira também repercutiu na vida de nosso mestre. Desde jovem – aproximadamente oito anos –, Nercino ajudava seu pai na labuta do cotidiano do corte. Sua participação era amarrar em tiras a cana que o pai cortava, o qual era seu parente mais próximo, após a morte da mãe quando ele tinha cerca de sete anos.

Continua trabalhando na cultura da cana nos dias de hoje. Entretanto, foi nesse espaço que obteve os primeiros contatos com os brincantes populares. Apesar da resistência inicial, sobretudo do pai, conseguia participar dos momentos em que os grupos de cavalo-marinho se apresentavam nos engenhos.

Segundo os referenciais de Nercino, ele aprendeu sozinho. Isso porque aprendeu mais observando os mais velhos colocarem as figuras e seus respectivos passos do que junto a um mestre que pudesse lhe ensinar de forma mais presencial e contínua, já que seu pai ou parentes próximos não eram envolvidos com o folguedo.

O cavalo-marinho é destacado como uma das inúmeras vertentes referentes à tradição do boi no nordeste brasileiro. Câmara Cascudo¹⁸⁷ destaca o quanto essa tradição é antiga. Por exemplo, ilustra um dos comentários tecidos pelo Frei Carapuço, o qual criticou, na década de 1840, o crescente uso da figura do vigário como personagem satirizado.

Este folguedo tem como traço marcante alguns aspectos: a variedade de personagens – as figuras – remete a 72; a velocidade e igual dificuldade de execução dos passos, os quais, como Nercino tanto frisou: “cada figura cada dança”¹⁸⁸. Além disso, está a presença do banco com suas toadas e dos figureiros com as loas e sua interpretação, que se relaciona com os outros membros do grupo e o público, cuja apresentação ao longo de uma noite, muitas vezes, leva à exaustão seus participantes.

¹⁸⁶ SILVA, Severino Vicente da. **Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: a saga de uma tradição**. Recife: Reviva, 2008.

¹⁸⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. **Tradições populares da pecuária nordestina**. Rio de Janeiro: Edições SAI, 1956.

¹⁸⁸ Entrevista concedida pelo Mestre Nercino. 26 de janeiro de 2009. MP3. Duração: 59min e 25 seg.

Contudo, uma tradição tão complexa e que supera o centenário teve como principal meio de veiculação e perpetuação a oralidade. Fenômeno comum a uma realidade que o iletramento das pessoas é marcante. A alfabetização de forma mais quantitativa a parcelas mais amplas da população é algo que só foi atingido no decorrer do século XX. Vale ressaltar que, nos espaços dominados pela cultura da cana, o trabalho infantil e os programas de alfabetização foram muito deficientes. Não só representa a questão social do analfabetismo – que já é um fato em reversão e que não explica com totalidade o recurso da perpetuação pelo meio oral –, mas também simboliza uma forma de relacionamento que preza pela memória contada. O ensino das tradições da região é culturalmente mais entrelaçado do ponto de vista da palavra falada. É uma formação rica em versos, jogos corporais e materiais: todos elementos que constroem parte da história. E assim, Nercino, como mestre, participa dessa escrita da história. Diretamente isso manteve a oralidade como principal meio para a perpetuação de tradições da região em estudo – mata norte de Pernambuco. Ademais, a oralidade deve ser vista também como forma comunicativa cuja função só se aplica com constância nos ensinamentos e histórias, tem um fator agregador, fazendo naqueles que têm no ensinamento das brincadeiras – seus cantos e danças, a arte de fazer – uma união e interação mais presente.

Nercino, paulatinamente, passou a se integrar cada vez mais às apresentações do cavalo-marinho. Como é comum, começou atuando nos brincantes normalmente direcionados aos iniciantes, como a Dama e, após certo tempo, o Galante. Com o passar dos anos, passou a pôr a figura do mané-do-baile e do soldado. Sabe-se que um figureiro detém grande domínio das figuras que representa quando ele põe o Mestre Ambrósio, que, segundo Nercino, sintetiza as várias figuras que envolvem o folguedo.

Já adulto Nercino passou a participar de grupos de caboclinho e maracatu. No primeiro, ele já ensaiava cantos quando ajudava o pai entre os canaviais, cantos que ouvira de um brincante das terras do engenho Junco. Teve a oportunidade de brincar caboclinho quando da falta de alguém num outro distrito mostrou o que sabia baseado no que se lembrava dos cantos que praticava nos canaviais. No maracatu também aprendeu os versos e a compor até se tornar um mestre, ou um poeta, na afirmação de Nercino¹⁸⁹.

Algo comum nestas manifestações folclóricas é a criatividade que seus membros introduzem, gerando a renovação e ampliação da linguagem usada nas apresentações e, assim, a cultura mostrando-se em constante transformação e em diálogo com o tempo

¹⁸⁹ Entrevista concedida pelo Mestre Nercino. 26 de janeiro de 2009. MP3. Duração: 59min e 25 seg.

presente. Quando brincou como caboclinho, teve que criar outros cantos para não repetir aqueles de quem aprendera. No maracatu, tal característica se revela na variedade de composições daqueles que cantam no decorrer das apresentações. No cavalo-marinho, o grau de criação de loas se dá, sobretudo, em personagens mais frequentes e conhecidos do público, a exemplo do soldado, o que não acontece tanto com figuras cuja participação é menor.

Ademais, a mudança pode ser analisada da perspectiva de entender até que ponto o crescimento midiático dessas tradições interfere na identidade deles. O Ministério da Cultura vem ampliando a política de investimento no que se denominou *Pontos de Cultura* e, mais recentemente, *Pontões de Cultura* – os quais são meios institucionalizados de organização de grupos culturais para a perpetuação de seu trabalho e ação comunitária, podendo obter apoio para seus projetos do governo federal com metas a cumprir num espaço de tempo. É num desses Pontos que está o grupo de cavalo-marinho ao qual Nercino está vinculado – Cavalo-Marinho Mestre Batista. Nercino também destaca que a atuação, atualmente, no maracatu também e em cultura, de forma mais genérica, ganhou valorização, está em alta. Entende o caboclinho como uma manifestação que já não atrai tanto o público, sendo mais comum apenas durante o carnaval.

