

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretora

Profa. Dra. Rosa Fátima de Souza Chaloba

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vice-Coordenador

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor responsável

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Editores deste número

Paulo Andrade (UNESP)

Rosângela Sarteschi (USP)



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

LITERATURA NEGRA BRASILEIRA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 46	p. 1-242	jan./jun. 2018
-------------	------------	-------	----------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Alcides Cardoso dos Santos (UNESP)
Ana Claudia da Silva (UnB)
Antonio Donizete Pires (UNESP)
Cristiane Rodrigues de Souza (UFTM)
Daniela de Brito (UFSCar)
Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar)
Edilene Machado Pereiara (FVC)
Eduardo de Assis Duarte (UFMG)
Elizabeth Sanches Rocha (UNESP)
Eva Aparecida da Silva (UNESP)
Fabiano Rodrigo da Silva Santos
(UNESP)
Fábio Figueiredo Camargo (UFU)
Florentina da Silva Souza (UFBA)
Franco Batista Sandanello (UFMA)
Iraci Conceição de Souza (UERJ)
Jacob dos Santos Biziak (UFPR)
Jorge Vicente Valentim (UFSCar)
Juliana Santini (UNESP)
Ligia Fonseca Ferreira (Unifesp)
Luana Barossi (USP)
Luiz Gonzaga Marquazan (UNESP)
Luiz Henrique Silva de Oliveira (CEFET-
MG)
Marcelo Lachat (Unifesp)
Marcia Valeria Zamboni Gobbi (UNESP)
Maria Aparecida de Oliveira (UFAC)
Maria Celia de Moraes Leonel (UNESP)
Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC/MG)

Maria Silvia Betti (USP)
Mario Augusto Medeiros da Silva
(Unicamp)
Mario Cesar Lugarinho (USP)
Mayumi Ilari (USP)
Natali F. Costa e Silva (UNIFAP)
Rejane C. Rocha (UFSCar)
Rejane Vecchia da Rocha e Silva (USP)
Renata Soares Junqueira (UNESP)
Rodrigo Valverde Denubilla (UNESP)
Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite
(UNESP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Valquíria Pereira Tenório (IFSP)
Vaniucha de Moraes (UFSC)
Vima Lia de Rossi Martin (USP)
Walter Garcia da Silveira Junior (USP)

Normalização

Jessica Romanin Mattus

Revisão do português

Jessica Romanin Mattus

Revisão do inglês

Nathalia Sorgon Scotuzzi

Editoração eletrônica

Eron Pedroso Januskevictz

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990) - . – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts
(Ulrichsweb : <https://ulrichsweb.serialsolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language
Association/ EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliterature
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

Paulo Andrade e Rosângela Sarteschi 9

LITERATURA NEGRA BRASILEIRA

BRAZILIAN BLACK LITERATURE

■ HomeMulher: nossos ossos negros de breu/luz

Wo/Man: Our Black Bones of Darkness/Light

Dagoberto José Fonseca, Simone de Loiola Ferreira Fonseca e Tarcísia Emanuela Teixeira de Jesus..... 15

■ Memórias Poéticas de Autoras Negras: reinvenções de (Re) existências

Poetic Memories of Black Female Writers: Reinventions of (Re) Existences

Ana Rita Santiago..... 35

■ Escravidão e Subjetividade: notas sobre o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

*Slavery and Subjectivity: notes about *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis*

Naiara Krachenski..... 51

■ Consolidando a fortuna crítica de Maria Firmina dos Reis: uma avaliação preliminar das dissertações e teses acadêmicas sobre a autora desenvolvidas em programas de pós-graduação brasileiros nos últimos trinta anos (1987-2016)

Consolidating the critical fortune of Maria Firmina dos Reis: a preliminary evaluation of dissertations and academic theses about the author developed in Brazilian postgraduate programs in the last thirty years (1987-2016)

Rafael Balseiro Zin..... 63

■ Isaltina Campo Belo: um corpo estranho em linha de fuga

Isaltina Campo Belo: a foreign body in the line of flight

Bruno Cardoso..... 83

- Missossos e makas: a *performance* da narradora em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo
Missossos and makas: the narrator's performance in Insubmissas lágrimas de mulheres, by Conceição Evaristo
 Telma Borges 97
- Sobreviventes da diáspora: os “brasileiros do Benim” em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves
Diaspora survivors: the "Brazilians of Benim", in “Um defeito de cor”, by Ana Maria Gonçalves
 Sylvania Núbia Chagas 107
- A reinvenção da identidade feminina e a hibridização cultural e religiosa no teatro negro de Callado: *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá* em cena
The reinvention of feminine identity and cultural and religious hybridization in the black theater of Callado: O tesouro de Chica da Silva and Uma rede para Iemanjá on the scene
 Geam Karlo-Gomes e Clarissa Loureiro..... 119
- The organic intellectual and the *bandido*: the *periferia* as a site of black civic engagement in Ferréz’s *Manual prático do ódio*
O intelectual orgânico e o bandido: a periferia como local de engajamento cívico negro em Manual prático do ódio, de Ferréz
 Eliseo Jacob..... 139
- A “destruição construtiva” na poética de Criolo
The “constructive destruction” in the poetics of Criolo
 Lucas Toledo de Andrade 149
- Negrismo e negritude na história da música popular brasileira: entre textos e canções
Negrism and negritude in the history of Brazilian popular music: between texts and songs
 Juliano Nogueira Almeida..... 165

VARIA

- Luanda: dinâmicas urbanas e representações culturais
Luanda: urban dynamics and cultural representations
Orquídea Maria Moreira Ribeiro e Fernando Alberto Torres Moreira187
- O espectro de Getúlio: “Lambões de caçarola”, de João Antônio
The spectre of Getúlio: “Lambões de caçarola”, by João Antônio
Júlio Cezar Bastoni da Silva 203

RESENHAS / REVIEWS

- “Eu sou porque nós somos”
Oswaldo José da Silva e Dagoberto José Fonseca 219
- O sonho de Carolina de Jesus
Daniela Nascimento 223

ÍNDICE DE ASSUNTOS 227

SUBJECT INDEX 229

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX 231

ÍNDICE DE RESENHAS / REVIEWS INDEX 233

APRESENTAÇÃO

Esse dossiê temático da Revista *Itinerários* é composto por artigos sobre Literatura negra brasileira que, a partir de múltiplos aportes teóricos e críticos, desenvolveram reflexões sobre questões como memória individual/coletiva, ancestralidade, identidades, o legado da diáspora, literatura feminina negra, hibridismo cultural nos gêneros narrativo, lírico e dramático. Os editores receberam 30 artigos, inclusive contribuições internacionais. Com o auxílio dos pareceristas, aos quais agradecemos, foram selecionados treze para a publicação do presente volume.

O artigo “HomeMulher: nossos ossos negros de breu/luz”, de Dagoberto José Fonseca, Simone de Loiola Ferreira Fonseca e Tarcísia Emanuela Teixeira de Jesus, elabora uma reflexão analítica e interpretativa sobre o papel da literatura negra e da intelectualidade que a produz na sociedade brasileira, bem como sobre o lugar sociocultural da resistência/existência neste processo criativo, especialmente na trajetória nada linear da identidade e da memória, utilizando como ponto de partida para a reflexão o famoso Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros, ocorrido no ano de 1987, no SESC de Petrópolis (RJ).

Em “Memórias Poéticas de Autoras Negras: reinvenções de (Re) existências”, Ana Rita Santiago apresenta uma leitura descritivo-interpretativa das memórias poéticas da escrita literária de autoras negras para mostrar como inscrevem sua escrita, por meio de memórias individuais e coletivas, como modo de fortalecimento identitário, desfazendo recordações subalternas.

Por sua vez, Naiara Krachenski, em seu artigo “Escravidão e Subjetividade: notas sobre o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis”, busca entender como o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, considerada a primeira romancista abolicionista da língua portuguesa, representa uma inovadora criação artística e social no século XIX brasileiro. Partindo da própria biografia da autora, a pesquisadora faz uma abordagem historiográfica, procurando compreender como se dá o tratamento das personagens negras e do tema da escravidão nesta obra.

Em “Consolidando a fortuna crítica de Maria Firmina dos Reis: uma avaliação preliminar das dissertações e teses acadêmicas sobre a autora desenvolvidas em programas de pós-graduação brasileiros nos últimos trinta anos (1987-2016)”, Rafael Balseiro Zin realiza uma revisão dos estudos acadêmicos que se dedicam a analisar alguns aspectos que permeiam a vida e a obra de Maria Firmina dos Reis, com a publicação de *Úrsula*, em 1859, na cidade de São Luís do Maranhão.

O artigo “Isaltina campo belo: um corpo estranho em linha de fuga”, de Bruno Cardoso, analisa a figuração de um corpo feminino **em viagem** na ficção *Isaltina Campo Belo*, da escritora Conceição Evaristo. A investigação crítica focaliza os

recursos narrativos mobilizados pela autora com o objetivo de representar uma personagem feminina, lésbica e negra, cujo processo de subjetivação, ou descoberta de si, engendra-se sob a coerção de múltiplas opressões.

Telma Borges da Silva, em “Missosos e makas: a *performance* da narradora em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo”, parte da hipótese de que os procedimentos estéticos manuseados pela autora mineira evidenciam não somente recuperação dos procedimentos da oralidade, mas também um procedimento de meta-autoficção, uma vez que o conjunto de histórias que compõem o livro discute o próprio ato de criação literária.

Em “Sobreviventes da diáspora: os ‘brasileiros do Benim’, em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves”, Sylvania Núbia Chagas analisa a situação daqueles que, ao retornarem à África, não conseguem mais reconhecer o país construído em seu imaginário durante o período da escravidão.

Abordando o gênero dramático, o artigo “A reinvenção da identidade feminina e a hibridização cultural no teatro negro de Callado: *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá em cena*”, de Geam Karlo-Gomes e Clarissa Loureiro, analisa as obras *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá*, a fim de evidenciar a reinvenção da identidade da negra brasileira a partir da apropriação do mito da *femme fatale* e o artifício estético de sincretismos religiosos para composição de um Auto do Natal culturalmente híbrido.

Uma contribuição internacional, o trabalho intitulado “The Organic Intellectual and the *Bandido*: The *Periferia* as a Site of Black Civic Engagement in Ferréz’s *Manual prático do ódio*”, de Eliseo Jacob, aborda as representações literárias da periferia em São Paulo referentes às relações da esfera do público para as comunidades negras marginalizadas no espaço urbano do Brasil a partir do romance de Ferréz.

Para pensar a poética afro-brasileira na música, Lucas Toledo de Andrade, em “A ‘destruição construtiva’ na poética de Criolo”, analisa os recursos formais utilizados nas composições do *rapper* paulistano, como a deglutição, a colagem, a quebra da linearidade de tempo e a destruição de fronteira entre espaços, além do uso da mitologia africana, da língua iorubá, da cultura periférica, a fim de revisar de modo crítico estereótipos lançados ao negro ao longo da história brasileira.

Na sequência, mais um trabalho sobre a presença negra na canção. Em “Negritude e negritude na história da música popular brasileira: entre textos e canções”, Juliano Nogueira de Almeida aborda questões relativas ao negritude e as estéticas da negritude, a partir da *História da Música Popular Brasileira*, lançada pela *Abril Cultural*, em 1970.

Na Seção “Vária” estão reunidos dois trabalhos. No artigo “Luanda: dinâmicas urbanas e representações culturais”, Orquídea Maria Moreira Ribeiro e Fernando Alberto Torres Moreira mostram como a cidade de Luanda é personagem central na obra de Luandino Vieira. O texto discute também como os angolanos

Ondjaki e Manuel Rui incorporam a ideia da cidade multifacetada e culturalmente diversificada, construindo uma imagem de Luanda que aparece como o símbolo da nação angolana, a capital na pós-colonização a escrever a sua história recente, cidade crioula em termos culturais e adepta da globalização. Desse modo, os autores analisam as vivências da Luanda colonial e pós-colonial por meio de textos selecionados de Luandino Vieira, Manuel Rui e Ondjaki, que apresentam diferentes formas de retratar e ler a capital angolana, os seus habitantes e as suas técnicas de sobrevivência.

Júlio Cezar Bastoni da Silva fecha a antologia de artigos com um estudo de um conto do escritor paulistano João Antônio (1937-1996). O artigo “O espectro de Getúlio: *Lambões de caçarola*, de João Antônio” propõe situar o conto de João Antônio no momento de sua publicação, na década de 1970, e analisar os modos pelos quais constrói uma espécie de avaliação sobre a figura de Vargas e seu sentido para a história brasileira.

Duas resenhas compõem este volume sobre Literatura negra brasileira. Trata-se de Osvaldo José da Silva e Dagoberto José Fonseca sobre o livro de Léonora Miano *A Estação das sombras*, publicado pela Editora Pallas em 2017, e a resenha de Daniela Nascimento sobre o livro de Carolina Maria de Jesus, *Meu sonho é escrever...contos inéditos e outros escritos*, organização por Raffaella Fernandez e publicado pela Editora Ciclo Contínuo este ano.

Paulo Andrade
Rosangela Sarteschi



LITERATURA NEGRA BRASILEIRA
BRAZILIAN BLACK LITERATURE

HOMEMULHER: NOSSOS OSSOS NEGROS DE BREU/LUZ

Dagoberto José FONSECA *
Simone de Lioila Ferreira FONSECA **
Tarcísia Emanuela Teixeira DE JESUS ***

- **RESUMO:** Este artigo visa abordar, de modo analítico, interpretativo e reflexivo, o papel da literatura negra e da intelectualidade que a produz na sociedade brasileira, bem como o lugar sociocultural da resistência/existência nesse processo criativo, especialmente na trajetória dinâmica e nada linear da construção da identidade e da memória negras. Para tanto, buscamos no último Encontro Nacional de Poetas e Ficcionistas Negros, ocorrido no ano de 1987, no SESC de Petrópolis (RJ), nossa referência teórica, epistêmica e literária. Esse é o desafio do homem e da mulher negros na sociedade brasileira, isto é, informar, denunciar, anunciar e inspirar, por meio do que escrevem, como sempre escreveram e inspiraram tantos outros, como Gregório de Matos e Jorge Amado no tempo passado, ao elaborar uma literatura também sobre o negro, com base em experiências pretéritas, que os fizeram, por linhas tortas, denunciar a violência transparente existente no passado alvo deste país escravista, racista, machista, criminoso e xenófobo até com o nativo da terra e sobremaneira com aqueles que o construíram do subsolo até o mais alto e luxuoso dos arranha-céus das avenidas Vieira Souto (RJ) e Paulista (SP) e a própria Esplanada dos Ministérios (DF).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Colonialismo. Literatura do/sobre o negro. Literatura negra. Racismo. Resistência.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Antropologia, Política e Filosofia – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – dagobertojose@gmail.com.

** UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – sferreira77@gmail.com.

*** UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – tarcisiaemanuela@gmail.com.

"O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

OSsOs NEGROS¹

O homem vive das letras,
só/sol/solda
da palavra/pensamento
amálgama/cimento
que nascem dentro dele/nele/ELE/
eu/teu/DEUS/
EX-US/NÓS/

OSSOS NEGROS De breu

A arte de escrever é a arte de deixar-se sair de si, de expressar-se pela mão, daí falarmos literalmente manifestar-se² pelo pulso, pela mão, pelo desejo de fazer-se humano entre os humanos, à medida que realizamos nosso trabalho intelectual-manual solitário, solidário e ao mesmo tempo coletivo e plural, pois usamos diferentes e diversas máscaras-facetadas da realidade social e imaginária.

Literatura negra?

Muitos poderão nos perguntar, sem nenhuma preocupação, inocência ou respeito, se a literatura negra existe. Teremos de dizer, sem parcimônia nem despeito por nosso interlocutor, que essa modalidade, forma estética, militante e ativista existe em diversas das sociedades que foram atravessadas pela mácula do escravismo, do racismo, do colonialismo ou por políticas institucionais violentas, que atingiram também aqueles que possuem diferentes crenças e relações com os sagrados.

A literatura negra tem uma razão de existir que está vinculada a questões objetivas, reais e que, cotidianamente, pautam a sociedade brasileira há muito tempo. No entanto, ela não pode ser confundida com uma literatura menor ou uma subliteratura, oriunda de uma população que se encontra nos subterrâneos da sociedade. Tampouco é uma literatura marginal, posto que ela não está à margem. Ela é central na vida dos muitos sujeitos que a produzem dentro e/ou fora dos espaços reconhecidos publicamente.

Nesse sentido, a literatura negra é e tem sido produzida por negros e negras que se ocupam de fazê-la artesanal, manual e intelectualmente, a fim de dizerem o

¹ Poema criado por Dagoberto José Fonseca exclusivamente para este dossiê temático.

² A etimologia da palavra “manifestar” é de origem latina, sendo o composto de “mão” ou “mãos” (*mano, manus*) e com a variante de “*fendo*”, “*fendere*”, isto é cortar, findar. Em suma, “manifestar-se” é tornar patente e palpável.

que são, o que sentem, o que pensam e como creem que a vida seja possível hoje e amanhã, sem perderem o fito do que foi o ontem. Eles e elas não temem falar ao mundo o que querem e desejam, pois enfrentam a diversidade de pensamento antes de nascerem e as adversidades assim que nascem. A literatura negra é feita de sangue, saliva e suor, a SSS da literatura negra, uma arte de atitude e de posicionamento no mundo, como nos brinda Arnaldo Xavier:

E que esta Linguagem seja exatamente
o sentido (quizilista), o gesto (xangótico), a
sugestão (ebólica), a careta (quilombística), a
escrita (exuística) que o corpo do Negro aponta
de forma própria e irreversível
(XAVIER, 2004, n. p.).

Ser negro/negra e querer ser reconhecido(a) assim publicamente, em uma sociedade multiformemente violenta como a brasileira, não é só um desafio ao senso comum, é também o enfrentamento daqueles que se dizem donatários do senso crítico, ou melhor, das obviedades sociais já registradas em cartório. Ser e querer ser negro/negra no Brasil é um ato político da maior envergadura, pois é quase um pedido para ser parte das estatísticas do mapa da violência e não sucumbir ao medo, à covardia, ao embranquecimento.

Torpedo

irmão, quantos minutos por dia
a tua identidade negra toma sol
nesta prisão de segurança máxima?

[...]

irmão, diz à tua identidade negra
que eu lhe mando um celular
para comunicar seus gemidos
e seguem também
os melhores votos de pleno restabelecimento
e de muita paciência
para suportar tão prolongada pena
de reclusão.

[...]

um grande abraço
deste teu irmão de presídio
assinado:
zumbi dos palmares
(CUTI, 2004, p. 28-30).

Este é o grito e também a última prece de Frantz Fanon (2008, p. 191) – “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questione” – e de denúncia, como o fez Ralph Ellison no clássico *Homem invisível* (1990), porque o negro não foi extinto, como gostaria João Batista de Lacerda no início do século XX e que continua a ser o desejo de uma dada elite social, econômica e política no Brasil.

Dito dessa forma, com um papo reto e sem meneios, a literatura negra não pode ser confundida com uma literatura do negro pura e simplesmente, pois nem todos os que são negros ou negras produzem uma arte literária que tem como foco a contestação, a denúncia da violência, a luta por direitos sociais, políticos e civis para si e para todos os outros, independentemente da cor da pele, da crença, da história que carregam em seus corpos.

A literatura negra não é intimista, ela é explosiva, tem em seu centro motor a revolta, aquela tão bem refletida em *O homem revoltado*, de Camus (1996 [1951]), e tão presente na obra de Luiz Silva (Cuti):

exploVIVO

[...]
o sol brota rasgando a terra socada
pela autoridade das botas
[...]
mínima é a cota
justos são os juro da conta e a conta
trotando de outros tempos pelas ruas
[...]
a cidade se entoca e não entende
que a televisão já invadiu a favela, o cortiço, a maloca
e o quilombo prepara o seu cerco
a partir do centro revoltado
do desespero.
(CUTI, 2004, p. 26).

Ela não é uma literatura do ódio e da raiva, pois não porta consigo a imobilidade, ou verdades fechadas e estáticas, mas o movimento, o ritmo do berimbau, do samba, do pulsar do coração-tambor, etc. Diferentemente da literatura do negro

que faz uma literatura não engajada, não militante, isto é, descomprometida com sua realidade social. Muito se pode confundir e muitos tentam confundir a literatura negra de Cruz e Sousa com a literatura do negro. Querem imputar a ele, o príncipe do Simbolismo brasileiro, a pecha de não denunciar a realidade social que experimentava cotidianamente.

Diz-se, infelizmente, que Cruz e Sousa elaborava uma literatura simbolista do escapismo, do etéreo, dissociada de seu tempo social, em que ainda imperava o escravismo. Não é verdade, pois, quando lemos “O emparedado”, publicado em 1889, fica nítido seu envolvimento com a luta abolicionista e seu senso de pertencimento ao continente africano. Esse poema é o mais conhecido dele nesse contexto de luta e denúncia social, mas não é o único. Esquece-se ou ignora-se, ou ainda nega-se a muitos conhecer “Livre!”, que está contido em *Últimos sonetos*, obra publicada postumamente, em 1905, e “Escravocratas”, que está presente em *O livro derradeiro*, também publicado após sua morte, em 1945, e expandido em 1961. Salientamos, ainda, dois trechos de poemas que fazem parte de *O livro derradeiro*, intitulados “Entre a luz e sombra” e “Sete de Setembro”, os quais acusam o fato de que o dia 7 de setembro de 1822 não completou a independência da nação e que há muito a ser feito para tornar livres o Brasil e os brasileiros, especialmente dos “escravocratas”, que mantêm o escravismo.

Livre!

Livre! Ser livre da matéria escrava,
Arrancar os grilhões que nos flagelam
E livre, penetrar nos Dons que selam
A alma e lhe emprestam toda a etérea lava.

[...]

Livre! bem livre para andar mais puro,
mais junto à Natureza e mais seguro
Do seu amor, de todas as justiças.

[...]

(CRUZ E SOUSA, 1981, p. 123).

Escravocratas

[...]

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas
Ardentes do olhar – formando uma vergasta
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
E vibro-vos a espinha – enquanto o grande basta

[...]

Eu quero em rude verso altivo adamastórico,
Vermelho, colossal, d'estrépito, gongórico,
Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!
(CRUZ E SOUSA, 1981, p. 235).

Entre a luz e sombra

[...]

Assim, Brasília coorte,
Falange excelsa de obreiros,
Soberbos, calmos luzeiros
De nossa gleba gentil,
Quebrai os elos d'escravos
Que vivem tristes, ignavos,
Formando delas uns bravos
– P'ra glória mais do Brasil!...

[...]

Enfim! ... os vales soluçam
enfim! ... os mares rebramam
enfim! Os prados exclamam
já somos livre nação!!...
Quebrou-se a estátua de gesso ...
Enfim! ... – mas não ... estremeço,
vacilo ... caio, emudeço...
Enfim de tudo inda não!!...
(CRUZ E SOUSA, 1981, p. 123).

Sete de Setembro

[...]

Muito embora Rio Branco,
esse cérebro profundo
que passou por entre o mundo,
do Brasil como um Tupã!...
Muito embora em catadupas
derramasse o verbo augusto,
da nação no enorme busto
inda a mancha existe, há!...

[...]

Eia! Sim! – p’ra Liberdade
irrompei qual verbo eterno,
como o – Fiat – superno
pelos ares a rolar!
Eia! Sim! – que nossa pátria
só precisa – mas de bravos ...
e em prol desses escravos
seu dever é trabalhar!!...
(CRUZ E SOUSA, 1981, p. 237).

Cruz e Sousa (1981), Luís Gama (2012) e Castro Alves (1974) foram negros abolicionistas, que fizeram poesia libertária dentro do contexto poético-social de sua época. O eu lírico deles, assim como o de autores da literatura negra contemporânea, como Fonseca (1987), é um eu coletivo, portanto um nós indubitável, que fala de sua cultura, de sua história e de sua reivindicação:

Casa BRanca

Eu num vejo a casa grandi
Eu que moro no quinta
Eu num vô nem qui mi mandí
Eu num quero lá ficá.
Casa grandi qui mi agarra
Numa força di amargá
Cortano braço e perna
Cu meu sangui a esparramá.
Casa grandi fica longi
I meu canto disfalcido
Num é ouvido pur lá.
Casa grandi diz sê liberdadi

Mai num iscuito isso não
Casa grandi é parasita
das malmita dos irmão.
Casa grandi é avi di rapina
Casa grandi vivi
Enquanto nós subrivivi
Casa grandi bica
a minha a sua ruína.
Casa grandi mata o omê
na guerra na fomi
eu morro tamém nessa matança
mai num faço aliança
a ocê Casa grandi.
Casa grandi compra arma
minha arma compra não
minha arma num tem preço
é um telço di verdade
é o sinar da minha identidadi
qui ninguém bota a mão.
(FONSECA, 1987, não paginado).

A literatura negra somente pode ser concebida como uma literatura que traz o eu lírico de maneira coletiva, plural, a ponto de se colocar na condição de ser uma literatura **com o** negro, e não **do** negro nem **sobre o** negro, mas enfaticamente **com o** negro, inseparável de cor, consciência e destino. Posto que, quando ela fala em um “eu”, aborda-se uma comunidade inteira, a parte da humanidade que é vítima do cancro do racismo e que também foi vítima do escravismo, como frisou Cruz e Sousa (1981) nos diversos poemas referenciados anteriormente.

Vale mencionar, sem adentrar nos detalhes ou fazer quaisquer aprofundamentos aqui, que a literatura sobre o negro é espelhada, por exemplo, nas personagens criadas pelas obras de Jorge Amado, seja em *Tenda dos milagres* (2008), *Gabriela, Cravo e Canela* (2012), *Tereza Batista cansada de guerra* (2008) e especialmente em *Capitães da Areia* (2009), obra que em 2017 completou 80 anos de sua publicação. Já nessa época (década de 1930), o autor discutia a situação de abandono e marginalidade em que se encontrava a população infantil e adolescente da maioria das cidades brasileiras, em particular as do litoral baiano, bem como a necessidade de se construírem políticas sociais para atender essa população. Mas o que se pode constatar é que essa parcela da sociedade se encontra até hoje em condição de vulnerabilidade e em nítido conflito com a lei, como foi apontado nos estudos de Ferreira (2007; 2010), isso porque os órgãos de Justiça, amparo e bem-estar social do menor não tomaram providências nesse sentido e as atuais fundações e governos

não têm se empenhado em solucionar esse problema social, mesmo com o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e com o Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE) em plena vigência.

Jorge Amado não é propriamente um negro autodeclarado e tampouco é assim reconhecido socialmente, mas escreveu grande parte de sua obra tendo os negros como personagens centrais e/ou coadjuvantes de seus enredos e tramas literários. Isto é, falou pelos outros, de forma correta ou caricata, o que caracteriza sua produção literária como uma literatura sobre o negro. Não sendo desonestidade intelectual, muito pelo contrário, no caso de Amado foi uma tentativa de falar sobre as mazelas, os desafios e os sentimentos quando se entendia que não havia literatos negros, romancistas que pudessem abordar esses temas tão importantes e necessários para aquele momento do Nordeste em geral e da Bahia em particular.

Nesse sentido, não se pode esquecer nem negligenciar que, em *Capitães da Areia*, Jorge Amado revela um traço marcante de seu viés político-ideológico: membro que era do Partido Comunista Brasileiro, sua obra tinha, portanto, a função de denúncia social, de apontar a exploração e a expropriação que o capitalismo exercia também sobre a infância e a adolescência, inclusive privando meninos, meninas e jovens de uma fase fundamental de nossa existência, cerceando-lhes a possibilidade de serem crianças e adolescentes. Muito embora não enxergasse aqueles meninos (os “capitães”) como fruto do racismo, da discriminação racial, viamos como um problema estrutural advindo das relações e das situações discrepantes que as classes sociais vivem no Brasil desde o período colonial.

Os produtores e fazedores dessa literatura – a do negro – elaboram os poemas, as prosas, os contos e os romances inseridos em contextos sociais mais amplos. Ora, se isso é verdadeiro, temos de considerar que grande parte da literatura brasileira produzida nos últimos 500 anos tem uma marca-memória³ centrada nesse passado e insuperável até o momento, porque o escravismo deixou uma cicatriz funda em todo o povo e também na elite intelectual, política, econômica e cultural de nosso país.

A literatura só faz sentido, só encontra significado e só faz eco no seio e na alma do povo se estiver intimamente vinculada à história sociocultural e ao registro psicanalítico-mental desse mesmo povo, como nos aponta, em certo sentido, Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização* (1993) e *Literatura e resistência* (2008). O poeta, o prosador, o contista e o romancista não escrevem, não produzem desvinculados de sua época, por mais épica ou menos épica que ela possa resultar. Seu tempo faz dele uma antena de recepção e difusão, dado que ele é filho e filtro do tempo histórico.

³ Marca-memória é um conceito trabalhado pelo autor Dagoberto José Fonseca em sua tese de doutoramento – *Negros corpos (i)maculados: mulher, catolicismo e testemunho* –, defendida no ano 2000 e publicada pela Novas Edições Acadêmicas em 2015.

Dito dessa forma, consideramos que grande parte da obra poética de Gregório de Matos, a partir de seu registro fotográfico e ideológico, está assentada na vida e na realidade social da população africana e negra presente na sociedade soteropolitana do século XVII, que se destaca igualmente na obra de Castro Alves, que retrata a mesma sociedade em um período histórico-cultural posterior ao de Gregório.

Epílogos

[...]

3

Quais são seus doces objetos? ... Pretos
Tem outros bens mais maciços? ... Mestiços
Quais destes lhe são mais gratos? ... Mulatos.

Dou ao demo os insensatos,
dou ao demo a gente asnal,
que estima por cabedal
Pretos, Mestiços, Mulatos.

[...]

(MATOS, 1985, p. 95).

Navio negreiro

...

5^a

São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz.
Onde voa em campo aberto
A tribo dos homens nus ...
São os guerreiros ousados,
Que bom os tigres mosqueados
Combatem na solidão ...
Homens simples, fortes, bravos ...
Hoje míseros escravos
Sem ar, sem luz, sem razão ...
(ALVES, 1974, p. 146).

Cada autor, no entanto, é movido por aspectos ideológicos e sentidos diferentes: Matos faz uma literatura do negro e sobre o negro em que este é retratado de maneira jocosa, caricatural e preconceituosa, enquanto Alves faz uma literatura negra que aponta para um nítido projeto político voltado para a liberdade e

denuncia o crime que é a escravidão, cometido por pessoas, governos e pelo próprio Estado brasileiro, o Império, embora a Lei Eusébio de Queiroz já tivesse declarado o fim do tráfico de africanos para o Brasil na condição de escravizados em 1831, o que somente parou de ocorrer oficialmente em 1850. Daí que até as reivindicações políticas e as características semânticas que pontuam as obras desses escritores são opostas, muito embora ambos façam de suas literaturas um espaço de denúncia das violências perpetradas pelo sistema escravista implantado no Brasil por europeus claros, brancos ou quase brancos, como nos informa o também soteropolitano Luís Gama no texto “Quem sou eu?”⁴.

A literatura negra e a intelectualidade

A literatura negra no Brasil tem de ser concebida, obrigatoriamente, com base na relação dessa produção artística com a história sociocultural brasileira, pois está intimamente vinculada ao processo, ao sistema e ao ideário escravistas que foram instalados de fora para dentro naquela que se tornaria a sociedade nacional do século XVI ao XIX, que teve e ainda tem repercussões sociais em todos os setores, segmentos, camadas, extratos e classes econômicas e políticas do país e tem influenciado sobremaneira nossas relações étnico-raciais, sexuais, religiosas, profissionais, educativo-culturais e psíquicas.

A literatura negra, como qualquer outra forma de expressão literária, não está fora do tempo. Ela se inscreve no tempo histórico-cultural e no espaço sociogeográfico de diversos grupos sociais, criando uma comunidade de sentido e forjando um território de diálogos e saberes com base nos signos, significados e símbolos que articula, especialmente a partir do ato de pensar e transmitir conhecimentos e sentimentos àqueles que estão ao redor dos falantes e escritores.

Dessa maneira, ela não é uma literatura particular, própria do segmento negro brasileiro, mas de diversos outros negros espalhados pelo planeta. Não à toa mencionamos literatos negros dos Estados Unidos, como Ralph Ellison (1990), James Baldwin (1986), Alex Haley (1976), Richard Wright (1987) e Toni Morrison (2009), como autores importantes e que escreveram dentro de um contexto particular, tendo como base principalmente o que foi e é o racismo nos Estados Unidos da América do Norte. Todavia, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, mas também na França, vamos encontrar editores e escritores da revista *L'Étudiant Noir*, tais como Léon Damas, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, abordando temas como a condição colonial que seus povos estão vivendo sob o jugo francês. Eles denunciam a violência física, mas também a mental, que atinge o imaginário e a psique daqueles africanos e latino-caribenhos que estão sob essa condição. São

⁴ GAMA, Luís Gonzaga Pinto da. Quem sou eu? In: FONSECA, Dagoberto José. **Você conhece aquela?** A piada, o riso e o racismo à brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2012, p. 126-128.

eles que vão cunhar em suas obras literárias o conceito de negritude, abordado por Kabengele Munanga (1988) e por Jean-Paul Sartre (1960).

O que se constata é que a literatura negra brasileira, a estadunidense e a francesa caracterizam-se por três aspectos fundamentais. O primeiro é o papel do negro como produtor de uma forma de se dirigir ao mundo via escrita, e não mais por meio de sua tradicional oralidade, como aquela presente no continente africano, ou, ainda, aquela que marca as pessoas analfabetas, destituídas do poder da escrita. O segundo é que essa população é formada por jovens e estudantes, com espírito crítico e revolucionário, que querem pensar não apenas na raça, mas na complexa teia de relações sociais que envolvem também o gênero, a religião, a economia, a política, a cultura, o amor, a vida em sociedade de desiguais e diferentes. O terceiro é que esses escritores não somente são literatos, no maior sentido do termo, mas são também, sobretudo, intelectuais de seus grupos de referência.

Como intelectuais, organizam suas ideias e as dos outros que os cercam. Gramsci (1982) os chamou de “intelectuais orgânicos”, nós os denominamos de intelectuais engajados na militância política, que fazem de sua arte literária armas poderosas. Esse quadro de valores conceituais que aqui apontamos de maneira sucinta nos faz justamente pensar de antemão no papel que a literatura negra produzida por esses homens e mulheres desempenhou e ainda desempenha: no Brasil, contribuíram outrora para o fim da escravatura e, hoje, para a conquista de algumas políticas sociais; nos Estados Unidos da América, com a luta pelos direitos civis e pelo fim das Leis Jim Crown. É inegável e colossal o que essas literaturas juntas produziram para propiciar a independência dos países africanos entre as décadas de 1950 e 1970.

Daí a contribuição também de Agostinho Neto, poeta, intelectual e médico que usou e abusou da literatura para expressar valores, sentimentos e esperanças ao povo angolano, incentivando-o para a liberdade, por isso ele se tornou o primeiro presidente da Angola independente.

Civilização ocidental

Latas pregadas em paus
fixados na terra
fazem a casa

Os farrapos completam
a paisagem íntima

O sol atravessando as frestas
acorda o seu habitante

Depois as doze horas de trabalho escravo

Britar pedra
acarretar pedra
britar pedra
acarretar pedra
ao sol
à chuva
britar pedra
acarretar pedra

A velhice vem cedo

Uma esteira nas noites escuras
basta para ele morrer
grato
e de fome.
(AGOSTINHO NETO, 1985, p. 31).

Sem mencionar o papel da literatura engajada, militante e negra de José Craveirinha e Noémia de Sousa para a independência de Moçambique, entre outros casos que estão no centro da luta dos países africanos por autonomia política em relação às potências europeias.

Os poetas-intelectuais negros e da negritude, como os denominamos após o movimento de Paris, com a revista *L'Étudiant Noir*, propuseram uma concepção e uma estética novas para a produção literária na primeira metade do século XX e que foi aprofundada na segunda metade do mesmo século. Hoje, em pleno século XXI, o mundo editorial brasileiro, por exemplo, aclama autores e autoras como Chinua Achebe (1983), Chimamanda Ngozi Adichie (2011) e Paulina Chiziane (2004), o que representa um grande despertar dessa literatura negra engajada, intelectualizada e de denúncia das atrocidades e repercussões do colonialismo no continente africano.

Todavia, as editoras comerciais e mesmo as universitárias – estas em sua maioria públicas, pois estão vinculadas às universidades públicas – não conseguem contemplar no cenário nacional a presença dos muitos escritores – poetas, contistas, prosadores – que há décadas vêm produzindo uma literatura tão importante para nossa realidade social, com trabalhos que descortinam os racismos e outras mazelas e patologias que se enraizaram fortemente na sociedade brasileira.

Talvez, e somente talvez, o apagamento, o não reconhecimento da importância de uma literatura negra local/nacional de resistência intelectual se deva ao fato de ela ser considerada uma manifestação panfletária, sem estética nem valor artístico.

Entendemos, porém, que essa não é a hipótese verdadeira, mas a que insiste em não aceitar que os negros e negras de nosso país produzam uma literatura negra que não abaixa a cabeça para o *status quo*, que insiste em proclamar o Brasil como o celeiro da democracia racial, social, de gênero e do respeito a todas as crenças.

A literatura negra brasileira revela o que está escondido ou que se tenta esconder do grande público ou dos ingênuos que vêm para cá fazer turismo e ver a alegria e a hospitalidade de nossa gente. É essa literatura negra nacional que é negada nas grandes e famosas feiras literárias e nas academias de Letras, justamente por exporem uma arte que denuncia e incomoda o que aparentemente está certo.

Essa mesma literatura tradicional do inconformismo, da resistência, da revolta, da oralidade negra também foi capturada intelecto-mentalmente por Carolina Maria de Jesus (2015) já na década de 1950, no registro que ela fez da condição de pobreza e miséria em que vivia em São Paulo, assim como muitos, mesmo estando na região central da cidade. Contemporaneamente, são os movimentos da juventude negra – como o *rap* e o *funk* – da periferia das grandes e médias cidades, não só no Brasil como também nos Estados Unidos da América e em outras partes do mundo, que elaboram uma poesia cantada, ritmada pelos sem voz, sem vez, sem direitos e sem nome, geralmente jovens e adolescentes negros, que denunciam a violência que os atinge cotidianamente e que são abordados pelas polícias, aquelas que deveriam os proteger, mas que os veem apenas como seres suspeitos, perigosos; alguns, inclusive, em decorrência de um perigo construído desde a Lei do Ventre Livre, hoje são parte das estatísticas dos mapas da violência.

Tanto Carolina Maria de Jesus como os jovens e adolescentes do *rap* e do *funk* são agentes culturais, porque organizam a vida social de suas comunidades e grupos de interesse e de afeto; são negros que estão na periferia do poder político-econômico, vistos e queridos por uns como heróis do asfalto e dos becos e temidos e odiados por outros como apenas bandidos; e são também intelectuais, pois não deixam de produzir suas rimas, suas letras, sua arte oral e de denunciar as mazelas da sociedade de consumo, do mundo das drogas, da violência intestina em que são mergulhados desde o momento em que nasceram negros, alguns mais pobres que outros, mas todos pobres.

A literatura negra brasileira: a identidade-memória

Geração após geração, o que se verifica é que a produção da literatura negra brasileira está em um longo processo de continuidade e permanência. Não há descontinuidade, tampouco rupturas históricas e culturais, desde o Simbolismo de Cruz e Sousa até as obras contemporâneas dos diversos membros do coletivo cultural Quilombhoje, entre os quais se destacam Cuti e Esmeralda Ribeiro, e de muitos literatos negros e negras, a saber: Abílio Ferreira, Arnaldo Xavier, Terezinha Malaquias, Oubi Inaê Kibuko, Éle Semog, Jamu Minka, Elisa Lucinda, Geni

Guimarães, Oliveira Silveira e os membros do Grupo Palmares, mentores do 20 de novembro como feriado nacional e responsáveis, mais recentemente, pelo espaço conquistado no cenário social em inúmeras cidades e periferias do país para que os diferentes coletivos de negros e negras pudessem realizar seus encontros e saraus em prol da rima e do verso bem construído.

Trata-se da continuidade e da permanência de uma manifestação cultural e artística que preza a literatura como expressão viva da arte de protesto, de revolta, de sentimentos variados que falam do impacto dos racismos; das violências sutis, simbólicas e físicas; da eliminação de sonhos e de pessoas; dos amores, do erotismo e da sensualidade como parte da vida social de pessoas comuns, etc.

As categorias analítico-interpretativas da História Sociocultural, da Antropologia e da Sociologia nos dão base para entendermos que a literatura negra carrega consigo a marca-memória dos sentimentos de repúdio, indignação e revolta pelo passado escravista, bem como pelos frutos podres e malcheirosos dos racismos que foram sendo germinados na sociedade brasileira.

Esse conjunto de experiências pretéritas que tem marcado os negros e as negras do país também forjou sua identidade na dureza férrea da vida. Como nos diz de maneira concisa a personagem Vovó Nanã, da obra *Vovó Nanã vai à escola* (FONSECA, 2009, p. 41, grifo no original): “Só podemos amar o que conhecemos. Só podemos formar nossa **identidade** com aquilo que conhecemos”. Isso significa que grande parte da estrutura sociocultural e psíquica da população negra brasileira, os elementos constituintes de sua identidade e o que tem formado seu sentimento de pertencimento a uma comunidade estão vinculados ao que se conhece e ao que se sente, portanto são questões que envolvem fatores objetivos e subjetivos, materiais e simbólicos, histórico-culturais, semânticos e linguísticos, literários e políticos. Fatores que foram pautados pela escravização de quase quatrocentos anos e as escravizações contemporâneas, floreadas ideologicamente de republicanas, que continuam a submeter negros e negras a uma condição social de excluídos da direção da ordem econômica e política, mesmo sendo os protagonistas centrais de uma trama social criada por sujeitos exógenos da terra sem males, após o ano de 1500, brancos ou quase brancos eram e continuam a portar e a preservar com o sangue e o suor de muitos o privilégio da branquitude.

A literatura negra brasileira está vinculada a essa identidade-memória de denúncia, mas também anuncia a existência de uma possibilidade de expressão não pautada na branquitude. Essa literatura propõe uma vida comunitária alicerçada na solidariedade, na fraternidade, na cumplicidade e na identidade e tem demonstrado, no decorrer desse processo, muitas experiências aportadas na resistência e na arte quilombolas, bem como nas práticas dos antepassados que tinham na concepção ubuntu do mundo seu meio, seu centro e a razão de sua existência social.

Essa perspectiva, que propiciou um sentimento de pertencimento à comunidade de interesse, de afeto e de destino, traduziu-se pela ação sistêmica de diversos

poetas, ficcionistas, prosadores e contistas identificados com a literatura negra no III Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros, ocorrido em 1987, no SESC da cidade serrana de Petrópolis (RJ). Esse evento que agora comemoramos, depois de mais de 30 anos, propôs aos presentes elaborarem, com base em sua arte escrita, uma fala que fosse não contrária às nossas raízes, ao nosso jeito de fazer uso da palavra falada, o que desde então nos obrigou, bem como a todos os presentes, a continuarmos nossa marcha/trajetória de criação de uma literatura negra que fosse amplamente divulgada, sentida e debatida, além de apresentada performaticamente.

Todavia, a questão maior que envolveu esse evento nacional foi a constituição de um projeto político-cultural de cunho literário que pudesse reunir, com mais assiduidade, diversos autores negros, de diferentes gerações, entre eles alguns dos que participaram da Frente Negra Brasileira na década de 1930 e outros que fundaram o coletivo cultural Quilombhoje, bem como integrantes do Grupo Palmares, mas a maioria vinha de experiências e localidades distintas do país, de suas diferentes regiões, com o nítido fito de intercambiar experiências, apresentar trabalhos e reflexões, a maioria não era formada pelos cursos de Letras, mas pelas áreas das Humanidades. O que nos juntava ali era a necessidade de pensarmos na constituição de um projeto nacional em que a literatura negra se mantivesse independente e autônoma, sem capitães do mato, capatazes ou feitores a nos dizer o que escrever e falar; nem financiadores para nos calar ou branquear nosso ato de pensar e de nos expressar pela veia literária.

Enfim, a literatura negra brasileira, como demonstramos neste artigo, está articulada ao contexto escravista e ao racismo presente em nossa sociedade. Ela é uma literatura marcada pela revolta, pelo protesto, como nos ensinou Carlos de Assumpção (2000), e tem razão para ser assim. Ela tem uma causa social e faz sua militância política pela via literária.

O fundamental é que ela não foi e não é isolacionista, ela se vinculou ao processo histórico das diferentes sociedades que viveram o contexto do escravismo antes do século XIX e dos racismos e outras violências depois do século XX, que atingiram as sociedades do continente americano, do africano e até mesmo do europeu. Portanto, a literatura negra brasileira nasceu como e com as outras já globalizadas pela luta imperiosa de denunciar o crime que é a desumanização produzida pelo colonialismo, pelas teorias raciais dos séculos anteriores e pelos racismos e genocídios contemporâneos.

Hoje, em pleno século XXI, ela se ramifica e encontra seus ecos na denúncia das diferentes mazelas sociais, daí o fato de termos Carolina Maria de Jesus nos vestibulares de três das maiores universidades do país – USP, Unicamp e UFRGS⁵ – em 2017, ano em que se completam 40 anos da morte da escritora, e Chimamanda

⁵ Siglas da Universidade de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas e Universidade Federal do Rio Grande do Sul, respectivamente.

Adichie como convidada da Festa Literária Internacional de Parati (FLIP) em 2008. Isso significa que, embora nem todos tenham alcançado a visibilidade dos holofotes, os que conseguiram/conseguem furar os bloqueios midiáticos honram o desafio de serem intelectuais da negritude e de manterem seu destino de preservar incólume a concepção da literatura negra, ou seja: desnudar a crítica dos óbvios e perseverar em sua marca-identidade – o protesto, a revolta, o inconformismo. Assim, como na prece de Fanon (2008), fazemos nossa última...

Súplica

E nègre sermos...!
Enegrecermos os caminhos!
Eis nossa função.
(FONSECA, 1988, n. p.).

FONSECA, D. J.; FONSECA, S. L. F.; JESUS, T. E. T. Wo/man: Our Black Bones of Darkness/light. *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 15-33, jan./jun. 2018.

- **ABSTRACT:** *This article aims to approach in an analytical, interpretive and reflexive manner the role of black literature and of the intellectuality that produces it in Brazilian society. It also approaches the sociocultural place of resistance/existence in this creative process, especially in the dynamic and nonlinear trajectory that we can treat identity and memory. The last National Meeting of Black Poets and Fictionists, held in 1987 at SESC in Petrópolis (RJ) is our theoretical, epistemic and literary reference. This is the challenge of the black men and women in Brazilian society: informing, denouncing, announcing and inspiring from what they write, because they have always written and inspired so many others such as Gregório de Matos and Jorge Amado in the past; also to elaborate a literature about black people, as a result of the past experiences that have made them, by crooked lines, denounce the transparent violence that existed in the past, a target of this enslaving, racist, sexist, criminal and xenophobic country - even to the native of the land - and especially to those who built it from the subsoil to the highest and most luxurious skyscraper of the Vieira Souto (RJ) and Paulista (SP) avenues and the Esplanada dos Ministérios (DF).*
- **KEYWORDS:** *Black literature. Colonialism. Literature of/about black people. Racism. Resistance.*

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, C. **O mundo se despedaça**. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Autores africanos, 17).
- ADICHIE, C. **Hibisco roxo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- AGOSTINHO NETO. Civilização ocidental. In: _____. **Sagrada esperança**. São Paulo: Ática, 1985. p. 31 (Coleção Autores africanos, 24).
- ALVES, C. Navio negreiro. In: CALMON, P. **Para conhecer melhor Castro Alves**. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- AMADO, J. **Capitães da Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Gabriela, Cravo e Canela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Tenda dos milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Tereza Batista cansada de guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSUMPÇÃO, C. de. **Quilombo**: poemas. Franca: Editora da Unesp/Autor, 2000.
- BALDWIN, J. **Numa terra estranha**. Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAMUS, A. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 1996 [1951].
- CHIZIANE, P. **Niketche**: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CRUZ E SOUSA, J. da. **Poesia completa**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura/ Governo do Estado de Santa Catarina, 1981.
- CUTI. ExploVIVO. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (Orgs.). **Poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2004. (Cadernos negros, 27). p. 26.
- _____. Torpedo. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (Orgs.). **Poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2004. (Cadernos negros, 27). p. 28-30.
- ELLISON, R. **Homem invisível**. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora da UFBA, 2008.
- FERREIRA, S. de L. **O adolescente autor de ato infracional no centro (Estados Unidos da América) e na periferia (Brasil) do capitalismo**. 2007. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

- _____. **Adolescentes negros**: entre a inclusão e a resistência, a prática de atos infracionais. 2010. 179 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.
- FONSECA, D. J. Casa BRanca. In: _____. **Lírios cálidos**. São Paulo: Massao Ohno, 1987.
- _____. **Negros corpos (i)maculados**: mulher, catolicismo e testemunho. 2000. 444 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- _____. Súplica. In: FONSECA, D. J.; MALAQUIAS, T. **Melanina**. São Paulo: Scortecci, 1988.
- _____. **Vovó Nanã vai à escola**. São Paulo: FTD/CEERT, 2009. (Coleção Mãe África).
- _____. **Você conhece aquela?** A piada, o riso e o racismo à brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2012.
- GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- HALEY, A. **Raízes**: a saga de uma família. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2015.
- MATOS, G. de. **Sátira**. Rio de Janeiro: Agir, 1985. (Coleção Nossos clássicos, 113).
- MORRISON, T. **Compaixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MUNANGA, K. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- SARTRE, J-P. **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.
- WRIGTH, R. **Filho nativo**. São Paulo: Best Seller, 1987.
- XAVIER, A. Preâmbulo. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Org.). **Poemas afro-brasileiros**. São Paulo: **Quilombhoje**, 2004. (Cadernos negros, 27). n. p.



MEMÓRIAS POÉTICAS DE AUTORAS NEGRAS: REINVENÇÕES DE (RE) EXISTÊNCIAS

Ana Rita SANTIAGO*

- **RESUMO:** A escrita literária de autoras negras, muitas vezes, é uma dobra de práticas de autonomia, pois sua produção literária subverte práticas de banimento de suas vozes autorais. Suas tessituras, neste sentido, tornam-se modos de assenhramento e interpretação de si. Com a linguagem literária, elas inscrevem e escrevem outras dicções de si (nós), desenhadas por histórias, memórias pessoais e coletivas e por projetos identitários e literários em que se quer longe de marcas de subalternidades e apagamentos. Elas encenam eu (s) referenciais e poéticos, descosendo algumas recordações do que se quer esquecido e inventando memórias e poéticas do que se quer lembrado. Assim, neste texto, apresentam-se leituras descritivo-interpretativas de suas memórias poéticas com o objetivo de colaborar com a formação de seu público leitor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoras negras. Memórias poéticas. Reinvenção.

Mulheres negras: de personagens a autoras

Eu disse: o meu sonho é escrever!
Responde o branco: ela é louca.
O que as negras devem fazer...
É ir pro tanque lavar roupa.

(Carolina Maria de Jesus)¹

O árduo ofício da escrita literária, por vezes, tem sido exercido por autoras negras como um exercício de auto-governabilidade, na perspectiva de Michel

* UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – Centro de Formação de Professores – Curso Licenciatura em Letras (Libras/Língua Estrangeira) – Cruz das Almas – BA – Brasil. 44380-000 – anaritasilva@ufrb.edu.br.

¹ (1993, p. 201). Carolina Maria de Jesus (1915-1977) escreveu as seguintes obras: *Antologia Pessoal* (obra póstuma), *Quarto de despejo* - Diário de uma favelada, *Casa de Alvenaria*, *Provérbios*, *Pedaços da fome*, *Diário de Bitita*.

Foucault (1997), e (ou) de empoderamento, como movimentos sociais negros feministas, tão acertadamente, referem-se ao exercício de busca de autonomia e assenhoração de mulheres negras, nacional e internacionalmente. É, neste sentido, que, em suas tessituras, há versos e narrativas que forjam discursividades em prol de banimento do apagamento de suas vozes autorais, em processos e em construção, de oportunidades, modos e condições de produção, edição e circulação de suas palavras literárias.

Em suas práticas discursivas, ainda, tecem, em um tom denunciativo e propositivo, posicionamentos mediante o racismo e sexismo, quase ou efetivamente, como exercitação de militância, convidando o (a) leitor(a) a pensar sobre as tramas das desigualdades raciais e de gênero sem o intuito de fazer uma literatura panfletária, mas com o compromisso de uma escrita emancipatória e libertadora. A palavra literária, neste íterim, é quase cortante de tão incisiva como canta a voz poética de “Ser poeta”, de Jocelia Fonseca².

É tomar um gole
De brasas acesas
E não beber água em seguida
Esse ventre há de parir
Tochas de palavras
E ações em chamas
Revertendo todo o processo
De um mundo caduco.
(FONSECA, 2012b, p. 57).

Denota-se que aparece, às vezes, em suas escrituras, a utilização da linguagem literária para desenharem possibilidades criativas e estéticas de autoformação, ou seja, de contestação de ditos e traços identitários a elas atribuídos, pautados em subalternidades, subserviências, estereótipos, estigmas e preconceitos. E, a um só tempo, inventam, pela linguagem, afirmativamente, contraditos, feições próprias figuradas por africanidades, histórias e memórias pessoais e coletivas relacionadas às populações africano-negro-brasileiras.

Autoras negras também criam palavras ficcionais e poéticas, com marcas discursivas de autointerpretação, tendo em vista a escrita e constituição de si. Neste aspecto, elas encenam eu(s) referenciais e poéticos, destecendo recordações e lembranças e (re)escrevendo sonhos, histórias, memórias, utopias, incertezas e medos. Com esse foco, cantam e contam, com criticidade, lirismo e (auto)

² Jocelia Fonseca é atriz, escritora e professora. Integra o grupo Infortúnio Poético. Participou da antologia *Infortuno Poético* (2006).

ficcionalização, seus anseios, labutas, desencantos e sonhos como se apresenta nos versos de “Auto-biografia”, de Lia Vieira³.

Auto-biografia

Nasci grande
nasci escrevendo
Já Negra bela
Já Mulher.
Passei por mãos que me burilaram a forma
E me conservaram a essência.
Trilhei caminhos
Virei mundos
Busquei céus
Construí vidas.
Cantei cantos
Chorei desencantos
Edifiquei sonhos
Fiz revoltas
Pratiquei vida.
Ousei, questioneei, debati
Encontrei na escrita
A forma, a força, feliz
E nela sobrevivi.
(VIEIRA, 2014, p. 137).

Para elas, escrever é se reinventar em novos territórios, temporalidades, atributos e experiências que delimitam práticas discursivas interseccionadas por lirismos, construções e diversos modos de estar e (re)posicionar-se. Neste ínterim, com suas dicções literárias, apontam outras vozes, personagens, possibilidades, memórias, sonhos, trânsitos e mundos. Criam, inclusive, como veremos neste texto, memórias poéticas como escrita de si (nós), em que desfilam fios e fiapos de emancipação comprometidos com vozes poéticas e narradoras diferenciadoras, quiçá, transgressoras.

Suas dobras poéticas se apresentam como práticas discursivas de ressignificação de existências. Neste sentido, escrever, por vezes, torna-se um exercício de

³ Lia Vieira é natural do Rio de Janeiro. Graduada em Economia, Turismo, Letras e doutoranda em Educação pela Universidade de La Habana (Cuba); Universidade Estácio de Sá (RJ). Publicou em diversas edições dos *Cadernos Negros* (Quilombhoje-SP). Já publicou, dentre outras obras, *Eu, mulher* – mural de poesias (1990); *Chica da Silva* – a mulher que inventou o mar (2001); *Só as mulheres sangram* (2011).

resistência contra a invisibilidade, interdições e reinvenções de histórias, sonhos, desejos, afetos e memórias, como se denota na voz feminina de “Abismação”, de Rita Santana⁴.

Cá estou na Abismação de cada instante.
Arcada ao Par, sem tê-lo.
Arrastada no levante dos meus ancestrais.
Quilombola tecendo
O algodão doce
Das dúvidas
Dos dias.

Tear do tempo
A fiar o ócio dos meus ossos crus.
Alambique de saudades,
Pileque de tristezas.
Enquanto tu, moleque dos meus desmazelos,
Labutas na plantação de mandioca
E eu fio
A alforria dos meus cometimentos.
(SANTANA, 2012a, p. 20).