O contato com o mestre representou a dificuldade, complexidade e caráter dinâmico que é a aprendizagem e formação de um brincante da cultura popular. Mostrou que ainda há dificuldades, mas que o ganho de representação enquanto manifestação elevou a qualidade de vida e aumentou os interessados em aprender tradições que não são originárias dos grandes centros urbanos.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Fontes Orais: histórias dentro da História. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Tradições populares da pecuária nordestina**. Rio de Janeiro: Edições SAI, 1956.

MOTTA, Marly Silva da. **Histórias de vida e história institucional: a produção de uma fonte histórica**. Rio de Janeiro: CPDOC, 1995.

SILVA, Severino Vicente da. **Maracatu Estrela de Ouro de Aliança**: a saga de uma tradição. Recife: Reviva, 2008.

THOMPSON, E. P. **A voz do passado**: história oral. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FONTE ORAL

Entrevista concedida pelo Mestre Nercino. 26 de janeiro de 2009. MP3. Duração: 59min e 25 seg.

A CULTURA AFRO-BRASILEIRA E AFRICANA NO CURRÍCULO DE HISTÓRIA: DA FORMAÇÃO DOCENTE A PRÁTICA COTIDINA NA SALA DE AULA

Waldeci Ferreira Chagas¹⁹⁰

RESUMO

A lei 10.639/003 à medida que obrigou as escolas de ensino fundamental e médio a incluírem nos seus currículos os conteúdos de história e cultura afro-brasileira e africana, colocou um desafio aos professores (as), visto que muitos durante o período de formação não tiveram acesso a tais conteúdos, mesmo assim passaram a inseri-los apenas por exigência dessa lei. Nesse percurso identificamos nas práticas cotidianas dos professores (as) em sala de aula duas diferentes abordagens no tratamento com os conteúdos de história e cultura afro-brasileira e africana, as quais se aproximam mais também se distanciam da perspectiva da educação étnicorracial, preconizada pelas Diretrizes Nacionais para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana. Por isso, nosso propósito neste texto foi o de discutir tais abordagens e suas implicações na implantação da lei 10.639/003. Concluímos que ao discutir a temática afro-brasileira e africana na sala de aula nem sempre os (as) professores (as) colaboram com os estudantes de modo a que eles construam outras imagens de si, da África e dos africanos. Pois muito mais do que inserir tais conteúdos nas disciplinas com que trabalham e discuti-los em sala de aula é importante que os (as) professores (as) atentem para as abordagens como os conteúdos serão tratados, uma vez que poderão reproduzir concepções e imagens negativas acerca da África e das pessoas negras no Brasil, reforçando assim a discriminação.

Palavras-chave: currículo, cultura afro-brasileira, ensino.

As discussões apresentadas neste texto são frutos das nossas ações e intervenções junto aos professores (as) de História que atuam no ensino fundamental e médio das escolas públicas da Paraíba, especificamente na cidade de Guarabira. Portanto, apresentamos uma análise do que vivenciamos e observamos em sala de aula, a partir do diálogo que estabelecemos com esse segmento acerca da temática cultura afro-brasileira e africana e sua inclusão nos currículos do ensino fundamental e médio.

No transcorrer da trajetória percorrida compreendemos a sala de aula como espaço de discussão e construção de conhecimento forjado na relação entre os professores (as) e os estudantes. Em meio a esse contexto nos dispomos a identificar como os conteúdos referentes à cultura afro-brasileira e africana são tratados na escola pública.

Formulamos esse questionamento porque, embora as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana sejam de 2004, a LDB de 1996 e os Parâmetros Curriculares Nacionais desde 1997 já recomendavam a inserção da diversidade étnica no currículo e na sala de aula, o que incide na inclusão da história da África, história do negro (a) e cultura afro-brasileira e africana como conteúdos indispensáveis à compreensão da formação da sociedade brasileira.

¹⁹⁰ Universidade Estadual da Paraíba /Centro de Humanidades/Neabi

Portanto, a recomendação não é recente, pois há pelo menos três décadas a discussão está em pauta na educação pública, forjada, ora no debate sobre reforma curricular e a diversidade cultural, e mais recentemente no fórum de educação inclusiva.

Apesar de tal discussão ter percorrido uma trajetória, os conteúdos pertinentes à cultura afro-brasileira e africana, ainda não se constituem uma realidade a toda rede pública de ensino na Paraíba. Por sua vez, os cursos de Licenciatura em História em funcionamento no estado, com exceção do Curso de História da UEPB, onde a disciplina História da África é obrigatória desde 1999, e o da UFPB, e UFCG onde recentemente essa disciplina foi incluída, não se tem notícia de outros cursos de graduação em funcionamento no estado onde a história da África e a cultura afro-brasileira façam parte do currículo básico obrigatório. Essa realidade é problemática, sobretudo, porque desde 2004 as escolas públicas e particulares do ensino fundamental e médio em todo país estão obrigadas a inserir no currículo esse conteúdo.

No entanto, a maioria dos professores (as) ainda não o trabalha por desconhecer essa exigência, ou porque não lhe fora concedida algum tipo de formação para tal fim.

Por outro lado, o Estado e os municípios, através da secretaria de educação, ainda não se pronunciaram no sentido de fazer valer o que preconiza as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana.

Não se tem informação na Paraíba de nenhum município que tenha aplicado as recomendações desse documento como parte das políticas de ações afirmativas destinadas à população negra, apenas alguns projetos isolados, a exemplo do que vem sendo efetivado na cidade de João Pessoa, onde as diretrizes municipais foram formuladas e aprovadas pelo Conselho Municipal de Educação, mas não sancionada pelo prefeito.

No que diz respeito à educação, exceto João Pessoa, nenhum outro município da Paraíba formulou as Diretrizes Municipais Curriculares para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, ou se quer elaborou projeto de formação docente acerca dessa temática, o que implica dizer que não vem cumprindo as diretrizes nacionais.

Não obstante a isso, há equipes de formação em secretarias de educação que desconhecem o conteúdo das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana, conforme identificamos em algumas reuniões e eventos na área de educação.

Frente à omissão do Estado e municípios, quanto à aplicação do que preconiza a lei 10.639/003, hoje 11.645/008, a temática cultura afro-brasileira e africana é tratada na escola. Nesse

interim identificamos duas modalidades de abordagens desse conteúdo, sobre as quais passamos a discorrer a seguir.