É ainda, para algumas, uma recriação de si mesma, sem fixidez, a cada tempo e circunstâncias, tal como Carolina Maria de Jesus constrói sua escrita em “Quarto de despejo” (1993).

Quando eu não tinha o que comer, em vez de xingar eu escrevia [...]. A favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós os pobres, somos os trastes velhos [...]. [...] Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados [...]. (JESUS, 1993, p. 170-171).

A **palavra literária** se apresenta marcada por vozes negras femininas que se auto (re)apresentam em busca de alteridade, emancipação e, a um só tempo, comprometida com invenções de perfis femininos, como autoapresenta a voz de “Oin”, de Mel Adún⁵.

⁴ Rita Santana é atriz, escritora e professora. Recebeu, em 2004, o Prêmio Braskem de Cultura e Arte – Literatura pelo livro de contos *Tramela* (Fundação Casa de Jorge Amado). Além de integrar antologias, como *Mão Cheia* (2005), publicou os livros de poemas *Tratado das Veias* (*As Letras da Bahia* – 2006) e *Alforrias* (*Editus* – 2012).

⁵ Mel Adún é poeta, jornalista, roteirista e contadora de histórias e diretora da Editora Ogum's

Não se iludam com a doçura do meu nome;
Sou oxé bilaminado
Alcançando a garganta dos que lutam pra manter o status quo.
O contorno do agadá de meu guerreiro. A seta certa do arqueiro.
Nos dias de ouro renasço redonda. Dourada.
Sou peixe pequeno beliscando a barra da saia correnteza.
Nesses dias... adoço-me.
(ADÚN, 2014b, p. 151).

Algumas exaltam estéticas negras femininas e (re)inscrevem histórias individuais e coletivas, como se apresenta a voz poética de “Autoestima”, de Jocélia Fonseca.

A beleza que nos conduz para a luta
É a mesma que nos mantém no dia a dia
Como feras de presas saudáveis
A agarrar o que nos é direito.
Tomemos o lugar que é nosso
Que nos tomaram sem licença.
Minha licença agora,
Será apenas por uma questão de educação ancestral.
Mas olharei na tua cara, através dos teus olhos e direi:
Não mais conduzirá meus anseios, meu
amor, minha sorte!
Sou dona dos meus belos cachos,
Da minha pele cor de noite
E do meu nariz.
Esse nariz.
Esse nariz que não passa nos moldes que
Inventaram padrão.
Vá se chatear você!
Quando me vir passar com um belo sorriso
Largo
Nos meus lábios largos.
Senhores opressores e preconceituosos da minha vida
Vá você se inferiorizar!

Toques. Participou da *Coletânea Poética – Ogum's Toques Negros* (2014), publicada por essa editora, em 2014. Já participou de várias edições dos *Cadernos Negros* (CN), da Editora Quilombhoje (SP). É autora do livro de literatura infantil *A lua cheia de vento* (2015), pela Editora Ogum's Toques. É mestre em Letras (UFBA).

Vá você se deprimir!
Porque eu vou passar as ruas como se
Fossem passarelas,
A receber esta rainha negra!
(FONSECA, 2012a, p. 71).

Nesse poema, uma voz inscreve-se, enunciando dizeres e contradizeres de si/nós. Apresenta-se bela, firme em seus propósitos e decidida em defender-se de práticas de racismo e sexismo, banindo recordações e lembranças afins, e em afirmar seu corpo também feminino e negro. Sua voz só aparenta ser individual e íntima, mas se expressa coletiva e, talvez, comprometida com toda verossimilhança. É, simultaneamente, singular e plural. Assim desnuda-se.

Ao se despir, a voz lírica feminina negra traveste-se de ousadia e resistência para demarcar seus repertórios culturais e traços fenotípicos que denotam sua origem étnico-racial. Contudo, esses não são lidos tão somente como traços biológicos. Em verdade, por eles e com eles, são realizadas leituras, produzidas inferências e juízo de valor que geraram (e geram) eventos discriminatórios. A voz poética, em contraposição a tais interpretações e ações, desfila, nos versos, como rainha negra, tecendo fios identitários sinalizados e permeados de reações e práticas antirracistas e antissexistas, determinação, consciência e pertencimento étnico-racial. O sujeito poético, para tanto, recria o vivido pautado na afirmação e assenhoreamento de si, inventando possibilidades de viver e conquistar, no presente, a alteridade e a emancipação.

O eu poético, afirmado pelo eu autoral, torna-se possível expressar dilemas constituídos entre a voz feminina negra literária e a mulher estereotipada pela cultura androcêntrica que lhe reduzira à serviçal e objeto de desejos, já que a arte literária, em muitos momentos, movida pela tradição patriarcal, incumbiu-se de reforçar uma suposta natureza feminina negra, marcada por subalternidades, subjugações, virilidade exacerbada, subserviências e pouca racionalidade.

Nesta perspectiva, este texto tece considerações sobre possíveis funções sociais da produção literária dessas escritoras, levando em conta as possibilidades de reescreverem seu existir e se inscreverem como autoras de práticas de saber e escrita de si como poéticas da (re) existência.

De memórias e memorialismos às memórias poéticas

Jacques Le Goff (1996), ao fazer uma abordagem sobre memória e suas relações com a história apresenta suas múltiplas possibilidades: memória individual/coletiva; memória como narrativa, identidade; memória como conteúdo psíquico; memória social, memória étnica; funções da oralidade e da escrita na construção da memória, dentre outras. O historiador redimensiona os lugares de memórias

que deixam de ser tão somente aqueles já legitimados, tais como memoriais, livros, parques, bibliotecas, museus e arquivos, onde, convencional e historicamente, guardam-se o vivido, histórias e eventos. Esses são considerados, na maioria das vezes, como únicos e exclusivos espaços de arquivamento de recordações e lembranças.

Para Le Goff (1996), ainda, prédios, ruas, casas, praças, jardins, cemitérios, prédios públicos e privados, ambientes naturais, dentre outros, inclusive, são lócus efetivos de conservação de histórias e memórias. Além de tais espaços, necessário se faz apontar as pessoas-memórias das sociedades de tradição oral, arquivistas, por exemplo, haja vista que se constituem como outros relevantes lugares e segmentos de construção de memórias.

Esses territórios e figuras podem abrigar, ao se levar em consideração a abordagem de M. Halbwachs (2006) sobre memória coletiva, lembranças individuais, recordações familiares, comunitárias e sociais, bem como criar e contestar memórias, pois os lugares de memórias não são apenas os documentos, mas são também os espaços materiais e imateriais. Desse modo, relevante se faz entender as memórias não tão somente como um produto pessoal, mas como um legado de caráter familiar, grupal e social, a que se refere Ecléa Bosi (1994), já que são compostas por acontecimentos, diversos espaços, sentimentos, simbologias, personagens, pessoas e imaginários que transitam entre o passado e o presente e entre o individual e o coletivo. Por e com as memórias individuais e coletivas, pois, podemos voltar ao passado, revivê-lo, reinventando-o e, concomitantemente, torná-lo presente para a coletividade.

Para se pensar em memórias poéticas, é preciso compreendê-las como modos de autoconstituição de autoras negras, pois, através de poéticas de si (nós), cosem fios, fiapos e retalhos de memórias, selecionam (ficcionalizando ou poetizando) recordações que desejam que sejam lembradas e desdizem ditos sobre si (nós) que as subjagam. Assim, suas memórias poéticas instituem-se como invenções afirmativas e diferenciadoras de si (nós).

Necessário também se faz entendê-las como práticas de escritas de si, conforme situa Foucault (2006), ou seja, como escrita de si como a arte de si mesmo, a qual consiste em um exercício de instituição de uma escrita que se desdobra ao mesmo tempo em formação de si e em desierarquização de saberes e já ditos de si. Além disso, significa construir processos de subjetivação, garantindo soberania para ter poder e saber como um ato político e para criar outros modos de constituição. A escrita de si, portanto, não é apenas uma elaboração sobre si, mas é também (des) ditos de saberes apreendidos, adquiridos, memorizados, externos e não originários, segundo Santiago (2012).

Em memórias poéticas de escritoras negras constata-se discursividades que se configuram como um contar/cantar sobre si (nós). Para tanto, apropriam-se dos vários espaços e campos pelos quais teceram suas existências, guardam

suas recordações para inventar memórias e, quiçá, suas (re)existências. É nesta perspectiva que desponta o interesse de realizar leituras interpretativas de seus textos, levando em consideração a produção de textos autorreferenciados e a memória autobiográfica, relacionadas com as implicações sociais e coletivas.

Tais memórias não apenas visitam ou reinventam o vivido e ressignificam o passado, mas também narram construções de diversos eu(s) e elaboram significações sobre o presente. Nesse aspecto, como uma escrita de si, além de permitir o tecido de memórias de si, possibilita a atribuição de sentidos de histórias individuais e coletivas e tramas do aqui e agora. Provavelmente por isso tenhamos que concordar com Alba Olmi (2006, p. 36): “O que está em jogo, portanto, não é somente a compreensão do passado, mas, sobretudo, a interpretação do presente e da maneira pela qual nossa vivência pessoal se insere na história da coletividade à qual pertencemos.”

Memórias poéticas, portanto, se configuram como um memorialismo dissertativo (OLMI, 2006), haja vista que não se trata apenas de recordar, mas também de compreender o narrado e os processos de organização, de funcionamento e constituição das memórias. Estabelecem-se, além disso, um memorialismo narração/ficção, quando supõe ficção e não há explicitamente o propósito de uma reflexão dos processos de memória. Entendemos, diante disso, que, através de memórias literárias, como exercício da linguagem, algumas autoras negras ficcionalizam histórias de vidas, imaginárias e eventos, recriando memórias de si/outro, de identidades e sociedades, tecendo considerações, tornando tênue o distanciamento entre o eu/nós ficcionais e o eu/nós referenciais, negociando e contestando, com a escrita, o que se quer lembrar, esquecer e reinventar.

As memórias poéticas, desse modo, se constroem amparadas não somente pelos fatos ou pelo supostamente vivido, individualmente, mas também por significações atribuídas aos territórios, experiências pessoais e coletivas e, inclusive, àquilo que se escolhe ficcionalizar, lembrar e esquecer (POLLAK, 1989). Garantem, aparentemente, presentificar o já vivido, impossível de ser revivido, mas passível de invenção e de recriação pela linguagem. Assegura, ainda, reconstruir aquilo que, movido por sonhos e desejos, parece perene e eterno, mas é tão efêmero e fugaz quanto o existir.

Em “*Cry me a river*”, de Mel Adún, uma voz poética narra, reiteradamente, um tempo afetivo vivido marcado por lágrimas e inverdades, mas também, em um tom irônico, mostra-se ciente e decidida a mudar o curso dos rios.

Não venha
Com desculpas
Esfarrapadas.
Nem se atreva
No gracejo

Ao roubo do beijo.
Já chorei rios por você.
Continue de cabeça baixa
Voz embargada
Chore-me enxurrada,
Eu já chorei rios por você.
Você senhor das certezas,
Certo do seu desamor por mim.
Eu te amo quando sai da sua boca
É nada, é trote,
Nota de três reais.
Sou só uma gota comum
E vc, pobre rapaz...
Chore-me enxurrada,
Eu já chorei demais.
(ADÛN, 2014a, p. 156)

Com a linguagem, torna-se possível inventar um movimento que afiança que os (alguns) sujeitos, sentimentos e acontecimentos sejam imortais e memoráveis e outros (muitos) sejam esquecidos. Por conta disso, pelas memórias se enunciam feitos (extra)ordinários e heroicos, tendo o poder de construir figurações de si (nós), enfrentar a fugacidade do tempo de, quiçá, ressignificar e tornar audíveis vozes, porventura, esquecidas, mas também atos ordinários e, aparentemente, sem destaques e marcados por choros, abandonos e desafetos como se apresentam nos versos acima. Mas deles se tecem caminhos em que a voz poética feminina forja a decisão de não mais chorar.

Tal prática oscila entre o eu ficcional e o eu referencial, não com tom de biografismo intimista, mas com traços e fragmentos de autoconstituição e de também fazer conhecer histórias de si, entrelaçadas por outras narrativas de pessoas, personalidades e personagens, de lugares e eventos. Mostra anseios autorais de se desdizer verdades atribuídas de subserviências, de se destecer qualitativos que ameaçam e, ao mesmo tempo, tecer uma escrita de si que em que escritores/as narram de si e do outro, ficcionalizando vivências, trajetórias e sentimentos do eu/nós.

Em “Agrestidade”, de Rita Santana, o sujeito poético feminino apresenta uma interpretação de si (de ter se tornado bruta), com versos narrativos, perfilhados por cansaço, desânimo e fracasso, mas também por tentativas de reversão.

Tornei-me bruta
Após travar batalhas de tentares.
O tear do tempo cumpriu-se dentro do universo

E eu apenas cedi ao fim.
Almocei nua no último banquete
E acendi velas à mesa.

Arrumei minhas tralhas e deixei-as
Alheias aos venenos da aorta,
Aos anéis do abandono.

Deixei o feérico, o cupim, a cumplicidade das rotas.
Fiquei à deriva de mim mesma.
Feita toda inteira de atordoamentos
E mutilâncias.

Arrebatada de almas.
Pouco morta.
(SANTANA, 2012b, p. 29).

Estar sozinha é uma escolha, muitas vezes, resultante da autorreflexividade, de busca por autonomia da voz poética feminina. Tornar-se à deriva de si mesma talvez seja uma decisão da voz poética feminina por ficar só, que nem sempre é viver em solidão. Resulta também de tropeços, atordoamentos e dissabores. Assim, seguir sozinha (pouco morta) poderá ser um ato de libertação e empoderamento (SANTIAGO, 2010).

Como práticas discursivas, memórias poéticas, por consoante, se desenham longe de fixidez, linearidades, totalidades e próximas de fragmentações, pois se apresentam como fios e fiapos do que se quer lembrado e se figuram entre um eu referencial e um eu ficcional. Desdobram-se na possibilidade de empreender-se um (auto) (re)conhecimento, na procura incessante de desvelamento e (des)construção de eu (s)/nós. Para tanto, versos memorialísticos ganham contornos coletivos, visto que pela experiência de recordar, ou inventar recordações para se forjar memórias, vozes poéticas ressignificam a sociabilidade, ressaltando a função coletiva da memória.

Lembrar, poeticamente, neste sentido, significa um longo processo de imersão no passado, implicando esquecer e/ou revogar lembranças e recordações que colaborem pouco com reinvenções de si, pautadas na autonomia, no sonho, no amor e na liberdade. Além disso, as rememorações poéticas contribuem com escritas de práticas discursivas que teçam narrativas e vozes múltiplas. Destarte, inventar memórias é um ousado exercício de entrelaçamento de fios e fiapos, com o intuito (ou a ilusão) de costurar venturas e desventuras, origens, histórias, sonhos e vivências, ficção e realidade.

Ecos de dizeres de si (nós) em memórias poéticas de escritoras negras

A água minou, minou...

UM DIA

O espelho do olhar se encheu de luz

E água minou, minou...

Seiva pura de Oxum correu

Limpando os corações

Repletos de mundo

E a correnteza sem destino

Se transformou no lago dos olhos

Até transbordar de amor...

Leva tempo.

Há quem me faça sentir...

Um templo sagrado.

Uma cachoeira na mata.

Uma deusa que dança.

Há quem me faça sentir...

... sim...

SOU TODA AMOR

(SILVA⁶, 2014, p. 56)

Com memórias poéticas, autoras negras apresentam uma escrita de si/nós, revestidas e travestidas de múltiplas vozes, universos, imaginários, vivências e esparsas recordações e lembranças. Por tais memórias circunscrevem-se narrações de negritudes femininas por elementos e segmentos de memórias, tradições, ancestralidades e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras, como demonstra o poema “Oração”, de Cléa Barbosa⁷,

⁶ Daniela Luciana Silva é poeta, jornalista e integrante do Coletivo Pretas Candangas e da Comissão de Jornalistas pela Igualdade Racial – Cojira – DF.

⁷ Cléa Barbosa é atriz, escritora e professora. Integra o grupo Infortúnio Poético. Participou da antologia *Infortuno Poético* (2006).

Se posso falar de Nossa senhora
O que impede-me de falar de Oiá?
Oiá Matamba dança canta no corpo meu
Minha força minha luta
História da minha raiz
Labuta do meu dia a dia
Avermelhado de vida
Sou filha sou mãe
Sou neta da lama sagrada
Do barro da terra que me benzeu
Oiá matamba Vanju
Bamburucema teu ilá
Ecoa a liberdade da minha alma fêmea
Guerreira
O brilho da tua beleza conduz os meus
Passos
Mãe sou tua filha concebida pelo amor
Que trago de tempos outros
Que nem mesmo atinjo em palavras
O estrelato do universo me confirma
A força de Olorum sobre toda a natureza
Axé!!!
(BARBOSA, 2012, p. 21)

Nota-se que a voz poética feminina autoriza-se a falar sobre e com Oiá, divindade africano-brasileira, também feminina, a qual tem como arquétipos prevalentes a força, beleza, sedução e o perfil guerreiro. A voz se autodescreve, inventando-se, como filha e mãe, com traços semelhantes a essa figura mítica e sagrada; além de narrar, de modo fragmentado e em versos, sua história, recriando-a e trazendo à tona seus laços e experiências humanas e ancestrais. Ademais, por esses versos, a voz lírica apresenta outras possibilidades de invenções, formações e escritas de si, haja vista que indicam pistas discursivas de auto(re)conhecimento de pretensas eu referencial e ficcional e de entendimento dos modos pelos quais pode se (re)construir.

A escrita poética de escritoras negras, neste íterim, por vezes se mostra comprometida com vozes poéticas carregadas de desejos de emancipação feminina e de tornar-se dona de si, tal como a de “Osun Janaína”, de Livia Natália Souza⁸.

⁸ Livia Maria Natália de Souza Santos é natural de Salvador. Ganhou o Concurso Literário do Banco Capital em 2011, Categoria Poesia, com o livro *Água Negra*. Lançou, em 2015, *Correntezas* (Poemas), *Água Negra e Outras Águas* (2016), *Dia bonito pra chover e Sobijos do mar*, em 2017. É Mestre e

Descobri que, para mim,
ser mulher basta.
Para puxar véus,
Levantar saias
Pintar as unhas de vermelho feroz –
mesmo que seja só para depois dizer: para.
Ou ver a dança des-contínua do seu corpo
sobre o meu (o meu oposto)
Pelo espelho que se emancipa
das paredes deste quarto
e desta tarde delicada.
Mas sempre ser mulher basta:
Posto que é inteiro e vão,
onda que bate na pedra e se despedaça
apenas para voltar inteira
– afogada –
num mar de (in)diferenças
onde cada gota solitária e única
forma um discurso descomposto,
cambiante,
plural:
Mesmo quando me atiro sobre esta pedra,
que me rechaça.
(SOUZA, 2011, p. 31)

O título do poema – “Osun Janaína” – é, indubitavelmente, o prenúncio do tom emancipador que desfila nos seus versos. A referência da voz poética é uma deusa africano-brasileira de tantos nomes, a qual tem, entre outros arquétipos, destemor, beleza, amor, faceirice, generosidade e resistência. Em um breve relato-reflexivo, a voz de uma mulher conta, fragmentadamente, momentos e vivências de relações afetivas, embora pareça que lhe importa mais pensar sobre eventos e movimentos – simbolizados pelos signos onda, mar e pedra – que lhe possibilitem desaprisionar-se e se soerguer.

Caracterizam-se esses versos como cortes de tecidos, formados por recortes de escritas e leituras de si que refletem práticas reflexivas e afirmativas, através das quais não somente se cantam, lamentam e reformulam o passado histórico, condutas e cicatrizes, mas também inventem modos de recriação de si, de cultivo de si e do pensamento, tendo em vista o desejo da autorreflexão, autonomia e de reelaboração de si com suas experiências.

Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).
É professora Adjunta de Teoria da Literatura da UFBA.

Destarte, os versos agenciam uma estética em favor da mobilização de identidades fixas (HALL, 2000; 2006), estereótipos e de rígidos papéis sociais, auferidos às figuras femininas. Configuram-se, ainda, como uma oportunidade relevante de e pela palavra, em um tom poético, mas denunciativo e, concomitantemente, afirmativo, se se fizer necessário, inscrever rastros e outras figurações de si (nós) afirmativas em meio a jogos de resistência.

Memórias poéticas, neste sentido, constituem-se em busca de autoformação pautada por práticas de constituição de saber, uma vez que permitem desenhar técnicas de construção e de cultura do sujeito e de processos de subjetivação que impliquem em maneiras de resistência contra quaisquer formas de sujeição, inclusive amorosa. Ademais, com palavras propositivas, elas nos desafiam, corajosamente, a nos destecer sempre que se fizer necessário, suscitando em nós a ânsia pelo (auto) empoderamento e pela firme decisão de nos reinventarmos a cada dia.

À guisa de conclusão

Poucas vozes poéticas, ainda, em memórias literárias de escritoras negras, rememoram ou reinventam suas infâncias, como geralmente procede a tradição do memorialismo e das autobiografias. Essas buscam, incessante e comumente, “recuperar” a infância, como tentativa de fuga das circunstâncias existenciais; demonstração do descontentamento mediante o vivido e até o presente; volta-se, inclusive, aos primeiros anos de vida, procurando afastamento de meios sociais com cujos princípios não se compartilham.

Essa não parece ser uma verificação sem razão. Talvez se justifique por reconhecer que identidades são construções que se narram processualmente. Poucas, a depender da geração, têm o que cantar e contar sobre uma infância negra, marcada por experiências positivas e afirmativas. Diante disso, a (re) invenção de eu (s) negros femininos se dá, no Brasil, na medida em que se crescem e se estabelecem relações com os vários mundos e experiências, por vezes, conflituosas, devido aos preconceitos e discriminações raciais e à dominação masculina.

O contar de si/nós, poeticamente, nesta perspectiva, por vezes implica em romper com tempos evolutivos, determinados e linearidades. Não obstante a referência às ocorrências situadas, com marcas temporais, os versos poéticos entrecruzam passado e presente, ficcionalizando momentos vividos (ou não), a qualquer tempo, nem sempre tendo como ponto de partida os primeiros anos de vida. Ademais, acompanhar temas como infância, (des)amores, (des)afetos e solidão, dentre outros temas, na produção literária de escritoras negras, parece necessário para continuar a pensar sobre suas memórias poéticas como tessituras de reinvenções de (re)existências. Esse é, quiçá, um bom desafio que emerge deste texto!

SANTIAGO, A. R. Poetic Memories of Black Female Writers: Reinventions of (Re) Existences. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, p. 35-50, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The literary writing of black female authors is often a practice of autonomy, since their literary production subverts practices of banishment of their own voices. Their structures, in this sense, become ways of asserting and interpreting themselves. With literary language, they write other enunciations of themselves, drawn by stories, personal and collective memories, and by identitarian and literary projects in which one wants away from marks of subalternities and erasures. They enact referential and poetic I(s), stripping away some memories of what one wants forgotten and inventing memories and poetics of what one wants to remember. Thus, in this text, descriptive-interpretative readings of their poetic memories are presented with the objective of collaborating with the formation of their readership.*

■ **KEYWORDS:** *Black authors. Poetic memories. Reivention.*

REFERÊNCIAS

_____, M. *Cry me a river*. In: ADÚN, M. G. et al (Org.). **OGUM'S toques negros: coletânea poética**. Salvador: Editora Ogum's Toques, 2014a. p. 156.

ADÚN, M. Oin. In: ADÚN, M. G. et al (Org.). **OGUM'S toques negros: coletânea poética**. Salvador: Editora Ogum's Toques, 2014b. p. 151.

BARBOSA, C. Oração. In: BARBOSA, CLÉA; FONSECA, J.; OLIVEIRA, L. (Org.). **Importuno poético**. Salvador, 2012. p. 36.

BOSI, E. **Memória e sociedade** – Lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, J. Autoestima. In: BARBOSA, CLÉA; FONSECA, J.; OLIVEIRA, L. (Org.). **Importuno poético**. Salvador, 2012a. p. 58.

_____. Ser poeta. In: BARBOSA, C.; FONSECA, J.; OLIVEIRA, L. (Org.). **Importuno poético**. Salvador, 2012b. p. 32.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Trad Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Escritas de Si. In: **O que é um autor?** Portugal: 3 ed. Trad Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Portugal, Lisboa: Vega, 1997. p. 129-160.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da et al. (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília; Representação da UNESCO no Brasil, 2006.

JESUS, C. M. de. **Quarto de Despejo**. Diário de uma favelada. 2 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

OLMI, A. **Memórias e memórias** – Dimensões e perspectivas da literatura memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 3, 1989. p. 2-15.

SANTANA, R. Abismação. In: _____. **Alforrias**. Ilhéus-BA: Editus p., Editora da UESC, 2012a. p. 23.

_____. Agrestidade. In: _____. **Alforrias**. Ilhéus-BA: Editus, Editora da UESC, 2012b. p. 29.

SANTIAGO, A. R. Memórias literárias e a escrita de si/nós de Autoria Feminina Negra?. **Revista da Pesquisa & Pós-Graduação**, UFOP-MG, v.10, p. 67-73, 2010.

_____. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas/BA: EDUFRB, 2012.

SILVA, D. L. A água minou, minou... In: ADÚN, M. G. et al (Org.). **OGUM'S toques negros**: coletânea poética. Salvador: Editora Ogum's Toques, 2014. p. 56.

SOUZA, L. N. Osun Janaína. In: **Água negra**. Salvador: 2011. p. 31.

VIEIRA, L. Auto-biografia. In: ADÚN, M. G. et al (Org.). **OGUM'S Toques Negros**: coletânea poética. Salvador: Editora Ogum's Toques, 2014. p. 137.



ESCRAVIDÃO E SUBJETIVIDADE: NOTAS SOBRE O ROMANCE *ÚRSULA*, DE MARIA FIRMINA DOS REIS

Naiara KRACHENSKI*

- **RESUMO:** Neste artigo busco entender como o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, representa uma inovadora criação artística e social no século XIX brasileiro. Discuto tal inovação a partir da própria biografia da autora e, a partir de uma abordagem historiográfica, procuro compreender como se dá o tratamento dos personagens negros e do tema da escravidão nesta obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Escravidão. Subjetividade. *Úrsula*.

Um mancebo jovem, bem colocado socialmente e belo. Uma moça angelical, de beleza irradiante e sofredora. Um amor puro e verdadeiro entre os dois. Um senhor de escravos arrebatado pela paixão e pela lascívia que busca com todas as suas forças acabar com aquele romance. Descrito a partir de uma narrativa simples e linear, as desventuras do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, pode nos parecer, à primeira vista, como mais uma obra oitocentista de traços românticos e sem nenhuma contribuição significativa que valha a sua leitura e, mais ainda, um estudo literário e histórico. No entanto, engana-se o leitor que se convence com uma mera sinopse mal elaborada e destituída de contextualização, pois tal sinopse furta-se de mostrar a real dimensão da força das personagens dessa história e também da ousadia da sua criadora.

Minha intenção neste ensaio é justamente esclarecer como *Úrsula* representa uma inovadora criação artística e social do século dezenove brasileiro, principalmente no que se refere à abordagem ao tema da escravidão e das personagens escravas a partir de uma ótica subjetiva e memorialista. Além disso, importa-me também deixar clara a posição assumida por Maria Firmina dos Reis, considerada por muitos estudiosos como a primeira mulher a publicar um romance em terras brasileiras, no ano de 1859.

* UFPR – Universidade Federal do Paraná – Doutoranda em História – Curitiba – PR – Brasil. UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná – Colegiado de História – União da Vitória – PR – Brasil. 80060-000 – nkrachenski@gmail.com.

Sobre a autora e sua obra

Muitas pessoas pensam, inclusive dentre doutos historiadores, que falar sobre mulheres no século XIX no Brasil é falar a partir de um ponto de vista indireto ou, no mínimo, confinado ao espaço privado e aos cuidados com os filhos. Muitos pensam que falar sobre mulheres escritoras é um desafio à própria lógica a qual estas mulheres estavam inseridas. Pensam, contudo, que, quando conseguimos o árduo objetivo de encontrar uma autora de literatura brasileira em pleno século dezenove, ela é uma privilegiada, no sentido financeiro e social que este termo implica. No entanto, tão acostumados como estamos com a definição histórica do limite da atuação das mulheres e, principalmente, com o cânone literário que impõe ao pensamento barreiras de classe, raça e gênero nos é surpreendente a trajetória e as realizações de uma mulher maranhense, filha de escravos e pobre que desafia muitos lugares comuns históricos e literários aos quais estamos, em certa medida, habituados.