A primeira modalidade de tratamento da temática cultura afro-brasileira e africana identificada entre os professores (as) tem tratado essa temática de modo pontual e aleatório ao currículo obrigatório, limitando-se às ações individuais de grupos de professores (as) que elaboram projetos isolados e nos dias 13 de maio e 20 de novembro, organizam eventos pedagógicos e culturais e discutem na escola os aspectos históricos da população negra no Brasil, em especial o econômico, onde a escravidão é contemplada como a responsável pela disseminação dos elementos da cultura africana. No entanto, essa é pouco estudada, mas apontada como matriz da formação cultural do Brasil.

A partir das atividades desenvolvidas por ocasião dessas datas, aprende-se e ensina-se a relação Brasil – África. Nesse processo, o (a) negro (a) ora é ressaltado (a) como o escravo (a), que contribuiu com a formação cultural do Brasil, ora é apontado como forte, haja vista ter suportado a escravidão.

Esse modelo de compreensão tende a desconsiderar a historicidade da população negra, uma vez que os negros não têm nome, vida, cultura e não são tratados como sujeitos históricos, visto que não se refere às relações que eles estabeleceram com outros grupos sociais. Por outro lado, nega a presença de negros (as) na sociedade contemporânea, pois o estuda num único dia, como se não existisse negro (a) no Brasil.

A idéia recorrente é a de que os antepassados negros (as) deixaram no Brasil alguns elementos da cultura africana, os quais não foram incorporados à cultura brasileira, uma vez que alguns (as) professores (as) no cotidiano da sala de aula ainda tratam essa cultura como se lhe fosse estranha e aos estudantes também.

A princípio, alguns professores (as) não se identificam e não vêem na realidade dos meninos (as) negros (as), com quem lidam cotidianamente em sala de aula, os elementos dessa cultura, uma vez que a trata como algo morto, distante e indiferente aos estudantes e à escola.

Por isso, tal cultura precisa ser recuperada. Trata-se de uma cultura estranha, exterior à escola, aos estudantes e aos professores, e por isso precisa ser ensinada e aprendida.

A segunda modalidade tem se pautado pela crítica a esse modelo de compreensão, enfatizado a condição do negro (a) na sociedade de classe, desmistificando a idéia de democracia racial ainda marcante, e tem ressaltado a luta do negro (a) para se inserir na sociedade e se afirmar cidadão e cidadã, o que está evidenciado nas diversas instâncias da sociedade, a exemplo do aspecto

político, com a fundação dos quilombos no século XVII, a Frente Negra Brasileira nos anos 1930, e o Movimento Negro Unificado em 1978.

Nessa segunda modalidade, os professores (as) também trabalham com o aspecto cultural, e tendem a apontar os grupos de afoxé, maracatu, maculelê, coco, samba de roda, e congada, como expressão cultural dos antepassados negros, logo, é possível identificar-se neles elementos da cultura afro-brasileira.

Nesse panorama também se inclui o aspecto religioso, com os terreiros de umbanda e candomblé espalhados pelo Brasil a fora e apontado como principal símbolo da resistência negra.

Essa realidade é denotativa de que não basta fazer referência à cultura afro-brasileira e africana na sala de aula, é preciso atentar para a abordagem com que os conteúdos são trabalhados. Ela também aponta para a necessidade da formação docente, uma vez que os problemas identificados decorrem da estratificação de um imaginário sobre tal temática que não a concebe como parte do cotidiano dos brasileiros.

Afora isso, a falta de material didático crítico que subsidie os professores (as) nas suas ações pedagógicas cotidianas, contribui com a manutenção desse imaginário. Isso não quer dizer que não haja material didático pertinente no mercado, o problema está no fato dos professores (as) não terem acesso a tal material. Poucas escolas dispõem de recurso didático acerca da África, sequer um mapa.

Mesmo assim, os conteúdos referentes à cultura afro-brasileira e africana vêm sendo trabalhados, mas de modo pontual. Tais experiências são importantes e frutos do fazer dos professores (as), o que quebra com o imobilismo frente à omissão do Estado em aplicar a lei 11.645/008 e cumprir com o que preconizam as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana.

No percurso de fazer valer esse documento, professores (as) têm se sentido inseguros. Alguns afirmam não terem capacidade para trabalhar essa temática. Outros ousaram e conforme as abordagens identificadas começaram, usando suas capacidades inventivas, estão descobrindo materiais didáticos ou os construindo a partir das suas realidades e vêm recolocando no debate em sala de aula a cultura afro-brasileira e africana.

Desse modo, na Paraíba, a temática cultura afro-brasileira e africana está em algumas salas de aula, o que é resultado da iniciativa de professor (a) comprometido (a) e simpatizante com a causa do negro (a) no Brasil.

No geral, tais experiências ainda são isoladas, como se a inserção dos conteúdos referentes à cultura afro-brasileira e africana no currículo escolar não fosse responsabilidade pública. Por outro lado, a Secretaria Estadual de Educação e as secretarias municipais não valorizam as experiências dos professores (as), o que faz com que não dêem o devido apoio, na perspectiva de que tenham continuidade e sejam massificadas na rede pública de ensino.

Frente à omissão do Estado na aplicação das políticas de ações afirmativas, o que incidiria na efetivação de uma política de formação docente acerca das relações étnico-raciais no estado da Paraíba, os professores (as) vêm dando um passo qualificativo no cumprimento do papel político-pedagógico da escola, no que se refere ao trabalho com a diversidade étnico-racial, especificamente a cultura afro-brasileira e africana.

Para tanto, tem recorrido ao Movimento Negro e a universidade, cujos militantes e professores não têm se furtado a colaborar, possibilitando-lhes materiais ou atendendo aos seus convites e indo às escolas fazer palestras sobre o racismo, cultura afro-brasileira e história da África, independente dos dias 13 de maio e 20 de novembro.

Em duas escolas localizadas na região de Guarabira, a temática cultura afro-brasileira e africana fora o tema central do Projeto Político Pedagógico, o que incidiu na realização do trabalho durante o ano letivo em várias disciplinas, tais como História, Geografia, Artes, Ensino Religioso, Língua Portuguesa, e Literatura.