Maria Firmina dos Reis nasceu no ano de 1822, na cidade de São Luís, capital da então província do Maranhão. Nascida negra sob o signo da bastardia, Maria Firmina afirmava que devia seu letramento e conhecimento cultural a seu primo materno, o escritor Sotero dos Reis. Em 1830, mudou-se junto com sua família para a vila de Guimarães, município de Viamão, cidade em que viveu até sua morte. Aos 22 anos, no ano de 1847, disputou o Concurso Estadual para a Cadeira de Instrução Primária na vila de Guimarães, sendo aprovada em primeiro lugar. Já exercendo a profissão de professora, Maria Firmina publicou *Úrsula*, seu primeiro romance, em 1859. A partir dessa data, e até o fim de sua vida, a autora colaborou com vários jornais da região, tais como *A Imprensa*, *Publicador Maranhense*, *O Jardim dos Maranhenses*, *A Verdadeira Marmota*, *Porto Livre*, *Semanário Maranhense*, *Almanaque de Lembranças Brasileiras*, *O Domingo*, *O País*, etc. Foi nesses periódicos, literários ou não, que Maria Firmina publicou a maior parte de seus poemas e contos, dos quais o mais conhecido é “A Escrava”, publicado em 1887 (SILVA, 2009).

Em 1880, Maria Firmina fundou a primeira escola para crianças de ambos os sexos no Brasil. Segundo Raimundo de Meneses, esta escola mista chocou a comunidade local e a escola representava não só uma revolução educacional, mas também uma revolução social. Segundo Zahidé Muzart, o próprio fato de Maria Firmina ter fundado a primeira escola mista do país já denuncia suas ideias avançadas para o período quando levamos em conta o tipo de educação que as meninas recebiam naquele tempo: leitura voltada quase que exclusivamente para fins religiosos, aulas de piano e bordado e, para algumas, o aprendizado do francês (MUZART, 2013, p. 249). Em 1881 Maria Firmino se aposentou do ensino público, mas não deixou de lecionar, trabalhando principalmente com filhos de lavradores e fazendeiros. Em 1888 compôs o Hino da Libertação dos Escravos no Maranhão.

Faleceu no ano de 1917, aos 92 anos de idade, sem nenhum reconhecimento de suas obras.

Foi somente na década de 1970 que seu primeiro romance, *Úrsula*, foi republicado por José Nascimento Morais Filho. No ano de 1975, em comemoração ao sesquicentenário do nascimento da autora, inauguraram-se em São Luís uma rua e um colégio que levam seu nome, bem como um busto de bronze na Praça do Pantheon. No ano 2000, Maria Firmina foi recuperada por Zahidé Muzart na obra *Antologia de Escritoras Brasileiras do século XIX*. No entanto, mesmo com estes reconhecimentos e esforços póstumos, Maria Firmina continuou em um ostracismo por parte dos leitores e também dos estudiosos da literatura brasileira.

Úrsula narra uma história de amor entre o mancebo Tancredo e a donzela Úrsula, filha de Luíza B. O enredo inicia-se com o jovem Tancredo viajando sem rumo e com decidida tristeza por causa de um amor não correspondido. Perdido nas suas amarguras de vida, Tancredo cai de seu cavalo e fere-se gravemente. Conhecemos nesse momento um dos personagens-chave para a história, o jovem Túlio, escravo de Luíza B., homem virtuoso e compassivo, que salva Tancredo de seu fatal acidente. Túlio leva o mancebo para a residência de Luíza B., mulher doente e parálitica que necessita de constantes cuidados de sua filha. Com a chegada de Tancredo a casa, Úrsula divide-se em cuidados com sua mãe e o cavaleiro, por quem começa a sentir um amor verdadeiro e puro.

Ao recuperar-se, Tancredo alforria o jovem escravo que o salvou e apaixona-se também ele por Úrsula. O amor que nasce entre os dois jovens é um amor idealizado e quase platônico, um amor em que prevalece a pureza da alma e não a satisfação da carne (ABREU, 2013, p. 118). Este inocente amor é colocado em xeque pelo Comendador Fernando P., irmão de Luíza B. No momento em que Tancredo e Túlio encontram-se fora da casa de Luíza B., Úrsula vai à floresta sonhar com seu futuro de fortuna e amor. É nesta cena que Fernando P. encontra a donzela e, num único olhar, apaixona-se perdidamente pela moça. O comendador, ao matar um pássaro que mancha de sangue o áureo vestido de Úrsula, torna-se o obstáculo que o amor casto entre os dois jovens deve superar. Com a rejeição de Úrsula às suas confissões de paixão desenfreada, Fernando P. jura que ela será sua, custe o que custar. Passados alguns dias do fatídico episódio, Fernando vai ao encontro de Luíza B. solicitar-lhe a mão de sua filha. Assustada com um possível casamento entre sua filha e o homem que matara seu marido, Luíza B. suplica a Úrsula que fuja do comendador e encontre Tancredo.

Neste entremeio da narrativa, a pobre e fraca mãe da moça falece, acabando por exasperar o sofrimento de Úrsula. Ao retornar à casa de Luíza B., Tancredo e Túlio são avisados do ocorrido por Suzana, uma velha escrava que fará de tudo para resguardar este amor, e correm ao resgate de Úrsula. Os três dirigem-se para um convento onde Tancredo e Úrsula casam-se em segredo. Neste ínterim, Fernando executa sua vingança: pune Suzana pela falta de informações, prende Túlio e,

finalmente, mata Tancredo. Pensando que desta forma estava livre para ter Úrsula como sua esposa, o comendador a encontra num estado de loucura pela morte de seu amado. É nesse estado que Úrsula vive seus últimos dias. Fernando P., como tentativa de redenção por uma vida de ódio e violência, isola-se num retiro religioso sem, contudo, conseguir a paz de espírito por tantos assassinatos.

Como vemos, de forma geral, o enredo é bastante romântico, de inspiração em um passado imemorial e de aspecto medieval. Os temas que predominam são o do amor e da morte. As personagens principais também pertencem ao imaginário romântico: são jovens, belas e brancas. Contudo, a força de subversão da lógica romântica nesta obra de Maria Firmina, se dá em dois momentos: em primeiro lugar, no fatídico e infeliz desfecho, com a loucura e subsequente morte de Úrsula, contrastando com os esperados “finais felizes” dos romances escritos “para o gosto feminino”; em segundo lugar e como tema privilegiado da análise deste trabalho, na força dos personagens secundários, os escravos Túlio, Suzana e Antero, que exprimem uma denúncia à instituição escravocrata em um período em que esta era ainda vigente.

Escravidão e Abolicionismo

Muito embora como uma prática desde os tempos coloniais, a escravidão no Brasil passou a ser um tema para o fazer literário somente no segundo quartel do século dezanove, aparecendo nas obras de escritores como Gonçalves Dias, Trajano Galvão de Carvalho, Celso Magalhães, Sousândrade e Odorico Mendes (MENDES, 2011, p. 78). De maneira geral, o aparecimento do tema da escravidão neste período está entrelaçado com a campanha abolicionista cada vez mais crescente nos círculos intelectuais, políticos e sociais daquele momento. Entretanto, ainda que este processo abolicionista tenha tido uma real importância para a definitiva falência do sistema escravagista, acredito ser importante pontuar aqui algumas características desse mesmo processo para colocar esta questão sob uma outra perspectiva: é inegável que a campanha abolicionista no Brasil foi pensada e levada a cabo por abolicionistas homens, em sua maioria brancos, filhos da elite escravocrata e que se formavam majoritariamente no exterior (SILVA, 2009, p. 7).

O romance *Úrsula*, de Maria Firmino dos Reis, é, dessa maneira, inovador não só pelo fato de ter sido escrito por uma mulher, a primeira a trabalhar com este tema, mas também porque marca uma importante diferença discursiva que opõe-se profundamente ao abolicionismo hegemônico na literatura brasileira até então. A autora demonstra, nessa obra, uma solidariedade para com o escravo que é absolutamente nova, na medida em que nasce de uma perspectiva diferente, através da qual Maria Firmina, descendente ela própria da escravidão, expressa o seu pertencimento a este universo social (ANDRETA; ALÓS, 2013, p.196). Segundo

o antropólogo Arthur Ramos, o discurso abolicionista na literatura de brancos escrevendo sobre negros, inclusive, chegava a criar um outro tipo de discurso de inferiorização do negro:

A Cabana do Pai Tomás de Harriet Beecher Stowe, ou toda a poesia libertária de um Castro Alves apenas despertaram um vago sentimento de piedade para uma raça, que uma falsa lógica considerou inferior. [...] Por isso, esses poemas de piedade “branca” não são dramas negros, e sim negróides. Corresponde, em sentido, à imensa choradeira indianista sem significação humana. Esse ciclo “negróide” é a expressão de um romantismo de mistificação, ocultando as verdadeiras faces do problema sob as capas de um sentimentalismo doentio. (RAMOS apud MENDES, 2011, p. 81).

Conforme afirmou Achille Mbembe, a categoria de raça “permite que se representem as humanidades não europeias como se fossem um ser menor, o reflexo pobre do homem ideal de quem estavam separadas por um intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável” (MBEMBE, 2014, p. 39). No romance em questão, diferentemente de uma possível condescendência branca, os escravos negros são tratados a partir de uma ótica individualizante, que os humaniza enquanto sujeitos literários e também históricos.

É nesse sentido que a autora abre espaços, durante a narrativa, para comentar o sofrimento dos cativos, a partir de uma perspectiva que dá visibilidade aos sentimentos daqueles seres humanos até então pensados e representados literariamente como objetos passivos e desprovidos de emoções. É assim que a narradora nos apresenta Túlio, o escravo de bom coração que salva Tancredo da queda de seu cavalo:

O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão [...]. Assim é que o triste escravo arrasta a vida de desgostos e de martírios, sem esperança e sem gozos! Oh esperança! Só a tem os desgraçados no refúgio que a todos oferece sepultura! Gozos... só na eternidade os anteveem eles! Coitado do escravo! Nem o direito de arrancar do imo peito um queixume de amargurada dor! (REIS, 1988, p. 25).

Maria Firmina não só condena a “odiosa cadeia da escravidão”, como também traz à tona a realidade de dores e humilhações que o cativo deve suportar durante sua vida sem, contudo, falar sobre isso a partir de uma perspectiva sem referências ao longo do livro. Pelo contrário, todos os comentários sobre esta questão dizem respeito a algum personagem em particular, sobre suas experiências, sobre os seus sentimentos.

Porém, não só os desgostos imateriais de perda da liberdade devem os cativos enfrentar. A narradora deixa bastante explícito também os sofrimentos físicos de abusos e violências constantes aos quais os escravos são submetidos:

Não há descanso para seu corpo, nem tranquilidade para seu espírito desvairado pelo terror de tantos e tão contínuos sofrimentos! (REIS, 1988, p. 114).

É Mbembe quem afirma que pensar a categoria de raça é estar a produzir o negro constantemente. Produzi-lo subjetiva e discursivamente, ao longo do tempo, incessantemente. Além disso, produzir o negro é “produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor” (MBEMBE, 2014, p. 40).

Este “corpo exposto à vontade do senhor”, que é o corpo do escravo, percebeu-o também Maria Firmina:

Os míseros escravos gemeram de ódio e de dor; mas nem mais leve exprobração, nem um sinal de justa indignação, se lhes pintou no rosto. Eram escravos, estavam sujeitos aos caprichos de seu bárbaro senhor. (REIS, 1988, p. 124-125).

E é justamente deste corpo que fala também Frantz Fanon. É deste corpo do negro “acostumado” à submissão, “escravo da sua inferioridade”, e do corpo do branco, “escravo da sua superioridade”, que Fanon traça a situação neurótica de relação entre ambos (FANON, 2008, p. 66). Maria Firmina dos Reis também descreve esta posição servil do escravo como algo quase latente que sua condição lhe impõe, novamente a falar de Túlio com Tancredo:

– Senhor! – balbuciou o negro – vosso estado... Eu – continuou com acabrunhamento, que a escravidão gerava – suposto nenhum serviço vos possa prestar, todavia quisera poder ser-vos útil! Perdoai-me!

- Eu? – atalhou o cavaleiro com efusão de reconhecimento – eu perdoar-te! Pudera todos os corações assemelharem-se ao teu.

[...]

Entretanto o pobre negro, fiel ao humilde hábito do escravo, com os braços cruzados sobre o peito, descaía agora a vista para a terra, aguardando tímido uma nova interrogação. (REIS, 1988, p. 26).

As denúncias feitas à escravidão apresentadas em *Úrsula* não são, como vimos, uma mera condenação moral, uma vez que se fundam nas experiências vividas pelas personagens. Dessa forma, segundo José António de Abreu, tais denúncias são muito mais impactantes, pois apresentam um sujeito de enunciação consciente do seu papel

social, seja na voz das personagens escravas, seja na voz da narradora, um sujeito de enunciação que opta pela afronta, a partir da literatura, a uma sociedade que impedia e restringia o direito às liberdades (ABREU, 2013, p. 120).

Memória e Subjetividade

Afirmo na seção anterior que as personagens escravas em *Úrsula* são tratadas como sujeitos literários e históricos autônomos, com sua própria história e experiências vividas. Esta posição de sujeito que Maria Firmina impõe a suas personagens cativas não se dá somente pela esfera da denúncia dos sofrimentos a que foram submetidos, mas também e principalmente pelo domínio da memória. É a partir de lembranças da terra natal que Suzana, Antero e Túlio – a partir de lembranças de sua mãe – tecem suas histórias de vida e suas perspectivas individuais para lidar com o presente.

A personagem da escrava Suzana – que havia criado Túlio, que auxilia a fuga de Tancredo e Úrsula e que é punida por Fernando P. – é, talvez, quem traz com maior vivacidade as lembranças de sua vida na África, quando gozava da liberdade e do prazer em estar junto com sua família:

Liberdade! Liberdade... ah! Eu a gozei na minha mocidade! [...] Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria às descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas. (REIS, 1988, p.81).

É também através das memórias de Suzana que Maria Firmina inverte o discurso de que os africanos são bárbaros e selvagens para expor a barbárie que os homens brancos cometeram naquele continente. Suzana afirma que foram os “bárbaros” que a obrigaram a deixar seu marido e sua filha e tiraram-na a liberdade. Em um momento bastante impactante da narrativa, Suzana nos conta como foi seu processo de captura:

E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. (REIS, 1988, p. 82).

Esta imagem de memória criada pela narrativa de Suzana é importante de ser sublinhada aqui, uma vez que ela explicita a frieza e a crueldade da captura dos escravos, deixando transparecer como tal processo se assemelhava à captura

de animais, de meros objetos “disponíveis” para serem usados como mão de obra forçada e gratuita. Também para pensar esta situação podemos evocar Mbembe quando ele afirma que “o mundo do tráfico de escravos é idêntico ao mundo da caça, da captura, da colheita, da compra e venda. É o mundo da extração bruta” (MBEMBE, 2014, p. 234).

Outro ponto alto da narrativa de Suzana é sua descrição da viagem para o Brasil a bordo de um navio negreiro, de suas condições precárias e de tratos violentos: “Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas.” (REIS, 1988, p. 83).

Importante sublinhar também que a denúncia apresentada pela autora ao navio negreiro foi feita dez anos antes do famoso poema de Castro Alves, “O Navio Negreiro”, publicado somente em 1869.

Suzana é, dessa forma, a personagem responsável por enriquecer a narrativa com sua perspectiva memorialística, atestando seu lugar de sujeito histórico, além de ser responsável por transmitir essas memórias e sua própria história ao jovem Túlio que, já tendo nascido no cativeiro, não possuía recordações diretas de uma vida liberta.

Importante lembrar também as características que Maria Firmina salienta da história de Suzana. Diferentemente de narrativas mais tradicionais, nas quais a mulher negra é geralmente apresentada pelo seu aspecto de sedução e como objeto puramente sexual, disponível ao desejo do homem branco, Suzana é descrita como uma mulher que carrega dor e sofrimento, que lamenta a perda de sua liberdade, do amor do marido e da filha, mas que não se entrega aos caprichos de seu senhor.

Outra personagem que se vale das lembranças de sua vida na África é Antero, escravo que guardava a casa de Fernando P. A imagem de Antero é a de um negro velho, combalido não só pelas amarguras da escravidão, mas também pelo seu vício em álcool. As memórias que Antero carrega de sua terra são, inclusive, vinculadas às festividades regadas a vinho de palmeira que, segundo ele, seria “mil vezes melhor que a cachaça” (REIS, 1988, p. 143). Importa notar também que a narradora não faz do vício de Antero em bebidas alcoólicas um elemento que caracteriza a fraqueza de corpo e de espírito ou de degeneração da raça negra – conforme fizeram vários agentes coloniais à época da escravidão e, posteriormente, do imperialismo (CAPELA, 1973). A afeição pela bebida é possível de ser entendida para o caso de Antero como uma tentativa de fuga da realidade enfrentada por ele dia após dia, trabalhando com os prisioneiros do comendador e ouvindo suas súplicas.

Estes recursos de uso da memória das personagens escravizadas sobre suas vidas em África e suas experiências com a liberdade e também com o cativeiro são importantes de serem evocadas não só pelo fato de concederem a estes personagens um lugar de sujeito na história e na narrativa literária, conforme já afirmamos.

Estas lembranças evocadas pelas personagens de Maria Firmina nos fazem pensar sobre a oralidade das histórias de escravos que existiam no próprio círculo social ao qual a autora pertencia. Descendente ela mesma da “cadeia odiosa da escravidão”, Maria Firmina com certeza teve contatos diretos com pessoas escravizadas que compartilhavam as lembranças de suas terras natais e das experiências no cativeiro, bem como tais histórias deveriam circular como narrativas orais passadas entre as gerações.

É dessa forma, portanto, que a autora constrói uma história com personagens que se afastam de um padrão de representação do negro na história da literatura, uma história marcada pela repetição de estereótipos que variam desde figuras que se assemelhavam a bestas e que serviam somente para o trabalho pesado, ao selvagem em quem não se pode confiar, até o servo fiel que devota grande amor ao seu dono ou a uma figura do mais puro exotismo e de alteridade absoluta (REBASSA apud MENDES, 2011, p. 79). Em *Úrsula*, os personagens escravos ultrapassam este ponto de vista usual e transgridem as fronteiras de subjetivação do negro a partir da escrita literária.

Considerações Finais

Conforme afirmei ao longo deste texto, o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, é um marco na história da literatura brasileira por ter sido um dos primeiros romances de autoria feminina e por trazer uma narrativa sobre a escravidão que desviava do padrão daquele período. No entanto, se ainda hoje esta obra é desconhecida pelo grande público e também entre estudantes e professores do meio acadêmico, tal silêncio pode ser explicado justamente por estes elementos que o fazem único e inovador.

Em primeiro lugar, temos que considerar o fato de o livro ter sido publicado na província do Maranhão, ou seja, distante do centro cultural do Império, da então capital, Rio de Janeiro. É inegável que este aspecto de pouca distribuição e circulação entre os críticos mais famosos do país é um fator que explica em boa medida o desconhecimento e o esquecimento da obra e de sua autora. Porém não é o único. Temos que considerar também a formação do campo literário neste período. De maneira geral, só era permitida a prática da escrita para homens. E homens brancos. No segundo quartel do século dezanove, ainda consideramos como transgressor das amarras sociais o homem negro que escrevia literatura no Brasil. Quando estamos a falar de um romance de autoria feminina, o poder de silenciamento imposto pelas estruturas sociais e culturais é muito mais forte e sentido de forma muito mais direta.

Dessa maneira, ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis desconstrói não só uma história literária etnocêntrica e masculina, como também coloca em xeque os cânones de tal literatura que valoriza em grande medida a escrita feita por homens

brancos, entendidos como os sujeitos “universais”, portadores de uma neutralidade absoluta em relação àquilo que escrevem.

E é justamente por causa da ousadia transgressora desta autora que o romance *Úrsula* se apresenta como um marco fundamental não só para a história da literatura brasileira, mas também para a própria história do imaginário brasileiro, na medida em que questiona e busca desconstruir uma imagem negativa do negro escravizado, baseada na indolência, na luxúria, na ausência de sentimentos e na bestialização de tais sujeitos.

KRACHENSKI, N. Slavery and Subjectivity: notes about *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, p.51-61, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *In this article I aim to understand how the romance *Úrsula*, written by Maria Firmina dos Reis represents a new kind of artistic and social creation in the XIXth century in Brazil. I discuss such innovation from the author's biography and from a historiographical approach I aim to comprehend how the treatment is given in this book to the Black characters and to the theme of slavery.*

■ **KEYWORDS:** *Slavery. Subjectivity. *Úrsula*.*

REFERÊNCIAS

ABREU, J. A. C. D. de. **Os abolicionismos na prosa brasileira:** de Maria Firmino dos Reis a Machado de Assis. Tese de Doutorado (Letras), Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

ANDRETA, B. L.; ALÓS, A. P. A voz e a memória dos escravos: *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. **Identidade!**, São Leopoldo, v. 18, n. 2, p. 194-200, jul./dez. 2013.

CAPELA, J. **O vinho para o preto:** notas e textos sobre a exportação do vinho para África. Porto: Afrontamento, 1973.

FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra.** Lisboa: Antígona, 2014.

MENDES, A. de M. O discurso antiescravagista em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. **Revista Cerrados** (Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB), v. 20, n. 31, p. 75-92, 2011.

MUZART, Z. Uma pioneira: Maria Firmina dos Reis. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 2, n. 2, p. 247-260, 2013.

OLIVEIRA, A. B. de. **Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**. Dissertação de Mestrado (Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

REIS, M. F. dos. **Úrsula**: um romance original brasileiro/ por uma maranhense. Rio de Janeiro: Presença Edições; Brasília: INL, 1988.

SILVA, R. A. da. A mente, essa ninguém pode escravizar: Maria Firmina dos Reis e a escrita feita por mulheres no Maranhão. **ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História**. Fortaleza: 2009, p. 1-10.



CONSOLIDANDO A FORTUNA CRÍTICA DE MARIA FIRMINA DOS REIS: UMA AVALIAÇÃO PRELIMINAR DAS DISSERTAÇÕES E TESES ACADÊMICAS SOBRE A AUTORA DESENVOLVIDAS EM PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO BRASILEIROS NOS ÚLTIMOS TRINTA ANOS (1987-2016)

Rafael Balseiro ZIN*

- **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo realizar uma revisão dos estudos acadêmicos que se dedicam a analisar determinados aspectos que permeiam a vida e a obra de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considerada a primeira romancista abolicionista da língua portuguesa, com a publicação de *Úrsula*, em 1859, na cidade de São Luís do Maranhão. Para tanto, foi realizada uma busca no *Banco de Teses e Dissertações* da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), utilizando os termos “Maria Firmina dos Reis”, “Maria Firmina” e “Firmina dos Reis”. O montante final incluído na análise é constituído de 22 trabalhos, sendo 4 teses e 18 dissertações, que vêm sendo desenvolvidas desde 1987, ano em que o primeiro estudo do gênero foi defendido no país.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Dissertações e teses. Maria Firmina dos Reis. Revisão bibliográfica. 1987-2016.

Introdução

A produção acadêmica sobre Maria Firmina dos Reis (1822-1917) se tornou realidade no Brasil somente nos últimos trinta anos, quando, em 1987, o primeiro trabalho do gênero foi defendido no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Desde então, novos estudos que tratam de determinados aspectos que permeiam a vida e a obra dessa importante escritora maranhense têm sido realizados em demais programas de pós-graduação nas áreas de Letras, História, Ciências Sociais e de Educação, além de programas interdisciplinares como os de Cultura e Sociedade e de Estudos

* PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Doutorando em Ciências Sociais – São Paulo – SP – Brasil. 05014-901– rafaelbzin@hotmail.com.

Brasileiros, tanto em nível de mestrado quanto de doutorado. Ainda que boa parte das pesquisas se concentre em analisar especificamente o romance *Úrsula* (1859), desconsiderando, por vezes, os demais escritos da autora, é inegável sua relevância para a construção e para a consolidação de toda uma fortuna crítica dedicada a ela. Levando em consideração esse cenário, o presente estudo tem como objetivo avaliar, justamente, a produção acadêmica em torno do nome de Maria Firmina dos Reis, a partir da leitura das dissertações e teses defendidas em programas de pós-graduação brasileiros entre os anos de 1987 e de 2016.

Os resultados preliminares da pesquisa, que ora apresento, tomam como referência somente os trabalhos disponibilizados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), através de seu *Banco de Teses e Dissertações*. A busca foi realizada entre os meses de novembro e dezembro de 2017, para garantir que todas as pesquisas desenvolvidas até o ano de 2016 já estivessem relacionadas no repositório oficial da Capes. O montante final incluído na análise é constituído de 22 trabalhos, sendo 4 teses e 18 dissertações¹. Para uma melhor organização do material levantando e visando estabelecer critérios objetivos para a análise, as pesquisas foram divididas em três categorias: i) **Trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis**, referente aos estudos que se debruçam sobre a vida e a obra da escritora maranhense; ii) **Trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis em perspectiva comparada**, atinente às pesquisas que investigam a obra da romancista em diálogo com demais obras de escritoras que atuaram no mesmo período ou em períodos posteriores ao vivido por ela; e, finalmente, iii) **Trabalhos sobre temas diversos que passam pela obra de Maria Firmina dos Reis**, alusiva aos estudos que analisam um determinado aspecto social, político ou econômico e que, para isso, se utilizam da obra de Maria Firmina dos Reis como fonte documental para a compreensão de um dado período histórico.

Fragmentos de uma vida

A primeira obra de Maria Firmina dos Reis de que se tem notícia, *Úrsula*, foi publicada em 1859, na cidade de São Luís, pela Tipografia do Progresso. Sob o

¹ Durante o levantamento foram encontradas mais três referências em âmbito internacional, sendo duas dissertações de mestrado em Letras desenvolvidas na França, pela pesquisadora Carla Cristine Francisco (2010 e 2012); e uma tese de doutorado em Letras desenvolvida em Portugal, pelo pesquisador José António Carvalho Dias de Abreu (2013). De modo geral, os trabalhos investigam o romance *Úrsula* para tecer considerações acerca das representações iconográficas e literárias de mulheres negras no Brasil e sobre a configuração do abolicionismo na prosa brasileira oitocentista. Por se tratar de trabalhos desenvolvidos fora do país e que possuem acesso restrito, as referências foram indicadas na bibliografia, deixando a leitura e a avaliação dos mesmos para um momento oportuno. Assim, até agora, existem 25 resultados de pesquisas acadêmicas sobre Maria Firmina dos Reis, sendo 5 teses e 20 dissertações.

pseudônimo “Uma Maranhense...”, de forma inédita, a autora aborda a questão da servidão a partir do entendimento do negro, perspectiva essa que nortearia outros trabalhos. Em seu romance inaugural, entre outros temas, Firmina já expunha as duras condições do cativo, revelando, ao mesmo tempo, as contradições existentes entre a fé cristã, mantida e professada pela sociedade brasileira, e as crueldades do regime escravagista, com seus castigos, torturas e humilhações. Dois anos após a publicação de *Úrsula*, em 1861, Firmina é convidada para participar da antologia poética *Parnaso Maranhense* e o jornal *O Jardim das Maranhenses* dá início à publicação de seu segundo trabalho, o conto “Gupeva”, de temática indianista e que fora veiculado em forma de folhetim, prática recorrente no período (HALLEWELL, 1985). Tendo em vista a boa aceitação da obra, em 1863, o jornal *Porto Livre* republica “Gupeva”. Em 1865, a escritora brinda o seu público leitor, em momentos diversos, com o lançamento de novos poemas e, uma vez mais, “Gupeva” é reimpresso, agora, pelo jornal *Eco da Juventude*, contendo ligeiras modificações de estilo, mas sem alterações significativas no conteúdo.

Em 1871, Maria Firmina dos Reis publica pela Tipografia do País, também em São Luís, a antologia de poemas *Cantos à beira-mar*. Anos mais tarde, em 1887, num período em que a instituição da escravidão passava de “mal necessário” a um “problema que exigia solução” (CHALHOUB, 2012), no auge das campanhas abolicionista e republicana, a escritora lança, n’*A Revista Maranhense*, nº 3, além de novos poemas, o conto “A escrava”, obra em que descreve o funcionamento de uma rede antiescravista articulada de São Luís ao Rio de Janeiro, cujos membros escondiam cativos fugidos e, rápida e legalmente, compravam-lhes a liberdade (TELLES, 1997, p. 414-415). A autora também contribuiu de maneira significativa na imprensa local com ficções, crônicas e até enigmas e charadas, do mesmo modo em que atuou na recolha e na preservação de textos da literatura oral, além de ter realizado trabalhos como compositora, sendo responsável pela elaboração, com letra e música, do *Hino da libertação dos escravos*, de 1888.

De modo sucinto, essa breve cronografia serve para mostrar que Maria Firmina dos Reis teve participação relevante como cidadã e intelectual no Império, “ao longo dos noventa e cinco anos de uma vida dedicada a ler, escrever e ensinar” (DUARTE, 2009, p. 264). Acontece, contudo, que os anos se passaram e, mesmo tendo ocupado um lugar proeminente no cenário cultural maranhense oitocentista, tomando com as mãos a aspiração de, através do magistério e da literatura, contribuir para a construção de um país mais justo e sem opressão, a escritora ficou por décadas esquecida, provavelmente, por conta de um possível silenciamento ideológico vindo das elites condutoras da vida intelectual brasileira. Faleceu em 11 de novembro de 1917, cega, pobre e sem nenhuma honraria. O resultado disso é que “uma espessa cortina de silêncio envolveu a autora ao longo de mais de um século” (DUARTE, 2009, p. 265).

De maneira um tanto peculiar, os escritos de Maria Firmina vêm à tona outra vez. O romance *Úrsula*, em sua versão original, foi redescoberto em 1962, em um sebo na cidade do Rio de Janeiro, pelo historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida, que, ao garimpar a identidade do pseudônimo “Uma Maranhense...” no *Dicionário por Estados da Federação*, de Otávio Torres, além de realizar consultas em outras referências, conseguiu identificar a procedência da autora (LOBO, 1993, p. 224). Tendo compreendido a importância histórica e literária da obra, depois de ter preparado, em 1975, uma edição fac-similar do texto, Almeida doou seu achado a Nunes Freire, governador do Maranhão na época. Infelizmente, o original se encontra novamente “perdido”. No prólogo que abre essa edição, porém, o bibliófilo salienta a ausência de registros sobre a escritora nos estudos dedicados à produção literária maranhense. Possivelmente, por ter sido redescoberta tardiamente, Firmina ficou esquecida também entre os principais estudiosos da literatura brasileira.

Sílvio Romero (1943 [1888]), José Veríssimo (1981 [1916]), Ronald de Carvalho (1920), Nelson Werneck Sodré (1985 [1938]), Afrânio Coutinho (1986 [1959]), Antonio Candido (2000 [1959]) e Alfredo Bosi (1970), por exemplo, ignoram-na completamente. E mesmo um intelectual afrodescendente como Oswaldo de Camargo (1987), em sua coletânea *O negro escrito*, de suma importância para o resgate de escritores afro-brasileiros, não faz referência alguma a ela. Dentre outros expoentes da historiografia literária nacional, muitos fizeram o mesmo, à exceção de Sacramento Blake (1970 [1883-1902]), que foi contemporâneo da autora; Raimundo de Menezes (1978 [1969]), que soube da existência de *Úrsula* logo após seu ressurgimento e que acabou incluindo um verbete sobre a escritora na segunda edição de seu *Dicionário Literário Brasileiro*; e Wilson Martins (2010 [1979]), que, no terceiro volume de sua monumental *História da Inteligência Brasileira*, apenas cita seu nome em uma linha.

Os demais documentos de e sobre Maria Firmina dos Reis foram recuperados a partir de 1973, pelo professor, poeta e jornalista maranhense José Nascimento Morais Filho, que realizou uma intensa pesquisa nos jornais locais do século XIX e início do XX alocados nos porões da Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís (LOBO, 1993, p. 225) e que entrevistou, entre outras personalidades, dois filhos de criação da escritora, Leude Guimarães e Nhazinha Goulart. É dele, inclusive, o primeiro esboço de uma biografia da maranhense, intitulada *Maria Firmina, fragmentos de uma vida*, obra de difícil acesso e que foi publicada em 1975, mesmo ano em que veio a público a edição fac-similar de Horácio de Almeida e o artigo “A primeira romancista do Brasil”, de Josué Montello (1975), também contemporâneo da autora, no *Jornal do Brasil*, tendo sido divulgado em língua espanhola, no ano seguinte, na *Revista de Cultura Brasileña* (DUARTE, 2009, p. 265). O livro de Morais Filho reúne, entre outros conteúdos, charadas, enigmas e poemas divulgados na imprensa, além dos contos “Gupeva” e “A escrava”.

Somado a isso, o prefácio de Charles Martin (1988) à terceira edição de *Úrsula*; as reflexões de Norma Telles (1987, 1989, 1997 e 2012) e de Luiza Lobo (1993, 2006, e 2011) disponibilizadas em livros e periódicos especializados; o estudo assinado por Zahidé Muzart (1999) sobre as escritoras brasileiras oitocentistas; os apontamentos de Eduardo de Assis Duarte (2009) acerca da maranhense, além de alguns verbetes que podem ser consultados em dicionários ou enciclopédias literárias voltados para essa temática (SABINO, 1996 [1899]; SCHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2000; 2007; LOPES, 2007), completam os trabalhos mais relevantes sobre Maria Firmina dos Reis, evidenciando, assim, a escassa recepção crítica obtida pela autora, em pouco mais de um século. Muito recentemente, no entanto, novos estudos sobre a escritora têm sido realizados em programas de pós-graduação nas áreas de Letras, História, Ciências Sociais e de Educação, além de programas interdisciplinares como os de Cultura e Sociedade e de Estudos Brasileiros, tanto em nível de mestrado quanto de doutorado. Vejamos, portanto, como esse cenário vem se configurando.

Trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis

Dentre as categorias propostas para a análise das dissertações e teses que se debruçam sobre a trajetória de vida e o legado de Maria Firmina dos Reis, essa é a que mais reúne ocorrências, sendo, ao todo, 11 trabalhos desenvolvidos no país, até o momento. Ainda que a pesquisa da professora Norma de Abreu Telles (1987) apareça como a primeira de todas, somente no ano de 2001 é que veremos surgir a primeira dissertação que trata especificamente da produção literária da maranhense. Realizada pela pesquisadora Cristiane Maria Costa Oliveira (2001) na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o trabalho *A escritura-vanguarda de Maria Firmina dos Reis: inscrição de uma diferença na literatura do século XIX* se preocupa em esmiuçar o romance *Úrsula*, a partir de uma leitura interna da obra. De modo geral, o argumento apresentado por Oliveira toma como base a técnica de encaixes de narrativas empregada pela autora, com as personagens contando suas histórias de vida, para demonstrar como a maranhense se apropria da formulação romanesca a fim de utilizá-la como instrumento a favor da dignificação de suas personagens negras.

Os trabalhos seguintes percorrem linhas de investigação aproximadas, sendo que um ou outro apresenta novidades mais substanciais, ora com foco nos estudos de gênero, ora com foco nos estudos sobre identidade e relações raciais. Adriana Barbosa de Oliveira (2007), por exemplo, na dissertação intitulada *Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*, desenvolvida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, realizou uma leitura da obra inaugural da romancista buscando evidenciar a denúncia que a autora faz da condição de desigualdade a que as mulheres, os africanos e seus

descendentes estiveram submetidos no Brasil daquela época, em decorrência dos regimes patriarcal e escravagista. Para tanto, a pesquisadora analisou a construção das personagens negras e femininas com o intuito de explicitar o papel que cada uma delas exerce na narrativa, além de problematizar as relações existentes entre gênero e etnia na obra.

Juliano Carrupt do Nascimento (2009a), por sua vez, na dissertação *O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro*², defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolve a crítica sobre a construção narrativa da obra, demonstrando que a mulher e o negro, enquanto personagens, desorganizam o mandonismo patriarcal e escravista vigente na cultura e na literatura brasileiras do século XIX, chegando à conclusão de que a estratégia do deslocamento do poder efetuado pela narradora cria um efeito estético que se harmoniza à concepção ideológica da autora, localizando a mulher e o negro como personagens não cordiais em relação aos senhores de escravos. Já a pesquisadora Melissa Rocha Teixeira Mendes (2013), na dissertação *Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*, desenvolvida no Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão, como o próprio título sugere, propõe uma reflexão crítica acerca das relações existentes entre as personagens femininas do romance e as representações sociais sobre as mulheres maranhenses oitocentistas. Partindo do lugar social ocupado por Firmina e da forma como ela recebeu e interpretou as representações de gênero em sua época, a pesquisadora expõe toda uma mentalidade que se configurou em torno da noção de **ser mulher**, para denunciar as práticas sociais em vigência no Maranhão da segunda metade do século XIX.

Ainda na perspectiva dos estudos de gênero, mais dois trabalhos ganham destaque. O primeiro deles é a dissertação de mestrado da pesquisadora Katiana Souza Santos (2015), também defendida no Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Maranhão e intitulada *Relações de gênero na segunda metade do século XIX na perspectiva de Maria Firmina dos Reis: análise do romance Úrsula*. Ao aproximar as áreas de história e literatura, o objetivo dessa pesquisa foi compreender o momento de criação da obra, destacando as relações de poder que emergem na trama oitocentista, sobretudo com foco nas relações de gênero estabelecidas entre as personagens do livro. O segundo trabalho é a dissertação *Vozes femininas em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, “Uma maranhense”*, desenvolvida pela pesquisadora Thayara Rodrigues Pinheiro (2016) no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, cujo objetivo foi analisar o papel da mulher manifestado através das vozes das personagens

² Publicada em formato livro no ano de 2009, com o título *O negro e a mulher em Úrsula de Maria Firmina dos Reis* (NASCIMENTO, 2009b).

femininas no romance, para melhor compreender o lugar social destinado a elas no mundo da escrita, em pleno do século XIX, e o modo como essas personagens ascendem e se manifestam na narrativa, evidenciando, assim, um processo sutil de transgressão ao sistema patriarcal, sugerido por Firmina.

Desenvolvendo leituras complementares, dessa vez, com as atenções voltadas para as personagens negras de *Úrsula* e na forma como Maria Firmina dos Reis constituiu as identidades de cada uma delas, mais três trabalhos ganham destaque. Virgínia Silva de Carvalho (2013), em sua dissertação de mestrado *A efígie escrava: a construção de identidades negras no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*, defendida no Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Piauí, busca averiguar o modo como a autora tece as identidades negras de suas personagens, o que possibilitou alinhá-la à rede textual da chamada literatura afro-brasileira, ao lado de outros literatos negros como Luiz Gama, Cruz e Sousa e Lima Barreto, que empregaram seus escritos como instrumento de combate e de denúncia social. Ana Carla Carneiro Rio (2015), por conseguinte, em sua dissertação *Autoria, dever e interdição: os “entre-lugares” do sujeito no romance Úrsula*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, desenvolve uma análise das seqüências enunciativas do romance, que versam sobre a questão da escrita de autoria feminina no século XIX e as condições subalternas de mulheres e negros na sociedade maranhense da época, problematizando o porquê dessa obra estar fora do cânone, ao mesmo tempo em que procura compreender como as práticas discursivas dos oitocentos tentavam interditar tais escritos, sobretudo os de temática abolicionista. Luciana Martins Diogo (2016), por fim, em sua dissertação *Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “Úrsula” e “A Escrava” de Maria Firmina dos Reis*, desenvolvida no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em diálogo com demais pesquisas que recuperam a produção literária de autoria feminina no Brasil do século XIX, discute a representação da subjetividade negra nos textos antiescravistas da autora, por meio de uma abordagem metodológica interdisciplinar, que articula as contribuições da crítica literária, da história e das ciências sociais.

Trilhando novos caminhos para a consolidação dos estudos firminianos, e encerrando os *Trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis*, mais duas dissertações assumem importância. A primeira delas é a da pesquisadora Carla Sampaio dos Santos (2016), defendida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas e intitulada *A escritora Maria Firmina dos Reis: história e memória de uma professora no Maranhão do século XIX*. Nesse estudo, a autora faz uso dos referenciais da história da educação no Brasil, abordando a trajetória de vida de Maria Firmina dos Reis enquanto escritora, mas, principalmente, como educadora, analisando, de forma inédita, *Úrsula*, *Gupeva* e *A Escrava* sob os aspectos relacionados estritamente à educação. O segundo e último trabalho é a minha

dissertação de mestrado (ZIN, 2016), defendida na Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e intitulada *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista*, onde procuro investigar, como o próprio título sugere, a trajetória intelectual da romancista, a partir da análise de registros biobibliográficos e de fragmentos literários extraídos de seus escritos em prosa, com o intuito de alcançar os sentidos que a autora atribuiu à causa abolicionista em vigência naqueles tempos.

Trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis em perspectiva comparada

Nessa segunda categoria proposta para a análise, encontramos o menor número ocorrências, sendo somente 4 trabalhos desenvolvidos no país, até o momento. O primeiro deles é a tese de doutoramento da professora Algemira de Macêdo Mendes (2006), defendida na Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e intitulada *Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX*³. Nessa pesquisa, a autora procurou rastrear o processo de inclusão e de exclusão dessas duas escritoras na historiografia literária brasileira, a partir de um estudo dos romances *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e *Angústia* (1913) e *Jeannette* (1933), de Amélia Beviláqua, verificando as memórias, imagens e representações do estatuto da mulher no contexto sociopolítico e cultural no qual as obras se inserem. Rosangeli de Fátima Batigniani (2016), por sua vez, na dissertação *Caminhos entrecruzados: história, escravidão e literatura em Úrsula (1859) e As vítimas algozes: quadros da escravidão (1869)*, defendida no Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual de Montes Claros, compara as obras de Maria Firmina dos Reis e de Joaquim Manuel de Macedo para avaliar as ideias desses autores referentes à abolição da escravatura e como ambos os literatos trabalharam o mesmo tema com visões diferenciadas. Mostrando o antagonismo presente em cada uma das obras, a autora discute as ideias abolicionistas em vigência no final do século XIX, em diálogo com o contexto em que as obras foram escritas.

Estabelecendo uma conexão entre a produção literária de duas escritoras negras com atuação nos séculos XIX e XXI, respectivamente, Paraguassú de Fátima Rocha (2008), em sua dissertação *A representação do herói marginal na literatura afro-brasileira: uma releitura dos romances Úrsula de Maria Firmina dos Reis e Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo*, defendida no Centro Universitário Campos de Andrade, se debruça sobre as obras propostas para a análise, para discutir a questão do heroísmo marginal presente na caracterização das personagens, com

³ Parcialmente publicada em formato livro no ano de 2016, com o título *A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira: revistando o Cânone* (MENDES, 2016).

base nos princípios de liberdade e de humanização dos afrodescendentes, mostrando como ambas as narrativas favorecem o surgimento de um novo sujeito negro que se apresenta inconformado com a situação de inferioridade que lhe fora imposta. Bárbara Loureiro Andreta (2016), finalmente, na dissertação *Visões da escrivatura na América Latina: Sab e Úrsula*, elaborada no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, compara os romances abolicionistas de duas autoras oitocentistas, a brasileira Maria Firmina dos Reis e a cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, a fim de verificar como a autoria feminina se constituiu enquanto lugar político de denúncia do regime escravagista, tanto no Brasil quanto em Cuba, em pleno século XIX.

Trabalhos sobre temas diversos que passam pela obra de Maria Firmina dos Reis

A terceira e última categoria proposta para a análise reúne, ao todo, 7 trabalhos. E é nela que encontramos a primeira pesquisa de fôlego realizada no país sobre as escritoras brasileiras oitocentistas, dentre as quais destaca-se a presença de Maria Firmina dos Reis. Intitulada *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*⁴, desenvolvida pela antropóloga Norma de Abreu Telles (1987) na Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, essa tese traça um panorama geral do chamado “século do romance”, destacando a participação das mulheres enquanto autoras, num momento em que pouco se sabia sobre essa realidade. Isso porque, até os anos de 1980, o trabalho de resgate das escritoras brasileiras que atuaram no período, como Narcisa Amália, Maria Benedita Bormann, Júlia Lopes de Almeida, Ignez Sabino e a própria Maria Firmina dos Reis, entre tantas outras, ainda era bastante incipiente no Brasil. Daí, então, a importância dessa pesquisa pioneira. Tomando como referência o estudo de Norma Telles, mais dois subgrupos se evidenciam: o dos trabalhos que, de modo transversal, levam em consideração questões atinentes aos estudos de gênero e de identidade para estabelecer paralelos com temáticas externas; e o das pesquisas que se utilizam da obra firminiana como fonte para atividades em sala de aula ou mesmo para compreensão de um determinado período histórico.

No primeiro subgrupo, encontramos três trabalhos. A dissertação *Os destinos trágicos da figura feminina no romantismo brasileiro*⁵, elaborada pela pesquisadora Maria de Lourdes da Conceição Cunha (2004) na Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por exemplo, parte da ficção de cunho romântico para analisar a constituição dos

⁴ Publicada em formato livro no ano de 2012, com o mesmo título (TELLES, 2012).

⁵ Publicada em formato livro no ano de 2005, com o título *Romantismo brasileiro: amor e morte* (CUNHA, 2005).

sujeitos enunciadores e para denunciar as formas de violência vividas pelas personagens femininas presentes em *O Guarani* (1857), de José de Alencar; *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis; e *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Sandra Maria Job (2011), por sua vez, na tese *Em texto e no contexto social: mulher e literatura afro-brasileiras*, defendida no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, buscou compreender a condição social e literária da mulher negra na sociedade brasileira, do século XIX até o início do XXI, a partir da análise das representações de gênero e de raça contidas em *Úrsula* e “A escrava”, de Maria Firmina dos Reis; *Quarto de despejo: memórias de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus; *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo; e *As mulheres de Tijucopapo* (1982), *O lago encantado de Grongonzo* (1992) e *Obsceno abandono: amor e perda* (2002), de Marilene Felinto.

Encerrando os trabalhos que formam o primeiro subgrupo, Vanessa Figueiredo de Souza de Alcântara (2014), em sua dissertação *Entre a letra e a lei: narrativas e identidades femininas*, desenvolvida na Universidade do Grande Rio, assume como fio condutor a problemática da violência contra as mulheres, as narrativas e as identidades femininas, utilizando como ponto de partida a relação histórica entre os campos da literatura e do direito. Assim, a autora transfere a letra da *Lei Maria da Penha*, que recebeu essa denominação motivada pela luta de uma mulher por seus direitos, para um estudo que coloca em diálogo determinados aspectos da narrativa penal em contraposição à narrativa de cunho literário. Após uma breve discussão teórica acerca das afinidades entre a “Letra” e a “Lei”, a pesquisadora propõe uma reflexão bastante original sobre a questão do poder simbólico nas instâncias do feminino, inserindo tal problemática nos estudos de gênero e de identidade desenvolvidos no Brasil contemporâneo, dando ênfase à obra das escritoras Maria Firmina dos Reis e Conceição Evaristo.

O segundo subgrupo é constituído por mais três trabalhos. A dissertação de Francineide Santos Palmeira (2010), defendida no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e denominada *Vozes femininas nos Cadernos Negros: representações de insurgência*, é o primeiro deles. O foco da análise, como o próprio título anuncia, é investigar como são constituídas as representações de mulheres negras na produção literária de autoria feminina publicada nessa importante antologia, que vem sendo organizada, ininterruptamente, desde 1978. Para tanto, no sentido de estabelecer as origens dessa vertente estética, a autora resgata o romance inaugural de Maria Firmina dos Reis, bem como determinados aspectos de sua trajetória de vida, para estabelecer um marco temporal para o estudo, evidenciando, dessa maneira, o pioneirismo da maranhense em meio ao cenário analisado.

Janaína dos Santos Correia (2013), adiante, na dissertação *O uso de fontes em sala de aula: a obra de Maria Firmina dos Reis (1859) como mediadora no*

estudo da escravidão negra no Brasil, defendida no Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, discute a importância do uso de fontes literárias em salas de aula do Ensino Médio, apresentando como proposta a utilização do romance inaugural da maranhense como recurso didático para se trabalhar com os alunos a representação dos escravizados, enquanto sujeitos históricos. Preocupada em contribuir com os ditames da Lei nº 10.639, promulgada em 9 de janeiro de 2003 e que tornou obrigatório nas escolas de todo o país o ensino de história e cultura afro-brasileiras, a autora aproxima ambas as disciplinas, literatura e história, para estabelecer uma frutífera dinâmica pedagógica. Já a pesquisadora Régia Agostinho da Silva (2013), em sua tese *A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX*, desenvolvida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ao se debruçar sobre *Úrsula*, “Gupeva” e “A escrava”, além de consultar em arquivos os periódicos maranhenses que estiveram em circulação período, buscou captar a atmosfera cultural na qual Maria Firmina dos Reis esteve inserida para compreender como a romancista representou o mundo dos cativos e das mulheres em suas obras em pleno Maranhão da segunda metade do século XIX.

Balanco da pesquisa

Conforme o exposto, os resultados preliminares desse estudo tomaram como referência somente os trabalhos disponibilizados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), através de seu *Banco de Teses e Dissertações*, e os termos utilizados na consulta foram “Maria Firmina dos Reis”, “Maria Firmina” e “Firmina dos Reis”. Além disso, a busca foi realizada entre os meses de novembro e dezembro de 2017, justamente para garantir que todas as pesquisas desenvolvidas até o ano de 2016 já estivessem relacionadas no repositório oficial da Capes. Referente ao ano de 2017, vale dizer que nenhum resultado foi encontrado até o fechamento desse artigo. O montante final incluído na análise é constituído de 22 trabalhos, sendo 4 teses e 18 dissertações. Para uma melhor organização do material levantado e com o intuito de estabelecer critérios objetivos para apreciação, as pesquisas foram divididas em três categorias: i) *Trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis*; ii) *Trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis em perspectiva comparada*; e iii) *Trabalhos sobre temas diversos que passam pela obra de Maria Firmina dos Reis*.

As teses e dissertações foram desenvolvidas em 17 diferentes instituições de ensino superior brasileiras, sendo 13 públicas⁶ e 4 particulares⁷, distribuídas em 11 estados da Federação, abrangendo as regiões Sul, Sudeste, Nordeste e Centro-Oeste. Só não há registros na região Norte. As pesquisas concentram-se em programas de pós-graduação nas áreas de Letras (13), História (4), Ciências Sociais (2) e de Educação (1), além de áreas interdisciplinares como as de Cultura e Sociedade (1) e de Estudos Brasileiros (1). Os temas, embora variados, de modo geral, preocupam-se em analisar especificamente o romance *Úrsula*, desconsiderando, na maioria dos casos, as demais obras publicadas pela autora. Provavelmente esse dado se justifique por conta da dificuldade de acesso aos seus escritos, que, até hoje, receberam poucas reedições, nem sempre disponíveis para aquisição ou consulta. Outro aspecto importante a ser observado é que, apesar da primeira tese ter sido defendida em 1987, mais da metade dos estudos acadêmicos sobre Maria Firmina dos Reis, cerca de 2/3 do total, foi desenvolvida de 2013 em diante, ou seja, somente nos últimos cinco anos encontramos 14 resultados em meio ao total de 22 trabalhos.

Uma hipótese para melhor compreendermos esses números se dá por conta do ano de veiculação da antologia *Literatura e afrodescendência no Brasil*, organizada pelos professores Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca e publicada, em 2011, pela Editora da UFMG. Composta de quatro volumes, a coleção é fruto de um projeto ousado de pesquisa, realizado em todas as regiões do país, com o objetivo de mapear a produção literária de autores afro-brasileiros, da Colônia à República. O levantamento, que durou cerca de dez anos, foi desenvolvido por 61 pesquisadores, vinculados a 21 instituições de ensino superior brasileiras e mais 6 estrangeiras. O resultado de todo esse esforço revelou a face afro da literatura nacional, trazendo à tona cerca de 250 nomes, mas tendo sido divulgados um total exato de 100 escritores e escritoras oriundos de tempos e espaços diversos, sempre apresentados a partir de ensaios críticos, contendo dados biobibliográficos, estudo da obra, relação de publicações, além de fontes e demais referências para consulta. O primeiro volume da coleção, intitulado *Precursores*, é dedicado aos escritores nascidos antes da década de 1930. E, entre os nomes relacionados, consta o de Maria Firmina dos Reis. Considerando que a maior parte dos trabalhos analisados nesse

⁶ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Universidade Federal de Goiás (UFG); Universidade de São Paulo (USP); Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); Universidade Estadual de Londrina (UEL); e Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

⁷ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS); Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade); e Universidade do Grande Rio (Unigranrio).

artigo é constituída por dissertações de mestrado defendidas de 2013 em diante, e que o tempo de execução de um estudo dessa natureza não costuma ultrapassar os 24 meses, é bastante provável que os pesquisadores tenham tomado conhecimento sobre a autora a partir dessa coletânea e, com isso, tenham se interessado em estudá-la.

Além dessas pesquisas, existem mapeados mais 9 trabalhos sobre Maria Firmina dos Reis em andamento no Brasil, sendo 7 teses e 2 dissertações. Eles estão sendo desenvolvidos em 9 diferentes instituições de ensino superior brasileiras⁸, distribuídas em 6 estados da Federação e abrangendo as regiões Sul, Sudeste, Nordeste e Centro-Oeste. Novamente, só não há registros na região Norte. E os trabalhos concentram-se nas áreas de Letras (7), História (1) e Ciências Sociais (1). Precisar essas informações se tornou possível por conta da criação da *Rede de Pesquisadores sobre Maria Firmina dos Reis*, instituída em 10 de novembro de 2017, na véspera do centenário de falecimento da autora, durante o encerramento do ciclo de debates *Desvendando Maria Firmina dos Reis*, que foi organizado e promovido pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP, nos dias 9 e 10 de novembro de 2017, na cidade de São Paulo, e que contou com a participação e a presença de inúmeros pesquisadores de todo o país que estão desenvolvendo, atualmente, os seus estudos sobre ela. Tão logo esses trabalhos sejam defendidos, eles serão incluídos em uma futura revisão.

Considerações finais

O historiador e bibliófilo paraibano Horácio de Almeida e o professor, poeta e jornalista maranhense José Nascimento Morais Filho foram os grandes responsáveis pelo processo de redescoberta e de resgate dos escritos de Maria Firmina dos Reis, nas décadas de 1960 e 1970. Com isso, em 1987, vimos surgir a primeira tese que destaca a participação das mulheres oitocentistas enquanto autoras e que leva em consideração o legado da romancista, num momento em que pouco se sabia sobre essa realidade. Desde então, como pode ser observado ao longo desse estudo, novas pesquisas foram e estão sendo desenvolvidas em programas de pós-graduação brasileiros, o que vem contribuindo significativamente para a constituição e para a consolidação de toda uma fortuna crítica dedicada a ela. Sendo uma das primeiras mulheres a escrever um romance em solo nacional, e o primeiro de cunho abolicionista, resgatar suas ideias e torná-las acessíveis é um compromisso que as universidades brasileiras precisam assumir, sejam elas públicas ou particulares.

⁸ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Universidade Federal de Goiás (UFG); Universidade Federal do Piauí (UFPI); Universidade de São Paulo (USP); Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Nesse início do século XXI, portanto, em que rememoramos o seu centenário de falecimento, é preciso que a voz de Maria Firmina dos Reis se amplie, ecoe e encante as novas gerações de leitores e que, definitivamente, seu nome passe a ocupar o lugar que lhe é devido: o de pioneira das belas letras nacionais.

ZIN, R. B. Consolidating the critical fortune of Maria Firmina dos Reis: a preliminary evaluation of dissertations and academic theses about the author developed in Brazilian postgraduate programs in the last thirty years (1987-2016). *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 63-81, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to review the academic studies that are dedicated to analyzing certain aspects that permeate the life and work of Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considered the first abolitionist novelist of the Portuguese language, with the publication of Úrsula, in 1859, in the city of São Luís do Maranhão. To do so, a search was made at the Bank of Thesis and Dissertations of the Coordination for the Improvement of Higher Level Personnel (Capes), using the terms “Maria Firmina dos Reis”, “Maria Firmina” and “Firmina dos Reis”. The final amount included in the analysis consists of 22 papers, 4 theses and 18 dissertations, which have been developed since 1987, the year in which the first study of this kind was defended in the country.*

■ **KEYWORDS:** *Dissertations and theses. Literature review. Maria Firmina dos Reis. 1987-2016.*

REFERÊNCIAS⁹

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BLAKE, A. V. A. S. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Cultura, 1970 [1883-1902].