Desde a década de 1990, se mantém o diálogo entre o Movimento Negro da Paraíba e as escolas públicas, apesar de não ter sido assinado acordo ou convênio com a Secretaria de Educação do Estado ou qualquer município.

O diálogo tem possibilitado que ações pedagógicas sejam realizadas fora do plano institucional e se afirmado em função das relações de amizade entre professores (as) e alguns militantes negros, e não como parte de um projeto institucional mantido pelo Estado, via Secretaria de Educação.

Além da sensibilização e compromisso de alguns professores (as) com a causa do negro no Brasil, outro aspecto que explica a relação com o Movimento Negro e a inserção dos conteúdos de cultura afro-brasileira e africana em sala de aula é o fato de muitos militantes negros serem professores (as), por isso têm disseminado a discussão entre os colegas, o que fez com que outros passassem a organizar suas ações sem recorrer ao Movimento Negro, visto terem acumulado experiência na questão e hoje não se limitam às datas comemorativas.

De certo modo, esse tipo de comportamento é a concretização do propósito do Movimento Negro, ou seja, o de que os professores (as) assumissem a discussão e incluíssem a temática África/negro (a) em sala de aula, uma vez que os grupos de negros existentes no estado não possuem quadro suficiente para atender todas as escolas, tão pouco é seu papel monopolizar tal discussão, visto que os docentes das escolas públicas, independente da existência das organizações negras, também devem fazer sua parte, haja vista a maioria da clientela com que eles trabalham ser negra.

A constatação dessa realidade, mesmo em pequena escala, é uma demonstração de que o Movimento Negro da Paraíba, historicamente, cumpriu o seu papel político e educativo e de que os professores têm despertado para a valorização da diversidade cultural na sala de aula.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

O professor (a) ao trabalhar com a temática cultura afro-brasileira e africana deve atentar para não reproduzir a idéia de inferioridade da África, dos africanos e dos negros brasileiros. A perspectiva é a de que ao trabalhar com tal temática, os docentes agucem nos estudantes o senso crítico na perspectiva de que outra imagem sobre essa cultura seja construída.

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

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

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

Logo, é trabalhar a história e atentar para sua diversidade étnica, perceber os africanos e os negros como protagonistas e não como coadjuvantes da história como sempre foram tratados,

desconstruir a idéia de passividade histórica dos negros e de que a África é um continente sem história. Por fim, quebrar com a hierarquização dos conteúdos.

REFERÊNCIAS

FAZZI, Rita de Cássia. **O drama racial de crianças brasileiras**: socialização entre pares e preconceito. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na sala de aula**: visita a História contemporânea. São Paulo: Selo Negro, 2005.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e Cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Iolanda de. (Org.) **Relações Raciais em educação**: novos desafios. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

OLIVEIRA, Rachel de. **Tramas da cor**: enfrentando o preconceito no dia-a-dia escolar. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro**: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Fapesp, rio de Janeiro: Pallas, 2005.

SANTOS, Gevanilda; SILVA, Maria Palmira da. (Orgs.) **Racismo no Brasil**: percepções da discriminação e do preconceito racial no século XXI. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Mauricio. **Memória D'África**: a temática africana em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2007.

ETNOGRAFIA DOS NAVIOS NEGREIROS: UMA ANÁLISE DAS EMBARCAÇÕES E SUAS TRIPULAÇÕES NO TRÁFICO ATLÂNTICO

Waldinea Cacilda da Silva¹⁹¹

Carmen Alveal¹⁹²

RESUMO

Compreender o Brasil sem se voltar ao continente africano, torna a história brasileira menos próxima de sua realidade social. O Brasil formou-se na escravidão, o processo mais longo de sua história, o tráfico de escravos conduziu sua economia e sua formação ao longo de mais de 300 anos. Com base em recentes estudos históricos analisar-se-á as tipologias das embarcações utilizadas para o tráfico de africanos para o Brasil entre fins do século XVIII e meados do XIX, seus tamanhos, seus fabricos, a qualidade dos materiais empregados, os locais onde eram construídos, suas tripulações, a mão de obra empregada nesse processo e o manejo de sua carga no curso das viagens que partiam de Angola e abasteciam de escravos o Rio de Janeiro e outras áreas do centro-sul brasileiro.

Palavras-chaves: navios negreiros, tráfico de escravos, fabricação de tumbeiros.

Desde cedo, aprende-se a associar as embarcações que traziam escravos da África a algo semelhante à gravura de Johan Moritz Rugenda 1830, *Negros no porão*. Nos textos dos viajantes, nas gravuras, nos poemas, em grande parte das descrições dos tumbeiros, os africanos escravizados são representados apenas no porão, sendo a imagem que se tem dos navios negreiros limitada a este compartimento, independente do tempo como se não ocorrido mudanças na arquitetura naval.

O tráfico de escravos para o Brasil fazia-se em diferentes embarcações, que transformaram-se ao longo do tempo. As mudanças técnicas e espaciais envolveram trabalho humano e influíram na maneira pela qual os africanos escravizados foram obrigados a fazer a travessia do Atlântico. Os navios negreiros não se limitavam aos porões e, Jaime Rodrigues, em seu livro *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*, realiza um minucioso estudo sobre as embarcações que realizaram o tráfico atlântico.

¹⁹¹ Graduanda do 5º período de História da UFRN.

¹⁹² Orientadora Iniciação Científica.

Sobre os locais onde os tumbeiros eram construídos, Rodrigues afirma que em Salvador, a primeira capital colonial, mantinha-se um intenso comércio com Lisboa e com a África Ocidental. Na Bahia estavam abrigadas as principais instalações para construção e reparo dos navios. Com emprego de mão de obra especializada, utilizavam-se como matéria prima as madeiras obtidas em Pernambuco, em Alagoas e no sul da Bahia, que vinham das matas próximas ao litoral ou do interior transportadas por indígenas. A praça comercial de Salvador sediava um comércio diversificado e dinâmico.