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

CAMARGO, O. de. **O negro escrito**. Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1959].

⁹ Por se tratar de um trabalho de revisão bibliográfica, para uma melhor organização das fontes utilizadas na elaboração do artigo, informo que as referências foram classificadas com base em três categorias: **Bibliografia consultada**, **Teses e dissertações elencadas neste artigo** e **Teses e dissertações sobre Maria Firmina dos Reis publicadas em formato livro**.

CARVALHO, R. de. **Pequena história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C., 1920.

CHALHOUB, S. **A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, A. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986 [1959].

DUARTE, E. de A. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, M. F. dos. **Úrsula (romance); A escrava (conto)**. Florianópolis: Ed. Mulheres/Belo Horizonte: PUC Minas, 2009. p. 263-279.

_____. **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol 1: Precursores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil**. São Paulo: T. A. Queiroz/EdUSP, 1985.

LOBO, L. Autorretrato de uma pioneira abolicionista. In: _____. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 222-238.

_____. Maria Firmina dos Reis (1825-1917). In: _____. **Guia de escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006. p. 193-196.

_____. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, E. de A. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Vol. 1: Precursores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 111-126.

LOPES, N. **Dicionário literário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

MARTIN, C. Uma rara visão de liberdade. Prefácio. In: REIS, M. F. dos. **Úrsula**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Presença/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1988. p. 9-14.

MARTINS, W. **História da Inteligência Brasileira**. Vol. III (1855-1877). 3ª ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010 [1979].

MENEZES, R. de. **Dicionário literário brasileiro**. 2ª ed. (revisada, aumentada e atualizada). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978 [1969].

MONTELLO, J. A primeira romancista brasileira, **Jornal do Brasil**, 11 nov. 1975. Republicado em Madrid, Espanha, com o título “La primera novelista brasileña”, **Revista Cultura Brasileña**, n. 41, jun. 1976.

MORAIS FILHO, J. N. **Maria Firmina, fragmentos de uma vida**. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

MUZART, Z. L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Vol. 1. Florianópolis: Editora Mulheres/Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943 [1888].

SABINO, I. **Mulheres ilustres do Brazil**. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996 [1899].

SCHUMAHER, S.; VITAL BRAZIL, É. (Org.). **Dicionário mulheres do Brasil**: de 1500 até a atualidade, biográfico e ilustrado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. **Mulheres negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1985 [1938].

TELLES, N. de A. Rebeldes, escritoras, abolicionistas. **Revista de História**, São Paulo, n. 120, p.73-83, jan./jul. 1989.

_____. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, M. D. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 401-442.

_____. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX. São Paulo: Editora Intermeios, 2012.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981 [1916].

Teses e dissertações elencadas neste artigo

ABREU, J; A. C. D. de. **Os abolicionismos na prosa brasileira**: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis. 2013. 472 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

ALCÂNTARA, V. F. de S. de. **Entre a letra e a lei**: narrativas e identidades femininas. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) - Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2014.

ANDRETA, B. L. **Visões da escravatura na América Latina**: “Sab” e “Úrsula”. 2016. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

BATIGNIANI, R. de F. **Caminhos entrecruzados**: história, escravidão e literatura em “Úrsula” (1859) e “As vítimas algozes: quadros da escravidão” (1869). 2016. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2016.

CARVALHO, V. S. de. **A efígie escrava**: a construção de identidades negras no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. 2013. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Letras. Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2013.

CORREIA, J. dos S. **O uso de fontes em sala de aula**: a obra de Maria Firmina dos Reis (1859) como mediadora no estudo da escravidão negra no Brasil. 2013. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

CUNHA, M. de L. da C. **Os destinos trágicos da figura feminina no romantismo brasileiro**. 2004. 158 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

DIOGO, L. M. **Da sujeição à subjetivação**: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “*Úrsula*” e “*A Escrava*” de Maria Firmina dos Reis. 2016. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FRANCISCO, C. C. **Mãe Susana, Mãe África**: a invenção da diáspora negra em “*Úrsula*” (1859) de Maria Firmina dos Reis. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Université de Provence Aix Marseille I, Aix Marseille, 2010.

FRANCISCO, C. C. **Le portrait en contraste**: l’imaginaire dans les représentations iconographiques et littéraires de la femme noire au Brésil (XIXe). 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Université de Provence Aix Marseille I, Aix Marseille, 2012.

JOB, S. M. **Em texto e no contexto social**: mulher e literatura afro-brasileiras. 2011. 146 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MENDES, A. de M. **Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira**: representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX. 2006. 372 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MENDES, M. R. T. **Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis**. 2013. 149 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.

NASCIMENTO, J. C. do. **O romance *Úrsula de Maria Firmina dos Reis***: estética e ideologia no romantismo brasileiro. 2009. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009a.

OLIVEIRA, A. B. de. **Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**. 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

OLIVEIRA, C. M. C. **A escritura-vanguarda de Maria Firmina dos Reis**: inscrição de uma diferença na literatura do século XIX. 2001. 000 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

PALMEIRA, F. S. **Vozes femininas nos Cadernos Negros**: representações de insurgência. 2010. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PINHEIRO, T. R. **Vozes femininas em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, “uma maranhense”**. 2016. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

RIO, A. C. C. **Autoria, devir e interdição**: os “entre-lugares” do sujeito no romance Úrsula. 2015. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2015.

ROCHA, P. de F. **A representação do herói marginal na literatura afro-brasileira**: uma releitura dos romances “Úrsula” de Maria Firmina dos Reis e “Ponciá Vicêncio” de Conceição Evaristo. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2008.

SANTOS, C. S. dos. **A escritora Maria Firmina dos Reis**: história e memória de uma professora no Maranhão do século XIX. 2016. 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

SANTOS, K. S. **Relações de gênero na segunda metade do século XIX na perspectiva de Maria Firmina dos Reis**: análise do romance Úrsula. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

SILVA, R. A. da. **A escravidão no Maranhão**: Maria Firmina dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX. 2013. 177 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

TELLES, N. de A. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. 1987. 531 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1987.

ZIN, R. B. **Maria Firmina dos Reis**: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista. 2016. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

Teses e dissertações sobre Maria Firmina dos Reis publicadas em formato livro

CUNHA, M. de L. da C. **Romantismo brasileiro: amor e morte.** São Paulo: Factash Editora, 2005.

MENDES, A. de M. **A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira: revistando o Cânone.** Lisboa: Chiado Editora. 2016.

NASCIMENTO, J. C. do. **O negro e a mulher em Úrsula de Maria Firmina dos Reis.** Rio de Janeiro: Caetés, 2009b.

TELLES, N. de A. **Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil do século XIX.** São Paulo: Editora Intermeios, 2012.



ISALTINA CAMPO BELO: UM CORPO ESTRANHO EM LINHA DE FUGA^{1 2}

Bruno CARDOSO*

- **RESUMO:** A emergência dos estudos culturais no campo das ciências humanas trouxe à baila uma gama de conceitos cuja acepção guarda uma proximidade com categorizações advindas do campo da investigação geográfica. Em consequência disso, decorre, nessa vertente dos estudos literários, a assunção de uma vasta taxonomia de conotação espacial no afã de abarcar, amiúde, uma gama de fenômenos da atualidade cuja ocorrência se tece sob a insígnia da mobilidade, das experiências de viagem e diáspora, do trânsito incessante, das identidades à deriva. Com aporte teórico em Susan Stanford Friedman (1998), analiso a figuração de um corpo feminino **em viagem** na ficção *Isaltina Campo Belo* da escritora Conceição Evaristo. A investigação crítica focaliza os recursos narrativos mobilizados pela autora com o fito de representar uma personagem feminina, lésbica e negra, cujo processo de subjetivação, ou descoberta de si, se engendra sob a coerção de múltiplas opressões, resultando no acionamento de diferentes posicionalidades à medida que esse sujeito feminino se põe em trânsito, ou em linha de fuga.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Conceição Evaristo. Literatura brasileira afrofeminina. Literatura brasileira homoafetiva.

* UNB –Universidade de Brasília – Doutorando em Literatura e Práticas Sociais – Brasília – DF – Brasil. 70910-900 – brunoprofessorlp@yahoo.com.br.

¹ O presente artigo resulta de trabalho de conclusão de curso da disciplina “Estudos feministas e de gênero” ministrada pela professora Virgínia Maria Vasconcelos Leal, no primeiro semestre de 2017 do curso de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília. À professora, meus sinceros agradecimentos pela contribuição teórica.

² *Linha de fuga* é um conceito que aparece no aparato teórico-filosófico de Deleuze e Guattari (1996), pensadores que se tornaram célebres principalmente pelo uso de conceitos de dimensão espacial empregados no campo filosófico, tais como os conceitos de *desterritorialização* e *reterritorialização*. *Linha de fuga* não chega a ser um conceito central, mas é pensado como um elemento-chave para entender outro conceito nuclear para os pensadores: o *rizoma*, modelo de descrição dos sentidos que se opõe ao modelo arbóreo, dominante nos estudos humanísticos. Pensar a construção do sentido com a imagem do rizoma em mira é pensar no sentido que se espraia horizontalmente em múltiplas direções de forma polimorfa, através de linhas de intensidade que não guardam relações hierárquicas. Dessa forma, o desejo só pode ser vivenciado sob a forma do rizoma com suas linhas de fuga constitutivas e não sob a forma da árvore com sua estrutura totalitária e fechada repleta de ramificações hierarquizadas e pré-estabelecidas: “Deixarão que vocês vivam e falem, com a condição de impedir qualquer saída. Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz” (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Um aprofundamento dessa questão fica para um artigo futuro.

Apossar-se da escrita, assenhorar-se da voz

Começo com uma contundente assertiva de Conceição Evaristo em entrevista à revista *Carta Capital*, em edição digital de maio de 2017: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”³. Trata-se de uma declaração que nos inquieta, ao mesmo tempo em que desnuda o processo de exclusão de tantos sujeitos autores negros do campo literário brasileiro, terreno marcado pela supremacia quantitativa de autores brancos e de classe média. Mas não só isso: a fala contundente de Evaristo revela um projeto narrativo que se pode visualizar numa ambição de duplo-desmascaramento. Dessa forma, para além do protagonismo negro-feminino na posição de sujeito da enunciação literária, comparece outro vetor de força do seu projeto discursivo: a representação de personagens negras construída pela posse escritural de autoras negras. Decorre, com efeito, a pertinência de um procedimento de escrita denominado pela autora de **escrevivência**, o qual vem sendo utilizado como baliza de seus trabalhos artísticos:

Sendo as mulheres negras inviabilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhorando-se da pena, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2005, p. 205).

Esse procedimento, denominado pela autora, de *escrevivência* alimenta a dimensão ética, política e estética de sua produção literária, inserindo-a no campo da literatura afro-feminina, termo que, de acordo com Silva (2010) abarca:

[...] uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui de temas femininos/feministas negros comprometidos com estratégias políticas emancipatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feministas por elementos e segmentos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras. Por esse projeto literário, figuram-se discursos estéticos inovadores e diferenciadores em que

³ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d>. Acesso em: 25/06/2017.

vozes literárias negras e femininas, destituídas de submissão, assenhoram-se da escrita para forjar uma estética textual em que (re) inventam a si/nós e cantam repertórios e eventos histórico-culturais negros. (SILVA, 2010, p. 178).

Publicado em 2011 pela Editora Nandyala, o livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* é confeccionado a partir de treze narrativas cujos títulos são homônimos ao das personagens protagonistas que, na condição de mulheres e negras, vivenciam uma gama de experiências de opressão, de ordem racial, sexual, social, sem prescindir, entretanto, da vivência positiva e redentora da superação. Assim, são contos que transitam entre as vivências traumáticas da opressão e as vivências redentoras da superação, contos nos quais o sujeito que enuncia se apresenta como um sujeito feminino que renuncia a um regime discursivo hegemônico de ordem patriarcal.

A análise aqui empreendida restringe-se apenas ao conto *Isaltina Campo Belo*, cuja composição impressiona pela beleza plástico-pictural bem como pela profundidade e alcance de questões existencial-ideológicas nele suscitadas. Permitam-me retornar ao projeto de **escrevivência** do qual lança mão a escritora Conceição Evaristo, visto que todo o início do conto “Isaltina Campo Belo” é movido por um empreendimento/movimento de coleta de vivências por parte de uma narradora-escritora cuja identidade se insinua como alguém inquiridora de questões relacionadas a mulheres e a negritude: “E foi tudo tão espontâneo, que me recordei de algo que li um dia sobre o porquê das mulheres negras sorrirem tanto” (EVARISTO, 2011, p. 49). Esta narradora, porém, se inscreve com discrição na materialidade textual da narrativa, ancorando-se numa *performance* que remete a uma certa postura antropológica, num movimento de coleta e escuta de um dado informante. Assim, a narradora se coloca numa posição passiva de escuta em relação a sua informante Campo Belo, mulher de idade indefinida, descrita como tendo cabelos curtos à moda black-power com alguns chumaços brancos que denunciam “um bom tempo deixado para trás” e que tem uma filha chamada Walkíria, de 35 anos, de cuja fotografia Campo Belo não se afasta enquanto tece os fios de sua história.

Com esse movimento de coleta/escuta e narração de vivências, a narrativa de Conceição Evaristo se desdobra em dois planos discursivos: o plano da enunciação e o plano da vivência dos acontecimentos, forjados, ressalte-se, pelo aparato político-estético de uma escritora mulher e negra que se apossa do protagonismo enunciativo enquanto autora, conferindo, com isso, primazia a representações de mulheres negras através de personagens protagonistas também mulheres e negras, de modo que, com esse gesto, Evaristo afasta seu projeto literário de assertivas diagnósticas que viraram senso comum: “a literatura tem dado voz a experiências de minorias e marginalizados”. “Dar voz” implica sempre um gesto enunciativo de poder por parte de um sujeito elíptico, que se pressupõe senhor da pena escritural,

transmitindo esta pena a um “outro”, que se pressupõe numa relação assimétrica de poder e inferioridade. Em Isaltina Campo Belo, o movimento de escritura ocorre em outra chave, a da escrevivência, por cujo gesto autora e personagem, negras e mulheres, assumem o protagonismo enunciativo. O trecho a seguir comprova essa engrenagem operando na arquitetura do conto: “Eu tive a impressão de que Campo Belo falava para a filha e não para mim. Não fiz uma interferência, nenhuma pergunta. Guardei silêncio, o momento de fala não era meu.” (EVARISTO, 2011, p. 49).

A partir desse momento, o uso ostensivo do pretérito imperfeito demarca o tempo dos acontecimentos vividos em relação ao plano temporal do ato de enunciação: “Desde menina – assim começou Campo Belo, com a foto de Walkíria nas mãos – eu me sentia diferente” (EVARISTO, 2011, p. 49). O enunciado “eu me sentia diferente”, como gesto inaugural do relato da personagem Campo Belo, demarca e instaura os planos temporais, ao mesmo tempo em que insere, de pronto, uma subjetividade em conflito e em movimento. Dizendo de outra forma, o uso do pretérito imperfeito na sentença “eu me sentia diferente” enuncia uma identidade que não guarda lugar, mas que assume posições, uma identidade que se configura entre o “eu era e/ou eu sou”.

Posicionalidades: ou um eu em movimento

A emergência dos estudos culturais no campo das ciências humanas trouxe à baila uma série de conceitos cuja acepção guarda uma proximidade com categorizações advindas do campo da investigação geográfica (FRIEDMAN, 1998). Em consequência disso, decorre, nessa vertente dos estudos literários, a assunção de uma vasta taxonomia de conotação espacial no afã de abarcar, amiúde, uma gama de fenômenos da atualidade cuja ocorrência se tece sob a insígnia da mobilidade, das experiências de viagem e diáspora, do trânsito incessante, das identidades à deriva. Trata-se, dessa forma, de pensar em consonância com as novas geografias da identidade, as quais, segundo Friedman (1998), são moventes e contraditórias, instalando-se para além de binarismos essencialistas, em região de fronteira, ou de limite. Assim, essas novas geografias identitárias se revelam:

[...] como uma posicionalidade, uma localização, [...], um terreno, uma intersecção, uma rede, uma encruzilhada de conhecimentos multiplamente situados. Ela articula não a revelação orgânica da identidade, mas os mapeamentos de territórios e limites, os terrenos dialéticos dentro/fora ou centro/ margem, a intersecção axial de diferentes posicionalidades, e os espaços de encontro dinâmico⁴. (FRIEDMAN, 1998, p. 19).

⁴ Citação traduzida pelo autor.

Fronteiras unem e separam, são como pontes que servem ao movimento de travessias, de avanços e retornos. Disso, decorre o discurso identitário pensado em chave de **posicionalidade**, configurada, segundo Friedman (1998, p. 43), em várias instâncias. São elas: (i) múltiplas opressões, (ii) múltiplas posições de sujeito, (iii) posições contraditórias de sujeito, (iv) identidade relacional, (v) situacionalidade e (vi) hibridismo.

Trata-se, portanto, de um pensamento que se opõe à epistemologia estrutural calcada num rígido sistema essencialista de oposições binárias, cuja emblemática imagem-símbolo, nos estudos humanísticos, é o tabuleiro de xadrez, apresentado no “Curso de Linguística Geral” (SAUSSURE, 2013[1913]), obra fundadora de Linguística moderna. No tabuleiro de xadrez, os elementos linguísticos adquirem o seu valor consoante à relação estabelecida com outras peças dispostas no tabuleiro. No texto de Saussure, entretanto, o jogo de tabuleiro se apresenta como uma imagem estática, virtual, dissociada do ato performativo do jogo, o qual possibilita que essas peças se movam no tabuleiro assumindo diferentes nuances e estratégias por parte do sujeito jogador, cujo alvo capital é sempre o xeque-mate. Penso que alinhar-se com as novas geografias da identidade não prescinde da imagem do tabuleiro de xadrez. Antes, redireciona o foco para esse movimento posicional das peças no tabuleiro segundo as intenções de um sujeito jogador, que visa sempre o xeque mate enunciativo num tabuleiro de disputas (des)veladas de representações sociais e discursivas.

Nesse horizonte teórico, para o escopo deste artigo, alguns dos conceitos formulados por Friedman se alinham com questões plasmadas ficcionalmente pela escrita de Conceição Evaristo, sobretudo a noção de identidade posicional associada à mudança de cenário ou ambiente, denominada, por Friedman, de **situacionalidade** e, evidentemente, o conceito de **múltiplas opressões**. Trata-se de conceitos que se revelam salutares para pensar a representação de Isaltina Campo Belo, uma personagem focalizada sob uma tríplice condição de opressão:⁵ (i) mulher, (ii) negra e (iii) lésbica; embora, na narrativa, a sexualidade da personagem se insinue muito mais pela estetização do desejo do que pela vinculação identitária a uma dada categoria.

Na visão de Friedman, figurar a identidade sob a via de múltiplas opressões permite constatar a diferença **entre** mulheres, ou seja, no tipo específico de sofrimento que muitas vezes o sujeito do feminismo tende a apagar. Assim, a pesquisadora expande o conceito de opressão para além do gênero, mencionando outras formas de subjugação que podem funcionar num eixo de articulação com as

⁵ Raul Antelo (1997), pesquisador do Núcleo de Estudos Culturais da Universidade Federal de Santa Catarina, denomina *protocolos de exclusão* aos procedimentos discursivos que tratam de disciplinar a raça/etnia, o gênero e a sexualidade, reservando um local ora de reclusão (casos das mulheres) ora de exclusão ou um “não lugar” (caso dos homossexuais e em certos contextos, dos ditos “indígenas”).

categorias de gênero: raça, classe, religiosidade, origem nacional e tantos outros etc. ainda não formulados. “Mover-se além de gênero não significa esquecê-lo, mas sim retornar a ele de uma nova maneira, espacializada” (FRIEDMAN, 1998, p. 18).

Na figuração da personagem Isaltina Campo Belo, Conceição Evaristo hipoteca uma série de recursos narrativos que salientam as múltiplas formas de opressão vivenciadas pela protagonista: dessa forma, enquanto negra, a personagem terá de lidar com as exclusões e segregações de raça num país fortemente marcado pela figura do senhor branco de terras⁶; como mulher, terá de lidar com a reificação e subjugação do corpo feminino impostas pelos discursos e comportamentos de motivação patriarcal e machista; já, enquanto homossexual, terá de lidar com os conflitos interiores advindos da não vinculação de seus desejos à matriz de heterossexualidade compulsória, a qual, segundo Butler (2003, p. 52), consiste num movimento unidirecional e não dissonante entre sexo biológico-gênero-desejo sexual-prática sexual.

O corpo estranho

Desde o início da narrativa, as origens afro-brasileiras da personagem Isaltina Campo Belo são trazidas à tona pelo seu relato vivencial. De ancestralidade escrava, Isaltina cresceu num ambiente onde as narrativas genealógicas conferiam alguma dignidade à família, num país reduto de exclusão e de segmentação racial. Segue o trecho de um momento no conto no qual a opressão racial se coloca de modo mais saliente:

Entretanto seus pais, meus avós, à custa de muito trabalho em terras de fazendeiros, em um dado momento, conseguiram comprar alguns alqueires de terra e iniciaram uma lavoura própria. Era uma narrativa que alimentava também a nossa dignidade. (EVARISTO, 2011, p 50).

Refiro-me a uma questão de saliência, pois, no desenrolar do conto, outras formas de opressão de gênero tendem a ser focalizadas, sobretudo com a ênfase diegética no estranhamento do desejo vivenciado por Isaltina, enunciado através de um trabalho imagético que potencializa o estranhamento da não pertença ao casulo do corpo, ou da dissonância entre desejo sentido e o desejo que se impõe como

⁶ Conforme Schimidt (2010, p. 23), reconstrói-se constantemente, na sociedade brasileira, o intervalo tenso entre os espaços da casa grande e da senzala. Herança dessa tensão, o corpo subalterno da mulher apresenta-se como “palco de conflitos onde se desdobram as tensões resultantes das relações desiguais de gênero, raça e classe no Brasil, corpo colonizado e verdadeiro campo de batalha, em cujos movimentos se enfrentam a casa grande e a senzala”.

padrão a certo tipo de corpo através de construções linguísticas performativas às quais somos expostos desde criança: “não faça isso, é coisa de menina”. Ou “você é um menino”. Tais enunciados performativos, cuja formulação conceitual é oriunda da teoria linguística de Austin, simulam, segundo Judith Butler (1993), uma lógica de acordo com a qual o sexo é um dado anterior à cultura, revestindo-se de um caráter imutável, a-histórico e binário. Pensando o gênero como *performance*, Butler defende a proposição polêmica conforme a qual o próprio corpo biológico já se apresenta encapsulado por uma série de aparatos discursivos. Ou seja, nascemos num corpo já enredado por uma matriz discursiva de heterossexualidade compulsória.

Na narrativa de Evaristo, o encadeamento de ações, os recursos lexicais e a construção imagética hiperbolizam o traumático processo de descoberta de si vivenciada pela protagonista bem como a percepção da dissonância de seu desejo em relação à matriz de inteligibilidade de gênero pautada no que Butler (1993), retomo, denomina de heterossexualidade compulsória: “Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada...Estavam todos enganados. Eu era um menino”. (EVARISTO, 2011, p. 50). Assim, a trinca de atribuições negativas com a repetição do adjetivo “errado” realça essa nota dissonante que se arrolará num encadeamento de eventos que marcarão profundamente a personagem. Ao narrar o episódio de cirurgia da apendicite aos seis anos e a expectativa da descoberta, pelo médico cirurgião, do menino que carregava dentro de si, a escritora põe, em paralelo, duas imagens poderosamente contrastantes: o menino que soltaria suas asas e voaria feliz e a dor da supuração da apendicite. Imagens que sobrelevam a tensão interior entre liberdade e represa, entre afirmação e recusa, entre fuga e masmorra.

Perseguindo essa tensão interior advinda da dissonância entre desejo e corpo, a narradora-protagonista percorre também outros acontecimentos, que jamais se apresentam de forma gratuita, cumprindo, de modo eficiente, alguma função no interior do texto. Com efeito, o episódio, nada banal, da descoberta da menstruação levará a protagonista a amplificar interiormente sua sensação de “estar fora do lugar”, ou usando um termo de Guacira Lopes Louro (2004), de estar habitando um “corpo estranho” aos seus desejos. Nesse sentido, o episódio da menstruação revela o ambiente da esfera familiar e privada como um ambiente de interdição discursiva, no qual o sexo e as questões que dela pipocam são postas na ordem do interdito, ou daquilo que não se pode dizer (FOUCAULT, 2015[1970]): “Sobre menstruação e outros assuntos relativos a sexo não sabíamos nada, além do que descobríamos por conta própria. Esses assuntos e mais alguns eram segredados entre as mulheres adultas da família” (EVARISTO, 2011, p. 52).

Confinada no espaço privado da interdição, a personagem se rende à recusa dos afetos possíveis, ou da vivência homoafetiva, no afã de alinhar seus desejos

com a expectativa insuflada pela matriz de heterossexualidade compulsória. O fracasso desse alinhamento no plano dos acontecimentos é representado, no plano da enunciação, como um movimento de linha de fuga interior. Uma fuga-recusa, uma fuga-contenção, que se tece no próprio espaço privado de interdição discursiva:

E, por isso, acabei de crescer, contida. Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos. Toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga. Recusava namorados, inventava explicações sobre o meu desinteresse sobre os meninos e imaginava doces meninas sempre ao meu lado. Até que, um dia, dolorosamente tudo mudou. (EVARISTO, 2011, p. 54).

A partícula adverbial temporal “um dia” enceta, portanto, uma virada na história, que lança a personagem numa nova situacionalidade: de um movimento de linha de fuga, não mais de cunho apenas interior, associado ao confinamento do espaço familiar, para outro tipo de linha de fuga, que se inscreve na horizontalidade do movimento espacial, ou seja, a saída do espaço familiar para um novo cenário, onde a narradora pudesse assumir uma nova posição de identidade. Relegando o espaço doméstico assentado na matriz de heterossexualidade compulsória, a protagonista parte para outra cidade, outro espaço, onde o seu eu pudesse revelar-se de modo pleno, onde, num novo cenário, uma nova posição de identidade pudesse emergir, visto que, conforme postula Friedman (1998), cada ambiente diferente de enunciação pode instigar determinada posição identitária.

Sem nada para contar, pois nada eu tinha vivido nesse terreno, estranha no ninho, em que os pares são formados por um homem e uma mulher, resolvi sair de casa, mudar de cidade, buscar um mundo que me coubesse. Mas que me coubesse sozinha. E achei, ou melhor, acreditei, ter achado. Com um diploma nas mãos e algum conhecimento de enfermagem, parti para a cidade, buscando emprego e mais estudos. Ali fiz amigos e, por uns tempos, ninguém me perguntou sobre nada, que eu não soubesse ou quisesse responder. Meus dias seguiam tranquilos. Eu era eu, a moça a esconder um rapaz, que eu acreditava existir em mim. Tudo desconhecido, nada experimentado no campo amoroso. Uma fuga que me garantia certa segurança. (EVARISTO, 2011, p. 55).

Os dois movimentos de fuga são, portanto, realçados por aproximação contrastante, uma característica estilística que opera, com vigor, no conto. Do espaço familiar para o espaço urbano de uma cidade nova e estranha, a personagem encontra, no movimento de linha de fuga espacial, um alento para o jogo diário de *performances* que o espaço familiar lhe impunha que encenasse. Com efeito, a

experiência de viagem permite aflorar, na personagem, um novo sentimento e uma nova atitude: não mais ser um eu-para-os-outros, mas ser um eu-para-si.⁷

Em linha de fuga

Essa jornada de descoberta interior metaforizada na experiência de viagem inscreve a narrativa numa tendência estético-discursiva substancialmente produtiva na virada do milênio, tendência caracterizada por modos de figurar o personagem homossexual em experiências de deslocamento, em trânsito, ou à deriva, conforme postulam Lopes (2002), Louro (2004) e Leal (2011)⁸. A abordagem dos autores sugere que enquadrar a vivência homoafetiva em chave de viagem permite que tratemos a experiência de deslocamento como uma imagem poderosa do ponto de vista estético e político, visto que tal linha de fuga encenada por personagens homossexuais tende a ser sublinhada como uma crítica ao ambiente hipocritamente hostil e opressor que o espaço familiar engendra, ao passo que tais narrativas, por meio da figuração de experiências de deslocamento, segundo Leal (2011), problematizam a própria ressignificação do conceito de gênero, um conceito aberto a constantes e inconstantes movimentos de linha de fuga.