A transferência da capital para o Rio de Janeiro em 1763 levou à ampliação do movimento comercial e de navios nesse porto, elevando sua condição a principal centro de importação de cativos africanos no Brasil, a partir da segunda metade do século XVIII. Foi instalado no Rio de Janeiro um aparato institucional e militar e, entre os novos órgãos, havia aqueles destinados a estimular a indústria naval como o Arsenal da Marinha em 1765 e a Academia de Marinha em 1769. Além disso, havia na cidade armadores e poleiros particulares que se dedicavam à construção e aos reparos dos navios. Entretanto, ainda persistem dúvidas se a frota que abastecia o tráfico de escravos era fabricada no Brasil. Mas a infra-estrutura da construção naval era um suporte importante para a manutenção da vasta esquadra negreira, considerando que o litoral angolano não contava com as mesmas condições para executar eventuais reparos.

Antes da abertura dos portos, a diversidade de materiais necessários à construção naval resultou num cruzamento de importações das mais diferentes proveniências, como o cânhamo russo e o ferro sueco. Porém, os mais importantes eram fornecidos pelo Brasil, como a excelente madeira, a estopa e o breu utilizado na calafetagem dos navios.

A madeira constituía-se na matéria prima mais valiosa utilizada na construção dos navios. A escolha da madeira não era aleatória, mas o resultado da longa experiência dos trabalhadores dos estaleiros e da troca de informações entre estes e os tripulantes. A construção com “madeiras de Brasil” era um fator de valorização, tanto em condições normais de compra e venda quanto em situações mais diretamente ligadas ao tráfico negreiro - como no momento de acionar o seguro ou pedir ressarcimento por um apresamento considerado ilegal.

Eram conhecidas as propriedades do angelim, usada nas partes em contato com as águas como a quilha, o cadaste e no revestimento do porão; o amarelo, a piqua, a piqua-baiana, o ingá-porco, a amberiba-preta, o boroquim e a sucupira utilizados nas escotilhas. O cedro, devido a sua alta resistência aos cupins, era utilizado nas embarcações pequenas devido a sua

leveza e a jaqueira era empregada nas partes que se juntavam com metais, pois sua madeira não se arruinava em contato direto com o ferro.

Depois das revoluções na forma de se construírem embarcações na época dos descobrimentos, as transformações entre os meados do século XVIII e a primeira metade do XIX ocorreram principalmente nas peças relativas à direção e no tamanho das vigas e do velame, permitindo o carregamento de pesos maiores por metro cúbico e tornando possíveis viagens mais rápidas e seguras já no final do século XVIII. A melhoria no processo de fixação dos mastros ao casco permitiu aumentar o número de velas e a sua superfície, resultando em maior velocidade e facilitando enormemente as manobras.

Os traficantes foram os pioneiros no uso das novas tecnologias navais. Utilizavam uma camada de cobre que protegia o lado do casco em contato direto com a água, uma medida cara que garantia maior velocidade e durabilidade às embarcações, limitando os efeitos dos animais marinhos que viviam como parasitas fixando-se na parte externa inferior dos cascos.

Contudo, a maior novidade tecnológica ocorrida no século XIX foi a introdução das máquinas a vapor. Eram mais vantajosas quanto à velocidade. Mas, os primeiros navios a vapor não podiam competir com as embarcações a vela, que tinham uma capacidade de carga muito maior em seus porões. Isso porque os vapores utilizavam grande parte do espaço disponível para instalar suas máquinas e carregar combustível, primeiro lenha, posteriormente carvão.

Quedas consideráveis nos índices de mortalidade dos escravos em trânsito também foram atribuídas pelos estudiosos às mudanças tecnológicas, em função principalmente da diminuição do tempo das viagens. Aliadas as novidades na construção dos navios, somaram-se práticas higiênicas, como a lavagem dos porões com vinagre e a melhoria no sistema de ventilação.

Havia divergências pelos apreensores na hora de classificar os navios. Não era raro um tipo de navio ser confundido com outro. Ao deduzir que um navio carregava escravos e apreendê-los, os comandantes da marinha inglesa prendiam-se menos aos aspectos exteriores e mais aos indícios que observavam a bordo. Como havia navios de todo tipo empregados na atividade, um barco tinha que ser identificado como negreiro por detalhes só observáveis em seu interior, como a presença de escotilhas gradeadas. Nas embarcações mercantes, cujas cargas obviamente não tentariam escapar do porão, não havia as escotilhas gradeadas. A principal especificidade na arquitetura naval interna dos negreiros, entretanto, era a existência de uma

segunda cobertura móvel. Era feita de tal forma que sua remoção fosse rápida e fácil, a fim de eliminá-la como indício do tráfico no momento da apreensão.

Os tipos de navios e a quantidade de escravos neles carregados variavam conforme a bandeira e a época. O navio negreiro tinha que ser extremamente manobrável, para entrar em águas mais rasas dos ancoradouros africanos, muito veloz, para escapar da caça inglesa, e muito barato, para amenizar as perdas em caso de naufrágio ou captura.

Havia uma especialização, os tripulantes de navios negreiros engajavam-se por longos períodos nas embarcações, certamente porque o comércio de escravos requeria habilidade ou familiaridade específicas, ligadas à forma de negociar a compra e a venda e de lidar com a “mercadoria” transportada. Em muitas embarcações havia ex-cativos fazendo parte da tripulação. O tipo de navio e o número de tripulantes variavam de acordo com o porto de origem ou destino. Foram introduzidos no comércio transatlântico menos braços para levar mais carga, número que, geralmente, não ultrapassava duas dezenas, número suficiente para assegurar a tripulação o controle sobre possíveis rebeliões escravas e diminuição das mortalidades em alto mar.

Equipar os navios com tripulantes de várias localidades foi também uma estratégia adotada pelos traficantes para manter seus negócios no Brasil. Independentemente da origem, pertencer a uma tripulação era fazer parte de um processo de trabalho especializado e dividido em tarefas que variavam de acordo com uma hierarquia que era construída a partir das habilidades. Também refletia uma divisão social transportada da terra para bordo. O bom desempenho da embarcação dependia diretamente do trabalho e da habilidade dos tripulantes. Ao iniciar uma viagem, a primeira tarefa era carregar o navio, seguida do arranjo da carga conforme o peso para o equilíbrio da embarcação. Depois do carregamento, o trabalho recaía sobre o manejo das mercadorias e do navio, envolvendo algumas tarefas básicas como a pilotagem, o gerenciamento do aparelho e o desempenho das funções conforme a velocidade. A divisão dos trabalhos determinava as responsabilidades de cada profissional e definia as relações entre a tripulação. Essa divisão era hierárquica e a cada grau na escala correspondia um salário diferente e, eventualmente, alguns privilégios.

A relação social entre tripulantes e escravos tinha sua duração limitada ao tempo da negociação no litoral africano e à viagem transatlântica. Os trabalhadores engajados no tráfico viviam também a experiência cotidiana do domínio sobre os africanos, ainda que por pouco tempo. O tratamento dispensado pelos tripulantes aos africanos era extremamente hostil. Os

negros ficavam de mãos atadas, ligados uns aos outros com correntes. Espancados, vigiados, os africanos presos também eram mal alimentados. A dieta era controlada para diminuir sua capacidade de resistência. Carne seca, feijão, farinha de mandioca e um pouco de arroz compunha o cardápio básico dos africanos aprisionados. A ausência de nutrientes presentes em alimentos frescos causava doenças. O escorbuto, provocado pela carência de vitamina C, era a mais comum.

Os capitães negreiros, no entanto, não poderiam descuidar totalmente das condições físicas dos cativos. Alguns permitiam a circulação dos africanos pelo convés, em pequenos grupos, para manter a boa saúde, diminuindo, assim, os efeitos das condições suportadas nos porões úmidos, mal ventilados, apertados e mal cheirosos, objetivando-se conseguir melhor preço pela venda de escravos saudáveis.

Ao articular a captura de escravos na África, a colonização da América e o desenvolvimento da indústria na Europa, o tráfico negreiro criou uma rede comercial planetária que uniu os destinos de três continentes. Desse encontro, resultou a diáspora negra. A análise concentrou-se nos navios negreiros, visto enquanto espaços físicos, por parte do mundo do trabalho, espaço de convívio social e local onde um grande número de pessoas perdeu a vida ou esteve exposto a uma série de doenças. As condições no interior das quais se faziam as viagens foram parte das adversidades de uma viagem marítima cuja carga transportada eram seres humanos em processo de escravização.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luis Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 54-123.

FLORENTINO, Manolo Garcia. **Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro Séculos XVIII e XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995. 326 p.

RODRIGUES, Jaime. História Viva. **Dossiê Tráfico Negreiro: nos porões da história moderna**. n° 66, abr. 2009. p. 40-46.

_____. **De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 420 p.

_____. Arquitetura naval: imagens, textos e possibilidades de descrições dos navios negreiros. In: _____. **Tráfico, cativo e liberdade:** Rio de Janeiro século XVII - XIX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 80-123.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um Rio Chamado Atlântico:** A África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 288 p.

AS PRÁTICAS CULTURAIS EM OS EMBAIXADORES À CORTE DO ALÉM – UMA LENDA DOS POVOS QUIOCOS

Wanilda Lima Vidal de Lacerda¹⁹³

RESUMO

Da voz e memória do escritor/etnólogo Fernando Monteiro Castro Soromenho com a lenda *O embaixadores à corte do além*, pretende-se, neste trabalho, mostrar como esta resgata e reflete o *modus vivendi* e o *modus operandi* de uma sociedade, bem como práticas culturais e religiosas ali inseridas.

Palavras-chaves: lenda, sociedade, cultura, religião

Boa parte das nações africanas era ágrafa, mas cultivava a literatura oral. Um dos primeiros estudiosos que se dedicou a recolher e a estudar a literatura oral dos povos angolanos foi o missionário suíço Héli Chaterlain que chegou a Angola em 1885. Anos depois, Fernando Monteiro Castro Soromenho, moçambicano de nascimento (1910), mas que viveu dos quinze aos trinta anos de sua vida em Angola, no exercício de suas funções administrativas, teve oportunidade de, em contato com os negros em suas aldeias, colher informações, anotar o que via e ouvia, principalmente, as histórias contadas ao redor das fogueiras e, mais tarde, dar-lhes um tratamento literário em *Lendas negras*, *Nhári: o drama da gente negra*, *Rajada e outras histórias* e *Calenga*, embora em algumas delas o etnólogo ficasse no limiar do escritor.

Os embaixadores à corte do além é uma dessas muitas histórias, uma lenda por ele resgatada em *Lendas negras* (L.N). Foi recolhida dos povos quiocos (Kyocos), que, segundo a *História de Angola* (s/d), eram povos que em suas migrações abandonaram o Katanga, atravessaram o rio Kassai e instalaram-se na Lunda, nordeste de Angola, e depois voltaram a emigrar para o Sul.

A lenda conta a história de um velho soba que, preocupado com a peste que assolava sua região, mandou chamar um famoso feiticeiro e solicitou que ele fosse junto aos mortos saber a causa de tanta mortandade. Quando dias depois o feiticeiro regressou, disse que o antigo soba, tio do atual governante, estava muito zangado com o esquecimento a que o seu povo o deixou e, em represália, ocasionava as mortes. No dia seguinte, o soba convocou os mais idosos da tribo à sua presença e, em assembléia extraordinária, disse para eles que o motivo do mal que lhe apavorava era “ordem do céu” e pediu-lhes conselhos, ao que o mais

¹⁹³ Prof^a. do Centro de Humanidades da UEPB.

antigo opinou que deviam ser enviados ao céu dois mensageiros, com que todos concordaram. À noite, na presença de todos os vassallos, foram escolhidos e mortos dois homens previamente incumbidos de transmitirem o recado do soba ao seu tio, esperando-se com isso acabar com a peste. Passaram-se dias e dias e continuou a mortandade. Aos poucos, as pessoas foram abandonando a tribo e apenas o soba ficou resistindo até morrer.

De acordo com Reis e Lopes (1987, p. 216), a lenda é geralmente uma narrativa curta, de carácter ficcional, transmitida oralmente de geração a geração, transportando para o futuro um passado não esquecido. Nisto, ela se distingue do mito porque, enquanto este é intemporal, a lenda refere-se a um passado mais recente. Ela aborda um fato histórico ocorrido numa época remota que aparece transfigurado na imaginação popular. Guarda vinculação com o real: tem tempo e/ou espaço definido, e o que nele se diz, participa do vivido; há a presença de pelo menos um herói humano e, ao mesmo tempo, diferente por sua ligação com o divino ou pela modelação da história com o maravilhoso, ou ainda, alimentando-se às vezes “pelo halo mítico” que o rodeia. Por vezes, a lenda também “se propõe a explicar a razão de um fenómeno ou de um fato geográfico” (REIS e LOPES, 1987, p.216).