No entanto, esse gesto de fuga espacial não resolve, de pronto, a angústia interior da narradora em seu processo de descoberta de si, visto que, até chegar ao pleno vivenciamento de seus desejos e à total satisfação interior com sua posição de sujeito, a narradora ainda vivencia um episódio cuja lembrança jamais se fizera em discurso. Entesourado na memória, assim ficara a experiência de violência sexual praticada por cinco homens contra seu corpo impotente na cidade para qual se mudara e onde encontrara um rapaz a quem não conseguira corresponder na vida sexual. Violência cujas marcas traumáticas se revelam, principalmente, na impotência de enunciá-la. ⁹Ao afirmar que se sentira como o “símbolo da insignificância” e que sua filha fora gerada por intermédio de um estupro coletivo

⁷ O jogo dialógico e especular entre eu-para-o-outro e eu-para-si é descrito em profundidade por Bakhtin, no seu clássico *Estética da Criação Verbal* (2011, p. 187).

⁸ Almeida (2008) apresenta essa tendência, vinculando o feminismo a questões de ordem global. Penso que tais questões de ordem geopolítica não comparecem, ao menos, neste conto de Conceição Evaristo.

⁹ Leal (2010) arremata, de forma contundente, essa relação *pari passu* entre linguagem da representação e a temática da violência contra o corpo feminino: “Certas violências – como o abuso sexual – solicitam tal expressão diferenciada, que não simplesmente as narre, uma vez que toda representação direta pode apenas sublinhar o referente central, e, mais uma vez, sujeitar a personagem a mais uma violência: a do olhar voyeur do (a) leitor (a)” (p. 81). Com isso em mira, pode-se aventar que Isaltina Campo Belo revive a sua experiência sob o signo da violência, sem, contudo, franquear ao leitor os contornos precisos do referente, evitando, dessa forma, a violência de um olhar *voyeur*, ainda que imaginativo.

“sob o signo da violência”, Isaltina realça a situação de violência contra a mulher como uma experiência não somente de conotação física mas também de conotação discursiva, haja vista muitas agressões sexuais quase sempre resultarem atravessadas por enunciados performativos: “vou te fazer mulher”.

Da abordagem do estupro e da crise existencial resultante do vivenciamento da violência, deriva uma forma de representar a viagem como um empreendimento e investimento pessoal sujeito a contradições e movimentos de avanço e recuo, de contradições e interrogações, que podem vir a reboque, ainda mais em se tratando de personagens que vivenciam experiências múltiplas de opressão. Nesse quadro, somos compelidos a perceber, na narrativa de Evaristo, algumas das inúmeras contradições e impasses que determinada experiência de viagem pode instalar, conforme postula Louro (2004, p. 13):

Por certo também há, aqui, formação e transformação, mas num processo que, ao invés de cumulativo e linear, caracteriza-se por constantes desvios e retornos sobre si mesmos, um processo que provoca desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir estabilidade ao viajante.

A violência sofrida na nova cidade para onde Isaltina fugira lança-a numa zona de posição de sujeito bruxuleante:

Quem eu era? Quem era eu? Depois, apareceu a gravidez, uma possibilidade na qual eu nunca pensara, nem como desejo e jamais como um risco. Tal era o estado de alheamento em que eu me encontrava, que só fui me perceber grávida sete meses depois quase com a criança nascendo. (EVARISTO, 2011, p. 56).

Assim, a saga de sofrimento e múltipla opressão da personagem Isaltina atinge o ponto culminante. Alijada, aparentemente em definitivo, de uma posição de sujeito em que se possa, por meio de um afeto possível, alinhar corpo biológico, desejo e prática sexual, a personagem se lança numa zona total de negatividade, onde o eu não guarda lugar, apenas se desloca sem encontrar qualquer posição, mesmo que seja momentaneamente estável: “Quem eu era? Quem era eu?”, interpela a personagem. Apontando uma lupa para a materialidade linguística deste enunciado, constata-se que o mesmo pronome-sujeito, eu, instancia-se em diferentes posições sintáticas, evocando, consecutivamente, uma posição de sujeito à deriva, inscrito numa zona de negatividade e brumas: “tal era o estado de alheamento em que eu me encontrava”.

Açodada pela carga onerosa desses sentimentos, não resta outra saída para a personagem, posto que temporária: voltar para casa. Todavia, o retorno para casa da família, como defende Louro (2004), nem sempre se tece da forma como se deu a partida e o sujeito que volta, entretantes, já não é mais o sujeito que foi. Ao

retornar, Isaltina revela uma indisposição para encenar *performances* por meio das quais, outrora, inscrevia-se na matriz de heterossexualidade compulsória. Agora, de volta ao reduto familiar, prefere guardar silêncio. Sua filha no colo importa, para a família, como um valor simbólico sugestivo de um suposto envolvimento heterossexual, e isso basta.

O conto finaliza com a cena de uma nova partida; dessa vez, entretanto, Isaltina acabará por encontrar um derradeiro ponto de chegada. Na nova cidade, Isaltina matricula sua filha em um jardim de infância onde, na primeira reunião de pais, haverá de cruzar os olhares com Miríades, professora de sua filha, de quem descobre o amor e de quem herda a estabilidade de uma posição-sujeito. Com isso, o fenecimento da sensação de deriva marca-se, na materialidade textual, com a mudança, nos usos verbais, para o aspecto perfectivo – encerrando uma ideia de fechamento/ acabamento de um evento ou ciclo – bem como através de uma mudança significativa no emprego do campo lexical, cujo aparato de vocábulos empregado na narrativa fora, até esse momento do conto, eivado de adjetivações e designações de coloração taciturna, engendrando no conto um tom de constante infortúnio, o qual se rarefaz com a aproximação do desfecho: “E foi então que me entendi mulher, igual a todas e diferentes de todas que ali estavam. Busquei novamente o olhar daquela que seria a primeira professora de minha filha e com quem eu aprenderia também a me conhecer, a me aceitar feliz e em paz comigo mesma” (EVARISTO, 2011, p. 57). Tal avatar – do infortúnio à felicidade redentora – é chancelado pela imagem luminosa que encerra a trama: Miríades, agora já falecida, brinca de esconde-esconde em alguma outra galáxia.

A linha de fuga cessa, portanto, com a narradora encontrando guarida no seu próprio corpo e ressignificando, por seu turno, a matriz de gênero com a qual sua orientação sexual não se alinhava. Ao inscrever-se em outra forma de ser mulher, Isaltina estabiliza-se, finalmente, numa posição de sujeito que a deixe em paz consigo mesma. Assim, apesar das idas e vindas, das fugas e retornos, das múltiplas opressões vivenciadas e da sensação constante de não pertença, o conto termina apresentando um ponto de chegada, ao contrário do postulado teórico de Lopes (2002), para quem a imagem da deriva é uma constante onipresente nas ficções de temática homoafetiva.

Talvez porque só um punhado de afeto se revele poderoso o bastante capaz de suscitar “um chamamento à vida” e represar as vivências de múltiplas opressões. E quiçá, por conta disso, a literatura brasileira contemporânea careça menos de derivas *ad infinitum* e mais de chamamentos à vida, como estes vivenciados pela personagem Isaltina Campo Belo sob a pena escritural de Conceição Evaristo.

CARDOSO, B. Isaltina Campo Belo: a foreign body in the line of flight. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, p. 83-95, jan./jun. 2018.

- **ABSTRACT:** *The emergence of cultural studies in the field of humanities raised a range of concepts whose meaning is close to categorizations that arise from the field of geographical research. In consequence, it follows, in this aspect of literary studies, the assumption of a wide taxonomy of spatial connotation often eager to embrace a range of current phenomena whose occurrence is weaved under the insignia of mobility, travel experiences and diaspora, the unceasing traffic, and adrift identities. Having Susan Stanford Friedman (1998) as theoretical contribution, this study analyzes the figuration of a female body in travel in the fiction Isaltina Campo Belo by Conceição Evaristo. The critical investigation focuses on the narrative resources mobilized by the author with the purpose of representing a black lesbian female character, whose process of subjectivation, or self-discovery, is produced under the coercion of multiple oppressions, while this female subject activates different positions as she puts herself in transit, or in line of flight.*
- **KEYWORDS:** *Afro-Brazilian Literature. Conceição Evaristo. Homo-affective Brazilian literature.*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. R. G. Narrativas cosmopolitas: a escritora contemporânea na aldeia global. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 32, p. 11-20, 2008.
- ANTELO, R. Protocolos de leitura: o gênero em reclusão. **Gragoatá**, n. 3, p. 9-21, jul./dez. 1997.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- EVARISTO, C. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: BARROS, N. M. de; SCHNEIDER, L. (Orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005.
- _____. **Insubmissas lágrimas de mulheres (Contos)**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola Editora, 2015 [1970].

FRIEDMAN, S. S. **Mappings: feminism and the cultural geographics of encounter**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

LEAL, V. M. V. Deslocar-se para recolocar-se: amores entre mulheres em narrativas de autoria feminina. In: DALCASTAGNÈ, R.; THOMAZ, P. C. (Orgs). **Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2011. p. 248-261.

_____. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (Orgs). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 65-96.

LOPES, D. Entre homens, entre lugares. In: _____. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, G. L. Viajantes pós-modernos. In: _____. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer***. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2013[1913].

SCHIMIDT, S. P. De volta para casa ou o caminho sem volta em Marilene Felinto e Conceição Evaristo. In: DALCASTAGNÈ, R.; LEAL, V. M. V. (Orgs). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 23-31.

SILVA, A. R. S. da. A Literatura de escritoras negras: uma voz (Des)silenciadora e emancipatória. **Interdisciplinar**, v. 10, p. 175-188, 2010.



MISSOSSOS E MAKAS: A PERFORMANCE DA NARRADORA EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Telma BORGES*

- **RESUMO:** O missosso é aquela narrativa da tradição oral angolana percebida como produto apenas do imaginário; a maka é uma forma de narrativa que relata um acontecimento representado como tendo sido vivido pelo contador ou por pessoa de sua intimidade ou por alguém de quem se ouviu falar. Essas duas formas, conjugadas nos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, levam à hipótese de que os procedimentos estéticos manuseados por Conceição Evaristo evidenciam não somente uma preocupação com a “griotização” da expressão narrativa, recuperando na escrita os procedimentos característicos da oralidade, mas também um procedimento de meta-autoficção, uma vez que o conjunto de histórias que compõem o livro discute o próprio ato de criação literária, além de sua unidade poder ser pensada como a décima quarta história, aquela que, a despeito de sua coletividade, conta a experiência da própria autora, que se inscreve enquanto escreve.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ancestralidade. Conceição Evaristo. Missossos e Makas. Narradoras. Sororidade.

A belorizontina Conceição Evaristo é destaque na literatura brasileira contemporânea pelo enfretamento que faz em seus textos, ao se lançar no debate de temas tão candentes sobre a condição da mulher negra, seja do ponto de vista do gênero, seja da cor, seja da condição social. Em livros como *Ponciá Vicêncio*, *Becos da memória* e *Insubmissas lágrimas de mulheres* essas questões emergem não só para **recontar** a história que foi, por séculos, silenciada, mas também para **contar**, como um gesto inaugural que, não raro em primeira pessoa, reposiciona a ordem do discurso, dando voz não só a um passado silenciado, mas também abrindo caminhos para um futuro no qual a voz que conta e a mão que escreve estejam irmanadas num mesmo movimento de empoderamento feminino.

* Unimontes – Universidade Estadual de Montes Claros – Departamento de Comunicação e Letras – Montes Claros – MG – Brasil. 39401-089 – t2lm1b3rg2s@yahoo.com.

Insubmissas lágrimas de mulheres, cuja primeira edição saiu em 2011, reúne treze relatos de mulheres negras, todas em algum momento vítimas de violência, ou por serem negras, ou por serem mulheres, ou por serem pobres. Mas o que poderia ser um conjunto de relatos de mulheres vitimizadas por sua condição sócio-histórico-cultural subalternizada é a história de superação de indivíduos que ousaram enfrentar e superar os desafios a elas impostos e, mais do que isso, ousaram relatar para uma narradora que se desloca no tempo e no espaço em busca de mulheres que queiram dar voz a suas experiências, às quais a narradora dá letra. Neste trabalho, gostaria de discutir uma questão teórica que me parece emergir dos escritos de Conceição Evaristo, e tem a ver com a possível relação a ser estabelecida entre quem conta, quem ouve, quem escreve e quem assina a autoria do livro. Para iniciar a reflexão, valho-me de duas expressões comuns à cultura angolana do contar (e) histórias: o **missosso** e a **maka**, os quais são assim definidos:

Missosso angolano (...) dentro do quadro da tradição oral autóctone, é aquela forma narrativa percebida pelo natural como sendo totalmente ficcional, no sentido em que vê nela um produto apenas do imaginário, algo não acontecido no real empírico, pois pertencente apenas à ordem da fantasia. Opõe-se, por isso, à *maka*, na origem, outra forma de narrativa que relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador, ou por alguém de sua intimidade, ou por pessoas de que ouviu falar. Assim, a *maka* (...) seria a ficcionalização de uma história tomada como verdadeira, razão pela qual tinha um fim utilitário evidente, sendo que sua tendência didática não [era] técnica, mas essencialmente social. (PADILHA, 1994, p. 19).

Com base nessas breves considerações, minha questão é a de que essas duas formas estão conjugadas nos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* da seguinte forma: em cada um dos treze relatos há duas narradoras em primeira pessoa, aquela que se desloca no espaço, em busca das (e)histórias para ouvir e escrever, a qual, doravante, chamarei de narradora-ouvinte-operadora; e aquelas que contam suas próprias (e)histórias, deslocando-se no tempo. A essas narradoras se junta uma terceira, também em primeira pessoa, que estabelece relações entre os relatos e se inscreve no livro como Conceição Evaristo. Diante do exposto, minha suposição é a de que os procedimentos estéticos manuseados pela autora evidenciam não somente uma preocupação com a “griotização” da expressão narrativa, recuperando na escrita os procedimentos característicos da oralidade, mas também um procedimento de meta-autoficção, uma vez que o conjunto de histórias que compõem o livro discute o próprio ato de criação literária, além de sua unidade poder ser pensada como a décima quarta história, aquela que, a despeito de sua coletividade, ou até mesmo por isso, conta a experiência da própria autora, que se inscreve enquanto escreve, como disse em entrevista: “quando escrevo sou

eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher.” (EVARISTO apud DUARTE; FONSECA, 2011, p. 115)”.

Na apresentação de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, há a seguinte consideração da autora:

Gosto muito de **ouvir**, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. **Da voz outra, faço a minha, as histórias também.** E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso **a quem me conta**, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto **estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con) fundem com as minhas.** Invento? Sim **invento**, sem o menor pudor. Então **as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas.** (...) afirmo que, ao registrar estas histórias continuo no premeditado ato de traçar uma **escrevivência.** (EVARISTO, 2016, p. 7, grifos meus).

Essa apresentação, parece-me, contém, em síntese, o processo criativo de Conceição Evaristo presente no livro em apreço e, de alguma forma, constitui-se numa súpula das questões apresentadas acima. A isso pode ser acrescido que esses relatos estão imersos em dois processos contíguos, quais sejam: a maka e o missosso, já que as histórias, quando contadas, passam pelo processo criativo de reinvenção da autora, transformando-se em ficção.

No conto “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”, a protagonista é raptada, quando criança, crescendo, portanto, longe da família, mas a ela se mantendo filiada a partir de fragmentos que lembrava e contava a si mesma:

Todas as noites, antes do sono me pegar, eu mesma me contava as minhas histórias, as histórias de minha gente. Mas, com o passar do tempo, com desespero eu via a minha gente como um desenho distante, em que eu não alcançava os detalhes. Época houve em que tudo se tornou apenas um esboço. Por isso, tantos remendos em minha fala. A deslembração de vários fatos me dói. Confesso, a minha história é feita mais de inventos do que de verdades... (EVARISTO, 2016, p. 48).

Interessante nesse excerto é que ele permite pelo menos duas reflexões: uma de natureza interna e outra de natureza externa ao conto de que faz parte, as duas ligadas ao missosso e à maka. No primeiro aspecto, a personagem-narradora, para não perder as cada vez mais esgarçadas lembranças que tinha da família, tenta

preservá-las por meio da invenção, ao passo que no segundo aspecto a invenção é uma necessidade intrínseca ao trabalho de ficcionalização de Conceição Evaristo e que está problematizada no livro em estudo, pois ao inventar os relatos a partir das histórias que lhe são contadas, a autora conjuga duas experiências de ancestralidade fundamentais e que conferem a seu trabalho uma carga ideológica de recuperação do que há de africanidade na cultura brasileira. Outro exemplo desse posicionamento está no conto “Líbia Moirã”, que assim se inicia:

Líbia Moirã, das mulheres com quem conversei, foi a mais reticente em me contar algo de sua vida. Primeiro, quis saber o porquê de meu interesse em escrever histórias de mulheres e, em seguida, me sugeriu se não seria mais fácil eu inventar as minhas histórias, do que sair pelo mundo afora, provocando a fala das pessoas, para escrever tudo depois. Das provocações que Líbia Moirã me fez, eu respondi à última.

– Eu invento, Líbia, eu invento! Fale-me algo de você, me dê um mote, que eu invento uma história como sendo sua... (EVARISTO, 2016, p. 87).

Há aqui a consciência da autora de seu papel de transformar os relatos contados – a *maka* – em matéria ficcional – o *missosso*. Refazendo a pergunta da personagem-narradora, teríamos: se Conceição Evaristo pode inventar, por que sai procurando histórias pelo mundo afora para ficcionalizar? Ao que me parece, um dos importantes intentos da autora é a sororidade, que é uma dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo. A sororidade

[é] uma experiência subjetiva entre mulheres na busca por relações positivas e saudáveis, na construção de alianças existencial e política com outras mulheres, para contribuir com a eliminação social de todas as formas de opressão e ao apoio mútuo para alcançar o empoderamento vital de cada mulher. A sororidade é a consciência crítica sobre a misoginia e é o esforço tanto pessoal quanto coletivo de destruir a mentalidade e a cultura misógina, enquanto transforma as relações de solidariedade entre as mulheres.

Para combater a crueldade e o equívoco da inimizade, o feminismo precisa fortalecer e promover a sororidade, eliminar a misoginia pessoal e coletiva, não reproduzir formas de opressão entre mulheres como a discriminação, a violência e a exploração. (GAMBA, 2009, s. p.).

Ao colher histórias (*makas*) e transformá-las em estórias (*missosso*), Conceição Evaristo não só dá voz a essas mulheres, fazendo sua história alcançar, pela via da ficção, outras mulheres em situação semelhante ou não, mas também fortalece os laços entre nós, mulheres – contadoras de nossas histórias, ouvintes ou escritoras –,

de modo a não mais reproduzir práticas discriminatórias e violentas, as quais, transformadas em ficção, revelam a superação que se elabora pela oralização e depois pela escrita. Há ainda outro componente a ser destacado nessa escolha pela ficção que faz Conceição Evaristo, que é recuperar, pela via da *performance* narrativa, experiências ancestrais africanas de griotização.

As *griots* seriam, portanto, essas treze mulheres que deram voz às suas histórias de superação das mais variadas violências a que foram submetidas. Ao verbalizarem seus relatos, tem-se a griotização da “expressão narrativa, recuperando-se, na escrita, procedimentos característicos da oralidade” (PADILHA, 1995, p. 14). A experiência contada não é somente aquela colhida na substância da vida urdida no cotidiano marcado por toda sorte de brutalidade de que foram vítimas, mas também aquela que resultou na superação dessa violência e seu reposicionamento no mundo como sujeito de seu próprio discurso. Daí a importância de narrarem em primeira pessoa, haja vista que essa categoria narrativa é aqui compreendida como um mecanismo de descolonização do discurso patriarcal, pois essas mulheres podem falar por si; não necessitam mais de que falem por elas.

Uma segunda voz narrativa que aparece nos contos, também em primeira pessoa, é a da narradora-ouvinte-operadora, aquela que organiza o discurso oral, abrindo espaço para ele no corpo escrito de cada narrativa, como se pode observar em trechos de alguns contos, como em “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”, quando a narradora-ouvinte-operadora assim relata o encontro acolhedor com a personagem que intitula essa narrativa:

(...) respondeu ao meu boa tarde de uma maneira tão efusiva, que, para quem busca histórias, aquela atitude afiançava o desejo dela de conversar comigo. E quando, embora brincando, revelou o seu descontentamento com o próprio nome, me lembrei da mulher que havia criado um nome para si própria. Tive vontade de contar a história de Natalina Soledad, mas, naquele momento, o meu prazer era o da escuta. (EVARISTO, 2016, p. 44).

Aqui predominam marcas do discurso escrito, mas o assunto abordado evidencia as impressões da narradora-ouvinte-operadora sobre o ocorrido e o modo como ela organiza suas impressões, destacando-as do que é a performatização da voz das narradoras-personagens, inclusive mencionando o deliberado controle do seu papel de ouvinte e não de contadora dos relatos já ouvidos e que, de alguma forma, se aproximavam das histórias ouvidas em outros encontros que promovera para esse fim.

Outra voz narrativa que emerge nos relatos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* é a que aqui denomino de narradora-autora, fundamentando-me em pistas deixadas pela escritora em diferentes suportes, além de seus livros, tais como entrevista concedida a Eduardo Assis Duarte:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível. (EVARISTO apud GODOY, 2011, p. 115).

Na orelha da segunda edição de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, há o seguinte comentário de Vagner Amaro:

Neste livro, uma característica do projeto literário da autora [...] se faz mais presente [...] a riqueza de identidades e de subjetividades de cada uma das personagens femininas e a irmandade entre elas, em uma estrutura com um recurso literário iluminado, que trama os contos, fazendo com que uma mesma narradora atravessa todas as histórias, presente, inteira, atenta e sensível às experiências narradas. (AMARO, 2016, orelha).

O modo com a narradora-autora atravessa as narrativas não só supõe a irmandade entre ela e as demais narradoras, mas também se manifesta como outro modo de operacionalizar a narrativa, de forma que essa irmandade se fortalece na medida em que as vozes se expressam polifonicamente. No relato de “Regina Anastácia”, observa-se a presença da terceira voz narrativa:

– O meu nome é Regina Anastácia. **Assim que ouvi essas primeiras palavras de Anastácia e contemplei o seu porte tão altivo, fui tomada por uma enorme emoção.** A voz dela [...], ao pronunciar o próprio nome, me soou como alguém que anuncia com respeito a chegada de uma pessoa especial, merecedora de toda reverência. Regina Anastácia se anunciava, anunciando a presença de Rainha Anastácia frente a frente comigo. Lembranças de outras rainhas me vieram à mente: Mãe Menininha do Gantois, Mãe Meninazinha d’Oxum, as rainhas de congadas, **realezas que descobri, na minha infância, em Minas**, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Lia de Itamaracá, Léa Garcia, Ruth de Souza, a senhora Laurinha Natividade, **a professora Efigênia Carlos**, Dona Iraci Graciano Fidélis, Tony Morriçon, Nina Simone... **E ainda várias mulheres, minhas irmãs do outro lado do Atlântico, que vi em Moçambique e no Senegal, pelas cidades e pelas aldeias.** Mais outras e mais outras. [...]

Não pude deixar de me levantar e, respeitosamente, beijar a mão daquela mais velha, contemporânea de **minha mãe, Joana Josefina Evaristo**, tão rainha quanto ela. (EVARISTO, 2016, p. 128, grifos meus).

Esse sujeito autoral que se inscreve na medida em que escreve seus relatos sobre mulheres, que atravessa subjetivamente os relatos, lembrando a infância em Minas Gerais, estado onde nasceu; uma professora que parece ter marcado sua experiência de escola; as viagens por países da África, já como autora e pesquisadora, além da aproximação entre Regina Anastácia e sua mãe Joana Josefina Evaristo são a marca expressiva da presença de Conceição nos relatos que ouve e recria. Esse gesto de aproximação às mulheres que servem de matéria-prima para sua literatura elimina toda e qualquer distância, fazendo de Conceição uma das personagens de si mesma, de modo que se percebe inscrito, entre os treze contos do livro, um décimo quarto que engloba todos os outros, evidenciando um requintado processo de meta-autoficção.

Para melhor compreender esse procedimento, destaco algumas passagens do livro que me parecem colaborar favoravelmente ao argumento aqui apresentado. Começo por um trecho da primeira orelha de Vagner Amaro mencionando autora: “quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que, por ser esse ‘o meu corpo e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta.” (EVARISTO apud AMARO, 2016). É, portanto, como negra, mulher oriunda da classe popular, que ela se manifesta em sua literatura, de modo a estabelecer a experiência de sororidade capaz de irmanar as mulheres que se oferecem para suas histórias.

Daí que, na narrativa “Aramides Florença”, a narradora-ouvinte-operadora a ela se dirige como sendo sua “igual” (EVARISTO, 2016, p. 9), assumindo o mesmo gênero, a mesma etnia e histórias semelhantes. Já em “Natalina Soledad”, a narradora-ouvinte-operadora diz: “Natalina Soledad, a mulher que havia criado seu próprio nome, provocou meu desejo de escuta, justamente pelo fato de ela ter conseguido se autoneoamar.” (EVARISTO, 2016, p. 19). Ora, se autoneoamar parece um ato radical em que alguém que toma para si as rédeas da própria vida, empoderamento que Conceição Evaristo leva às últimas consequências quando se institui como escritora que se inscreve em sua literatura na mesma proporção em que inscreve e escreve as mulheres que lhe contam suas histórias.

Além desse aspecto que revela os bastidores da escrita, há outros relevantes, como quando evidencia seus procedimentos de criação em “Natalina Soledad”:

E eu, viciada em ouvir histórias alheias, não me contive quando soube da facilidade que me esperava. Digo, porém, que a história de Natalina Soledad era muito maior e, como em outras, escolhi só alguns fatos, repito, elegi e registrei aqui somente estas passagens [...]. (EVARISTO, 2016, p. 19).

Ou em “Adelha Santana Limoeiro”, quando expõe os procedimentos de ajuste em seu processo criativo:

Buscando assegurar ainda mais a validade de meu invento de semelhança para lá e de parecença para cá, na ideia de sincretismo, **encontrei a solução. Confundido**. [...] Adelha Santana Limoeiro é Nanã, aquela que conhece o limo, a lama, o lodo, onde estão os mortos. Santana, Nanã, Limo(eiro). E, depois desse reconhecimento, já é possível **recontar a história que Santana me contou** (EVARISTO, 2016, p. 36, grifos meus).

Em “Mirtes Aparecida da Luz”, a narradora-ouvinte-operadora diz: “um **gravador ficava esquecido sobre a mesa** e eu só me desvencilhava do olhar da depoente, ou deixava de olhá-la, quando tinha de virar ou colocar uma nova fita.” (EVARISTO, 2016, p. 81, grifos meus). Em “Lia Gabriel”, temos: “Enquanto Lia Gabriel me **narrava a história dela**, a lembrança de Aramides Florença se intrometeu entre nós duas. Não só a de Aramides, mas as de várias outras mulheres que se confundiram em minha mente.” (EVARISTO, 2016, p. 95, grifos meus).

Depois desse percurso por *Insubmissas lágrimas de mulheres*, há algumas considerações a serem feitas sobre os procedimentos criativos da autora. Ao dar voz a essas mulheres dos contos, a autora produz a alteridade e a sororidade, reafirmando a diferença de vozes – cada qual tem uma história para contar que não precisa ser harmonizada na voz de uma narradora monológica; a opção de Conceição Evaristo é polifônica, ou seja, deixar que essas vozes produzam sua própria narrativa ainda que a narradora-ouvinte-operadora, de alguma forma, organize o que elas falaram do ponto de vista da escrita.