Em *Os embaixadores à Corte do Além*, na tentativa de “perceber o eco dessa voz antiga e avaliar seu alcance”, tomando as palavras de Zumthor (1991, p. 22), verifica-se como se constitui ali a sociedade, o seu modo de viver e os traços fundamentais de sua cultura, especialmente com relação à religião e à morte.

À medida que o narrador vai apresentando os personagens, ele deixa à mostra a existência de duas grandes classes sociais naquele grupo étnico: a aristocracia e o povo. Assim, podemos verificar que no topo da escala de poder está o rei; um pouco mais abaixo estão os conselheiros e os feiticeiros (estes são os detentores do poder) e, por último, os vassallos (o povo).

O povo vivia numa espécie de comunidade ou aldeia: a senzala, e tinha sua casa ao redor da casa dos chefes da administração das províncias e dos distritos do reino, que eram ricos aristocratas, geralmente chamados manis. Na sociedade daquele tempo, todo o povo trabalhava, quer em suas terras, quer para algum parente rico, ou em casa do aristocrata que mandava na região.

O soba ou rei governava com muito poder, era auxiliado por um Conselho de Anciãos e por um Conselho de Ministros tal como a organização da sociedade angolana, na fase pré-colonial e até mesmo durante a colonização. Conforme costuma outras histórias referir-se, o rei, nas sociedades antigas, cuidava dos conflitos e questões entre as comunidades, era o chefe

máximo da guerra, tinha o poder de chamar a chuva e era responsável pela defesa de todo o país contra a invasão estrangeira.

O feiticeiro, também chamado kibanda, cuidava dos problemas relacionados com as atividades religiosas, que dentro da cultura africana são de natureza animista, ou seja, acredita-se que a natureza é regulada por espíritos ou divindades. O feiticeiro podia acumular as funções de adivinho e também de curandeiro. Como ministro do culto religioso, o kibanda servia de intermediário entre as forças sobrenaturais, os espíritos dos antepassados dos homens.

O número de personagens da lenda é reduzido e não têm nome. Há no texto personagens individuais que são identificadas pelo *status* social ou pela função que exercem: o soba, o feiticeiro e um dos ajudantes do rei.

As personagens coletivas são representadas pelos homens mais idosos da tribo, pessoas que possuem experiência de vida, portanto, detentoras do saber, que lhes confere a autoridade e o respeito com que são ouvidos, principalmente em ocasião de crise. São os verdadeiros conselheiros do rei.

Um de seus ajudantes é apresentado soprando um chifre, no alto de árvore comumente mencionada na literatura africana, o imbondeiro, para avisar “à gente da senzala” (L.N, p.43), os vassalos, sobre a reunião que deveria ser realizada à noite. Vale ressaltar que, na cultura africana, usava-se costumeiramente o chifre como instrumento de comunicação, embora para maiores distâncias fossem mais usados os tambores ou mundos.

Em boa parte dos povos africanos, com a morte do rei, o trono não era passado de pai para filho, mas o herdeiro costuma ser o sobrinho mais velho, filho de sua irmã mais velha. A linha sucessória era, portanto, matrilinear, fato que no texto podemos comprovar nas palavras do adivinho dirigindo-se ao rei: - “Teu tio está zangado, porque seu povo o deixou em esquecimento –” (p.42)

Em *Os embaixadores à Corte do Além*, o soba é caracterizado como um velho que tem muito medo de morrer “e muito preocupado com o triste destino de sua gente” (p.41)

O feiticeiro é para o rei “homem de grande confiança e de sua amizade muito querido” (p.41), ainda jovem, mas “de aspecto grave, como convém à qualidade de homem de saber”. (p.41-42). Depois de comunicar ao rei o motivo das mortes, retira-se da narrativa. “E foi-se em seu peregrinar, ainda mais possuído da sua nobre missão de espalhar as verdades de suas mentiras...” (p. 42). A atitude do peregrinar solitário do feiticeiro é um topos na literatura africana, mas o fato de o narrador referir-se a “verdades de suas mentiras” faz-nos pensar que neste paradoxo tanto pode haver a compreensão de mito etimologicamente ser relacionado à

mentira, coisa fantasiosa, como uma certa ironia com a crença dos negros nos poderes do feiticeiro.

Sem nenhum destaque e incluídos na categoria de vassalos estão todos os outros referidos, mas na hora em que o rei vai contar aos idosos o motivo de sua convocação, queixa-se apenas “dos homens novos – gente imprudente e descuidada – que fugiram, deixando terras de semeaduras num abandono muito triste, sem curarem de saber se seu rei já teria celeiros cheios, para seu abastecimento e dos que, por serem velhos, não podiam trabalhar.” (p. 42) deixando bem evidenciada a importância da atividade agrícola e o seu exercício pelos jovens, assim como a obrigação de abastecer os celeiros reais, e estes, por sua vez, serviam também para o abastecimento das pessoas idosas. E, na hora de escolherem os dois ‘embaixadores’, foram escolhidos entre os jovens. Estes não tiveram o direito de interferir, foi sobre eles que recaiu a punição pelo descaso ao rei morto e, ao mesmo tempo, a possível glória pela redenção de seu povo.

Curiosamente, nesta lenda não há referência explícita às mulheres. Sua presença está diluída na “multidão” que assiste à execução dos “embaixadores” e nas “famílias” que debandaram, fugindo da peste. Na sociedade representada nesta lenda, as mulheres não têm participação alguma, inclusive, não há referência ao seu trabalho na agricultura, atividade que costumeiramente nas sociedades africanas elas realizam. Cabe, assim, aos homens mais jovens a referência ao trabalho de semear o campo.

Como em toda a literatura africana, a presença da morte e da ressurreição é um dos temas mais frequentes e refletem as numerosas oportunidades dadas pela vida de testemunhar sua regularidade. No texto ora apresentado, a morte é o motivo mais trabalhado. Anunciada pelo “agreste vento”, aliada à natureza, ela se opõe ao homem. Em tais circunstâncias, a morte é o elemento desestabilizador da sociedade, capaz de levar os indivíduos a abandonarem suas terras e seus mortos, apesar de o culto aos mortos ser muito importante para a continuidade da existência de uma comunidade.

Na cultura africana, os mortos partem deste mundo, mas continuam junto às pessoas. Os espíritos dos mortos têm poder sobre os vivos, podem ser seus guardiões, seus protetores, podem conceder-lhes o bem-estar, mas para isso têm de ser cultuados constantemente. Não podem ser esquecidos, sob pena de virem os castigos, como (,) por exemplo: uma doença repentina ou uma infelicidade. Cabe ressaltar ainda que na antiga tradição da cultura negra o culto aos mortos era dirigido por pessoas indicadas pelos adivinhos, chefes tradicionais ou pelos mais velhos. No culto, eram feitas oferendas e estas variavam de acordo

com a ocasião; podiam ser oferecidos até sacrifícios humanos. Assim, por ocasião do enterro de um soba, alguns indivíduos eram escolhidos para serem sacrificados a ele.

Os rituais prestados aos mortos têm como objetivo controlar o poder dos espíritos, abrandar sua fúria e, conseqüentemente, trazer benefícios para eles ou para a sociedade em que se encontram inseridos. De modo geral, em várias sociedades africanas a morte é encarada de modo natural, vista como uma simples transformação. Daí é possível compreender porque os jovens escolhidos para morrer não manifestaram nenhum sinal de medo. Eles estavam imbuídos de uma missão divina, de servirem como intermediários entre o atual rei, representante do seu povo, e o rei morto. Cumpririam a “ordem do céu”, e isto era o bastante.

O sacrifício deles é narrado de modo sucinto e com muita frieza: “Os embaixadores olharam o céu, talvez estudando o caminho mais rápido, e colocaram sobre os troncos suas cabeças. Veloz, desceu, manejado por mãos hercúleas, vindo lá do alto, o golpe certo. As vidas foram-se a caminho do céu.” (p.44)

A linguagem metonímica da última frase deixa claro que a verdadeira segurança está nos céus, no espírito dos mortos e não no rei.

Já o ritual de preparação da morte é contado passo a passo, criando expectativa no ouvinte/leitor: “Em um local, também perto da senzala do chefe, preparou-se campo-raso destinado a ante-câmara da morte. No centro, colocaram-se dois grossos troncos de árvore secular. Junto de cada cepo, dois homens, altos e espadaúdos, estavam perfilados e seguravam pesadas catanas. (p.43)

Depois disso, um conselheiro ordenou que os ‘embaixadores’ se destacassem da multidão e disse-lhes de sua tarefa no céu: saber do rei as causas da morte, saudá-lo em nome do rei e pedir-lhe tolerância. Em seguida, o soba dirigiu-se a eles arrogantemente: “Digam ao nosso rei que lhe ofereço metade dos meus bois e a mais linda de minhas mulheres, se ele acabar com as mortes” (p. 44). Logo em seguida, chefe, conselheiros e embaixadores dirigiram-se para o campo sagrado, enquanto a multidão assistia à distância.

Após a morte dos ‘embaixadores’, as pessoas, antes amedrontadas, se ergueram e repetiram o nome, que ecoava, do antigo soba. É o narrador quem nos explica o sentido deste ritual: “Assim chamavam a atenção do grande morto, para pronto se encontrar, no momento em que os emissários chegassem ao reino distante...”. (p. 44)

Representada dessa maneira, podemos ainda afirmar que a morte além de reguladora da sociedade, é considerada uma viagem – “vocês vão ao céu” - (p. 43). Ela se faz notar em outros aspectos: no vento que sopra, no tempo que passa, na pressa das pessoas em

abandonarem a terras, na angústia que se mostra no rosto das personagens e na decadência física, principalmente, do soba.

A execução dos jovens não foi suficiente para aplacar a fúria do antigo rei. Muitas pessoas morreram vítimas da peste, muitas pessoas apressaram-se em retirar-se da “terra dos mortos” deixando atrás de si os doentes que não podiam se locomover e os muitos mortos “insepultos servindo de pasto aos abutres” (p.44). O cenário descrito adquire cores expressionistas e de tragédia. Restou apenas o soba que “Morreu no seu posto, como compete a um rei valente. Seus súditos podiam abandonar o campo da morte – mas não ele, que tinha obrigações a cumprir e era temente às penas a que estão sujeitos os negros que não respeitavam a sagrada vontade de seus mortos...” (p. 45)

A lenda vai receber as alterações que o tempo e a memória das pessoas vão fazer. Assim é que narrador já divulga uma das fantasias do povo: a “aparição fantástica! – a horas mortas” (p.45) do rei, elevado à condição de mártir “sempre e sempre a esperar os emissários, há muito mandados à corte do Além...(p. 45) e que inserido desse modo no mito, ‘acordará’ com o retorno dos emissários “e um povo virtuoso nascerá e triunfará, naquele ermo [...] amaldiçoado por causa dos homens que não souberam esperar a proteção dos mortos” (p. 45)

Ficou para as gerações futuras o alerta, a lição da necessidade de se perpetuar o culto aos mortos e o retrato exemplar de um povo destruído pela peste, que pode simbolizar as dificuldades decorrentes das condições climáticas, como a seca, as constantes guerras com os povos vizinhos, a falta de solidariedade entre os indivíduos da mesma sociedade e o desprezo às tradições e à cultura que levaram à migração e à desintegração dos quicocos. Fica, sobretudo, a esperança de ressurreição do rei que “acordará” e em um povo virtuoso que nascerá e triunfará sobre aquele deserto, quando os embaixadores voltarem.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HISTÓRIA DE ANGOLA. Porto: Afrontamento, s/d

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.

SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. Os embaixadores à corte do além. In.SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro .**Lendas Negras**. Lisboa: Cosmos, s/d.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

*Dedicamos este livro
à Inocência Mata
e Kabengele Munanga*

ISBN 978-85-60621-09-5



9 788560 621095