Destaco ainda que a autora produz uma obra inspirada em modelos ancestrais, como a *maka* e o *missosso*, resgatando um ritmo ficcional africano e hibridizando-o com a letra escrita, o que aqui estou chamando de *griotização* da expressão narrativa, “recuperando-se na escrita procedimentos característicos da oralidade [...]” (PADILHA, 1995, p. 14). Como afirma Laura Padilha,

[...] entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, do *griot*, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra sua mais forte aliada. (PADILHA, 1995, p. 15).

Através dos procedimentos criativos mencionados ao longo deste ensaio, Conceição Evaristo opera alguns descentramentos na tradição literária ocidental, principalmente em relação à voz narrativa. Isso permite à voz feminina ocupar o centro da escrita, pois são criadas narradoras que, irmanadas pela sororidade,

desfazem-se dos grilhões da submissão e suas vozes, enfeixadas no conjunto do livro, contam a trajetória da própria autora, que se inscreve como mulher, cidadã e escritora. Assim como Isaltina Campo Belo, ao relatar como se dera o reaparecimento de sua família, após anos de seu rapto ainda na infância: “Parecia que estavam contando a minha história, em cada acontecimento da vida de outras pessoas” (EVARISTO, 2016, p. 53), Conceição Evaristo conta sua (e)história ao fazer-se personagem de si mesma.

BORGES, T. Missossos and makas: the narrator’s performance in *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, p. 97-106, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *Missosso is that kind of narrative perceived by Angolans as “totally traditional”, in the sense that it is strictly a product of the imaginary; maka is a form of narrative that tells an event represented as having been lived by the teller, by someone close to him/her, or by someone of whom they have heard about. These two forms, conjoined in the short stories of Insubmissas lágrimas de mulheres, lead to the hypothesis that the aesthetic procedures deployed by Conceição Evaristo evidence not only the concern with the “griotization” of the narrative expression, which restores to writing procedures characteristic of orality, but there is also a meta-fictional procedure, since the group of stories that compose the book debate the very act of literary creation. In turn, one may think of a fourteenth story, that which, despite being part of the collection, tells the experience of the author, who inscribes her own perspective as writer as she writes.*

■ **KEYWORDS:** *Ancestrality. Conceição Evaristo. Missossos and Makas. Narrators. Sorority.*

REFERÊNCIAS

AMARO, V. (Orelha). In: EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

DUARTE, E. A.; FONSECA, M. N. (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil:** antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011. (Entrevista concedida a Eduardo Assis Duarte).

EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GAMBA, S. B. **Diccionario de estudios de género y feminismos**. Buenos Aires: 2009. Disponível em: <https://we.riseup.net/radfem/definindo-sororidade-marcela-lagarde>. Acesso em: 29 mai. 2017.

GODOY, M. C. de. **Recontando histórias em “Insubmissas lágrimas de mulheres”, de Conceição Evaristo.** Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/recontando-historias-em-insubmissas-lagrimas-de-mulheres-de-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 29 mai. 2017.

PADILHA, L. C. **Entre Voz e Letra:** o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.



SOBREVIVENTES DA DIÁSPORA: OS “BRASILEIROS DO BENIM” EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES¹

Silvania Núbia CHAGAS*

- **RESUMO:** Sobreviventes da diáspora, povos da África ocidental retornam ao país de origem. No entanto, ao desembarcarem, não conseguem reconhecer o país construído em seu imaginário durante o período da escravidão. Diante desse estranhamento, se valem da cultura adquirida no Brasil para criarem uma nova comunidade. Nasce, em África, os “brasileiros do Benim”. Esta é uma das temáticas contempladas no romance *Um defeito de cor* (2011), de Ana Maria Gonçalves. Analisar esta obra, à luz dos conceitos elencados por Homi Bhabha, Stuart Hall, Linda Hutcheon, entre outros, é o objetivo deste trabalho.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cultura. Diáspora. Imaginário. Retorno. Transculturização.

Sobreviventes da diáspora, entre a África ocidental e o Brasil, voltaram para o país de origem, mas se decepcionaram. O país que permeava o imaginário, enquanto aqui estavam, não correspondia à realidade que ora se apresentava. Os costumes foram modificados. A diáspora colocou em suas trajetórias outros povos, uma nova cultura foi constituída, os contatos fizeram com que o cotidiano fosse totalmente alterado, e o país, mentalmente reelaborado, era apenas um sonho. A luta pela realização desse sonho – o retorno – foi algo conquistado a duras penas.

Durante muitos anos, adorar os seus deuses, falar suas línguas em terras brasileiras foram formas de resistência às imposições da sociedade escravocrata, para preservação de suas culturas.

Grande parte da população africana, escravizada, morreu em solo brasileiro, mas outra conseguiu voltar para o país de origem. No entanto, ao retornar, se utilizou dos pressupostos que aqui no Brasil renegou. Para criar uma nova classe social, prestigiada e apta a contribuir com o desenvolvimento econômico e social

* Universidade de Pernambuco – UPE. Núcleo de Estudos sobre África e Brasil – NEAB. Programa de Mestrado Profissional em Culturas Africanas, da Diáspora, e dos Povos Indígenas – PROCADI. E-mail: snchagas@uol.com.br.

¹ *Agudás: os “brasileiros” do Benim* é um livro de Milton Guran. Cf. referências.

do país, se valeu da língua portuguesa, da religião católica, preservou a maneira de vestir, modos de se portar e, até mesmo, os tipos de moradia.

Embora não se trate de um romance histórico, *Um defeito de cor* (2011), de Ana Maria Gonçalves, nos remete a esse retorno por meio de sua narradora-personagem, Kehinde, que no Brasil se chamou Luísa Gama e, ao retornar, adotou o sobrenome Andrade da Silva. Entretanto, devemos ressaltar que, como a personagem Luísa Gama tem origem em uma personagem histórica ou mítica – Luísa Mahin – suposta mãe do poeta Luiz Gama, pode-se afirmar, na esteira de Linda Hutcheon, que se trata de uma metaficção historiográfica, pois, segundo a autora, “são romances intensamente reflexivos que se apropriam de personagens históricas para questionar a própria história.” (1991, p. 21).

Ao ser capturada junto com a irmã em Uidá, antigo Daomé e atual Benim, Kehinde vem para o Brasil junto com ela e a avó; mas, das três, somente ela sobrevive aos maus-tratos no tumbeiro. Ao chegar na Bahia, após ser comprada, chega à Ilha de Itaparica e recebe um nome brasileiro que renega,

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde [...]. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto. (GONÇALVES, 2011, p. 73).

A narrativa, embora contemple a questão da diáspora, tem como força motriz a religiosidade. Esta acompanha toda a trajetória da narradora-personagem no Brasil: o dia a dia na fazenda, o abuso sexual cometido pelo senhor, sua gravidez, a morte do senhor, sua mudança para Salvador, o nascimento do filho e, tempos depois, a morte deste; as desavenças com a senhora e, diante disso, sua vida como “escrava de ganho”, seu envolvimento com um português, sua outra gravidez e, mais adiante, a forma como perde o filho, que foi entregue pelo pai a seus credores por conta de dívida de jogo; a longa peregrinação pelo país em busca desse filho e, finalmente, a sua volta para o país de origem, na esperança de que o filho esteja lá. Porém, ao chegar, ela se decepciona com o que vê,

Eu não me lembrava muito bem da África que tinha deixado, portanto, não tinha muitas expectativas em relação ao que encontraria. Ou talvez, na época, tenha pensado nisso apenas para me conformar, porque não gostei nada do que vi. Nem eu nem os companheiros de viagem que estavam retornando, como o Acelino e o Fortunato, que se lembravam de um paraíso, imagem bem distante da que tínhamos diante de nós. (GONÇALVES, 2011, p. 731).

Os africanos, sobreviventes da diáspora, após a experiência traumática da escravidão, não enxergam mais através dos olhos que deixaram o país. Ao longo de

sua trajetória no Brasil, diante do sofrimento promovido pela condição de escravos, construíram um imaginário por meio de uma memória que Jacques Le Goff (2003) nomeia como “memória artificial”; uma memória que não é fiel à realidade que foi deixada para trás, mas é contrastante com a realidade ora vivenciada. É como se esta ajudasse a contornar os obstáculos e o retorno se tornasse um objetivo para dar sentido à vida. Segundo Édouard Glissant, “O passado não deve ser recomposto de maneira objetiva (ou mesmo subjetiva) pelo historiador. Deve ser sonhado de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado foi ocultado.” (2005, p. 102-103). No entanto, sem que percebessem, uma mudança impactante se apresentou, interrompendo o desenvolvimento natural de suas culturas e criando uma nova trajetória. Isso fez com que, embora houvesse rejeição aos novos costumes, as mudanças tenham sido inevitáveis. Por isso que, ao retornarem, a alegria é meio agridoce: se há felicidade por se estar voltando, há tristeza pelo que se perdeu, ou seja, há todo um histórico

[...] da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a “terra” tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente. (HALL, 2003, p. 27).

A assimilação aos costumes brasileiros e, também, a reconstrução de uma cultura que entrou no país apenas na lembrança desses povos, bem como todo o processo de readaptação em meio à diversidade, uma vez que várias etnias foram obrigadas a comungar dos mesmos usos, tendo em vista a separação desde a entrada no navio negreiro; tudo isso, por imposição ou como meio de sobrevivência, propiciou a relevância da cultura ocidental:

Todos os retornados se achavam melhores e mais inteligentes que os africanos. Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos ou traidores, dizendo que tinham se vendido para os brancos e se tornado um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. Eu também pensava assim, estava do lado dos brasileiros, mas, além de não ter coragem de falar [...] achava que o certo não era a inimizade, **não era desprezarmos os africanos por eles serem mais atrasados, mas sim ajudá-los a ficar como nós.** (GONÇALVES, 2011, p. 756, grifo nosso).

A questão da alteridade aqui se torna um paradoxo, pois o “eu” é visto como o “outro”, a narradora-personagem e seus pares não conseguem se identificar com as

suas raízes, uma nova identidade desponta, mais subsidiada pelo fator social do que pelo biológico. Na verdade, esta independe de volição própria, uma vez que a sua construção só se torna relevante porque consiste na relação com o outro, ou seja, é uma identidade em processo, são os fatores sociais e econômicos que irão defini-la. Claro está que não se pode negar a importância do fator biológico, no entanto, na “formação e desenvolvimento da identidade individual ou colectiva, a condição social é um agente objectivo, surgindo dos aspectos económicos, políticos, sociais e culturais característicos do crescimento e da história da sociedade em questão.” (CABRAL, 1977, p. 6).

São as relações de poder que determinarão o processo. Kehinde, agora Luísa, assim como os demais retornados, volta para o país de origem em outra condição social, isto é, a cultura adquirida no Brasil e a nova situação financeira lhe dará um novo *status*. Os retornados não se reconhecerão mais como “africanos”, mas sim como os “brasileiros do Benim”. Foram chamados também de “Agudás” por causa do Forte da Ajuda. A experiência vivenciada no Brasil lhes deu subsídios para se sentirem “superiores” aos seus próceres. Como já foi dito, tudo que antes era sinônimo de humilhação, agora será exaltado, veja-se,

Os brasileiros faziam questão de se afastar ainda mais dos selvagens conversando sempre em português e dizendo que não cultuavam mais os deuses dos africanos, que professavam a fé dos brancos, o catolicismo. Gente que, no Brasil, provavelmente tinha orgulho de não se submeter à religião católica e fazia questão de conversar em línguas de África, como forma de dizer que não tinha se submetido aos brancos, mas que, de volta à terra, negava esses costumes. (GONÇALVES, 2011, p. 757).

Diante disso, uma nova comunidade se forma em Uidá. Diferentemente da maneira como partiram para o Brasil, agora voltam como negociantes. Nesta narrativa, a Bahia será o espaço referenciado. Kehinde, que já era negociante em terras brasileiras, agora importará produtos brasileiros para o seu país. A princípio, ela e o marido John, que conheceu no navio durante o retorno, traficarão armas para o rei Guezo, negócio mais lucrativo; posteriormente, ficará comercializando somente óleo de palma, fumo, charutos entre outros, oriundos da Bahia. A vida que levará em África não somente lhe trará prestígio como servirá de modelo para outros africanos. E aqui se realiza um fato curioso: a cultura brasileira será adotada não mais por imposição, mas sim por opção, o que nos faz constatar a afirmação de Stuart Hall (2003), de que “a história interveio irrevogavelmente”. A cultura adquirida no Brasil passou a ser valorizada, a experiência vivenciada durante o cativeiro passa a ser vista de outra forma, é a base do recomeço no país de origem:

De fato, para conseguir se inserir na sociedade local, os ex-escravos valorizaram sua “estada” no Brasil, único ponto comum a todos eles, que tinham na verdade as mais diversas origens étnicas. É como se a escravatura fosse tomada como o ponto de partida para uma nova vida, como se ela fosse miticamente escolhida como a nova origem comum. Desta forma, é justamente a cultura adquirida no Brasil que comanda o processo. A língua portuguesa e a religião católica são utilizadas para compor a nova identidade coletiva, que é, na verdade, a identidade dos brasileiros já estabelecidos na região. (GURAN, 2000, p. 10).

A questão da identidade aqui se amplia, suscitando uma discussão mais aprofundada. Vale a pena refletir sobre essa questão. Nos valendo dos estudos de Édouard Glissant (2005), percebemos a complexidade da formação de uma nova cultura que se ressalta na narrativa. Falando sobre a diáspora dos africanos nas Américas, o estudioso aponta a dicotomia existente entre estes povos e os outros que aqui chegaram, pois, segundo ele, enquanto os povos vindos de outros países trouxeram na bagagem as tradições, os credos, a língua e demais pressupostos que faziam parte da sua cultura, os africanos foram despidos de tudo, principalmente da língua, pois não se colocava, no mesmo navio negreiro ou nas mesmas terras para trabalhar, pessoas oriundas das mesmas tribos ou que falassem as mesmas línguas. Isso fez com que estes homens e mulheres aportassem trazendo apenas resquícios de suas culturas:

Os africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportaram consigo para além da Imensidão das Águas o rastro / resíduo de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens. Confrontados à implacável desordem do colono, eles conheceram essa genialidade, atada aos sofrimentos que suportaram, de fertilizar esses rastros / resíduos, criando, melhor do que sínteses, resultantes das quais adquiriram o segredo. (GLISSANT, 2005, p. 83-84).

Esses “rastros/resíduos” nos remetem à construção daquela “memória artificial” de que fala Le Goff. Porém, neste caso, pode ser “artificial” no que se refere ao oposto de “natural”, pois o que se pode perceber é que é uma memória articulada entre a perda dos pressupostos que fundamentavam a identidade e o embate com o que se apresenta no novo mundo. Despidos de tudo, só resta o imaginário e é com ele, somente com ele, que poderão contar para “fertilizar” um novo sentido para seguir em frente.

Kehinde é uma personagem que tem, como uma de suas características, o poder de agregar; por onde passa vai agregando os demais, independente de raça, cor ou etnia, tornando-se, assim, símbolo da “igualdade” entre os povos, uma vez que suas atitudes demonstram que a convivência entre os diferentes é possível; isso nos faz constatar que a diversidade entre os povos africanos, uma vez que

pertenciam a vários grupos étnicos, fez “fertilizar” uma nova cultura, e é esta que os acompanhará no retorno. O que faz com que esse retorno adquira uma conotação mais complexa, pois a cultura de “raiz” é renegada, isto é, aquela cultura que Glissant nomeia de “atávica” dá lugar a uma nova cultura nomeada como “compósita”, visto que nasce da mistura entre várias culturas, deixando de ser “raiz” e passando a ser “rizoma”, pois é uma “raiz indo ao encontro de outras raízes”. Uma nova identidade irá se formar em terras africanas. No entanto, mesmo tendo por base a escravidão no Brasil e se valendo dos pressupostos da cultura brasileira, não será exatamente igual; por isso, estes povos receberão o título de “brasileiros do Benim”.

E curiosamente, assim como se juntaram aqui no Brasil, vários retornados ao voltarem no mesmo navio, “do qual muito se orgulhavam”, passavam a viver juntos. Segundo a narradora-personagem, era comum três ou quatro famílias morarem em uma mesma casa. Para além disso, a narradora afirma que, em Uidá, várias línguas são faladas: eve, iorubá, fon entre outras; há pessoas de várias etnias. No entanto,

Os brasileiros faziam questão de conversar somente em português, e acho que isso acabava contribuindo para a fama de arrogantes que aumentava a cada dia. Alguns já tinham construído casas que se pareciam o mais possível com as casas da Bahia, fazendo com que se destacassem muito das casas pobres, feias e velhas dos africanos. Eu também queria uma daquelas que eram o sonho de todo retornado e até de alguns africanos, embora eles não admitissem por causa das rivalidades. (GONÇALVES, 2011, p. 756).

A referência aos retornados sempre como “brasileiros” nos faz detectar a questão da identidade social, isto é, não é uma questão de “ser”, mas de se “sentir”. Kehinde e seus companheiros não se sentem mais africanos, tanto que ela afirma sentir vontade de ensinar aos nativos todos os costumes adquiridos no Brasil. No entanto, os demais não concordam, principalmente aqueles que não encontraram mais suas famílias ou tribos, destruídas pelas inúmeras guerras havidas entre eles.

Logo depois, ela descobre que pessoas da família que a hospeda estão casadas com brasileiros, porém, mantém isso em segredo, pois é motivo de vergonha. No entanto, fica sabendo também que as africanas preferem o casamento com brasileiros, por lhes oferecerem melhores condições de vida.

Ao engravidar novamente, Kehinde tem filhos gêmeos, que na cultura *igbo* são chamados *Ibêjis* e, diferentemente da cultura *banto*, trazem boa sorte. Entretanto, não os batizará com nomes africanos, pois, segundo ela, naquele momento, um nome brasileiro em seu país era muito mais valioso; o que a faz lembrar de sua recusa em adotar um nome brasileiro quando aportou no Brasil.

Nesta narrativa, também é apresentada uma outra situação. Curiosamente, a situação financeira dos retornados irá influenciar o tráfico de escravos que, segundo a narradora-personagem, mesmo sendo proibido pelos ingleses, ainda é praticado

pelos comerciantes mais ricos, porém, o aprisionamento não se dará apenas através das guerras, mas também espontaneamente, sob a influência de alguns retornados que foram obrigados a voltar para o país, expulsos da Bahia por causa de rebeliões. Estes eram revoltados porque, na ocasião, já eram libertos e viviam em boas condições; por isso, “tinham raiva da África”, pois, “geralmente eram mais instruídos [...] e se viam de volta a um lugar atrasado, ao qual não conseguiam mais se acostumar.” (GONÇALVES, 2011, p. 772). Durante a revolta dos malês na Bahia, a protagonista precisou fugir da polícia e, naquele momento, diante da situação de seus pares, ela fez uma reflexão importante:

[...] que nada era justo, principalmente os brancos irem até a África nos separar de nossas famílias para depois não nos quererem mais, desejando nos ver longe, de volta a um lugar do qual nem nos lembrávamos direito. Livres, nós já não servíamos para mais nada, a não ser, no entender deles, atrapalhar os negócios ou tirar o sustento dos legítimos brasileiros... (GONÇALVES, 2011, p. 570).

Isso nos remete à forma como se deu a abolição no país. Os negros foram libertados, mas não foram inseridos no mercado de trabalho. Não houve essa preocupação por parte do governo brasileiro.

Voltando à questão da situação financeira dos retornados, no que se refere à manutenção da escravidão, esta também influenciava alguns pais que, ingenuamente, “queriam mandar os filhos para que eles retornassem cheios de riquezas e cuidassem deles na velhice.” (GONÇALVES, 2011, p. 772). Outras maneiras eram também vivenciadas: a “doação” de filhos de reis que atrapalhavam a sucessão de outros membros da família, pessoas mais ambiciosas; crianças de casais que tinham muitos filhos e não podiam sustentar ou, ainda, pessoas que eram maus elementos e as tribos queriam se livrar. Tudo isso faz com que a narradora-personagem não sinta remorso em traficar armas, uma vez que as apreensões feitas aos negros não se realizavam somente por meio da violência, mas também por outros vieses.

Ser brasileiro, naquele momento, como aqui já foi dito, era sinônimo de prestígio; Kehinde afirma que mesmo quem não havia retornado do Brasil, como os escravos que voltaram de Cuba, por exemplo, ou comerciantes portugueses, alguns capitães de navio de qualquer nacionalidade, eram considerados brasileiros, bastando, para isso, falar a língua portuguesa e se declarar católico. Na verdade, ela corrobora dizendo que “era a religião que unia esse povo todo”, pois “os brasileiros de Uidá faziam questão de preservar as festas de santos do Brasil, mesmo não tendo participado delas quando estavam lá.” (GONÇALVES, 2011, p. 773).

É um processo de transculturação muito complexo e interessante. Aqui consolida-se esse conceito não somente na perspectiva de Fernando Ortiz, mas também na perspectiva de Ángel Rama (AGUIAR, F; VASCONCELOS, S.G.T., 2001) ao transpor essa questão para a narrativa. A diáspora propicia a formação

de uma nova cultura e esta cultura retorna para uma de suas raízes procurando um novo “engendramento”. É mesmo o “rizoma” de que fala Glissant (2005), pois a sua formação depende da relação com outras culturas e a narradora fundamenta isso, dizendo “os retornados mais antigos diziam que éramos o novo povo africano, que formaríamos um novo país dentro da África, porque éramos da África e do Brasil, uma imensa família que não tinha nem tribo nem rei.” (GONÇALVES, 2011, p. 773).

São seres que habitaram dois mundos e têm um olhar dicotômico, um olhar que não é local nem regional, bem como fala Homi Bhabha (1998), é um olhar que acompanha o sentimento de deslocamento propiciado pela diáspora. Na verdade, um olhar que se situa em um espaço que não é demarcado, talvez um “entrelugar” ou mesmo nas fronteiras. O trabalho intermitente da memória se desloca entre o passado e o presente, mas não se fixa neste nem naquele. Luísa está sempre atenta ao “novo”, criando novas histórias, dando novos rumos a sua trajetória; os traumas do passado não se cristalizam, ela segue, contornando os obstáculos. Na trajetória dessa personagem, a cultura se refaz e, como já foi dito, tem início nas fronteiras, pois é de lá que vem o olhar que consegue enxergar o que naquele momento se faz necessário:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27).

O sentimento de não pertencer a nenhum lugar é perceptível na narrativa. Os retornados estão sempre tentando “demarcar” o espaço. A narradora afirma que os “brasileiros” se reuniam numa espécie de associação para discutir como preservar os costumes, mantendo, inclusive, a realização das festas que os manteriam ligados ao Brasil. Discutiam também sobre como se manterem afastados dos “africanos”, que não entendiam aquele modo de vida, e que não queriam voltar a viver como eles. O que se ressalta aqui é uma diáspora às avessas, pois agora não se trata mais da preservação da cultura de origem, mas sim da cultura adquirida. É uma questão de pertencimento. O que demonstra que “estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.” (HALL, 2003, p. 43). É um processo tão crucial que até a cor da pele, tão pungente na vida dessas pessoas, perde o sentido, deixando de ser importante:

Na verdade, todos os brasileiros, mesmo que não o fossem, eram considerados brancos, porque aos olhos dos africanos, nós agíamos como brancos, morávamos em casas diferentes, tínhamos hábitos diferentes, como o de usar talheres e ter móveis como a mesa e a cama, que não eram usuais em África. (GONÇALVES, 2011, p. 778).

A cor da pele, aqui, deixa de ser parâmetro para a identidade em prol dos novos hábitos adquiridos, o que é novo, pois, como é sabido, essa questão se reverbera até hoje. Inclusive no título dessa obra: *Um defeito de cor*, que, segundo alguns críticos, foi retirado da frase do poeta Luiz Gama.

Em nós, até **a cor é um defeito**. Um imperdoável mal de nascença, o estigma de um crime. Mas nossos críticos se esquecem que essa cor é a origem da riqueza de milhares de ladrões que nos insultam; que essa cor convencional da escravidão, tão semelhante à da terra abriga sob sua superfície escura, vulcões onde arde o fogo sagrado da liberdade. (apud FIGUEIREDO, 2010, p. 171-172, grifo nosso).

No entanto, na narrativa há outra explicação. Ao se mudar para Lagos, Luísa estranha a quantidade de missionários pretos ou mulatos, o que não era comum entre os franceses e brasileiros. E se surpreende, afirmando que “achava que era só no Brasil que os pretos tinham que pedir dispensa do **defeito de cor** para serem padres [...] em África também era assim.” (GONÇALVES, 2011, p. 893, grifo nosso). Segundo alguns estudiosos, *O defeito de cor*, na verdade, era uma lei que foi instituída na época do Brasil colônia. Vários negros tiveram que recorrer a ela para terem acesso ao sacerdócio. E, contrariando o que foi dito antes, a cor aqui volta a ser relevante, pois a narradora, ao relatar o problema dos candidatos ao sacerdócio e se surpreender com essa questão em África, mais espantada fica ao ouvir de um padre que, “em uma época não muito distante da nossa, os religiosos europeus se perguntavam se os selvagens da África ou os indígenas do Brasil podiam ser considerados gente. Ou seja, eles tinham dúvidas se nós éramos humanos” (GONÇALVES, 2011, p. 893). A narradora se revolta, dizendo que se sente “mais perfeita que o padre” e complementa afirmando que a cor seria uma grande qualidade, pois se fosse branca não precisaria ter se esforçado tanto para provar a sua capacidade e “a vida não teria exigido tanto esforço e recompensado com tanto êxito” (GONÇALVES, 2011, p. 896).

Para além disso, a narradora afirma que muitos utensílios utilizados pelos brasileiros não tinham designação nas línguas iorubá, eve ou fon, pois não faziam parte dos costumes dos povos africanos.

As saudades do Brasil levam a narradora-personagem a construir uma casa semelhante às casas de Salvador, o que a faz importar materiais e trabalhadores da

Bahia. Esta casa torna-se uma referência para outros empresários do Benim, que a contratam para a construção de outras réplicas. Logo, Luísa se tornará uma grande empresária, pois será dona de uma construtora chamada “Casas da Bahia”.

A seguir, a narradora se preocupa com a questão do sobrenome, aqui decodificado como “apelido”, uma vez que esta era uma preocupação não somente dos “brasileiros”. Ela conta que um senhor de origem francesa troca o sobrenome Olivier por Oliveira, o que fez com que uma de suas filhas se tornasse uma das esposas do rei. Como já foi dito aqui, Kehinde, que no Brasil foi chamada de Luísa Gama, agora se chamará Luísa Andrade da Silva, dando origem a uma nova família “brasileira” no Benim.

A narrativa dá conta de uma mistura de culturas muito intensa: ainda na Bahia, Luísa foi viver com um português, com quem teve um filho. Ao retornar para o Benim, se envolveu com um africano de Serra Leoa que falava inglês e ela entendia porque, no Brasil, trabalhou na casa de ingleses e aprendeu a língua. No Benim, vai conviver com várias línguas, inclusive a francesa, e quando os filhos crescem vão estudar na França. A filha se casa com um francês e o filho com uma africana e, tempos depois, se vale da poligamia permitida pela tradição para ter uma segunda esposa. Em sua construtora, importa materiais não somente do Brasil, mas de vários países. Mas não esquece as suas raízes religiosas; durante toda a sua trajetória está sempre prestando homenagens por meio de rituais para os orixás e voduns africanos, o que não a impede de colaborar com a religião católica e seus festejos, uma vez que esta é considerada a religião da comunidade brasileira. Aqui não se trata de sincretismo, como ocorreu quando estes povos estavam em terras brasileiras, ou seja, a recorrência aos santos católicos para cultuarem os seus deuses. Na verdade, o que ocorre é um certo hibridismo. Porém este não se refere apenas ao indivíduo, mas à forma como se traduz a cultura, ou seja, através de um processo que não se define, visto que,

As comunidades migrantes trazem marcas da diáspora, da “hibridização” e da *différance* em sua própria constituição. Sua integração vertical e suas tradições de origem coexiste como vínculos laterais estabelecidos com outras ‘comunidades’ de interesse, prática e aspiração, reais ou simbólicos. (HALL, 2003, p. 79).

Os “vínculos laterais” coexistentes na narrativa estão relacionados com a questão de poder. Kehinde, ainda no Brasil, se conscientizou que só poderia ser verdadeiramente livre através da conquista do poder aquisitivo; para tanto, procurou aprender a ler e a negociar, no que foi bem sucedida. Ao voltar para seu país, percebeu a hegemonia da cultura ocidental na formação dessa nova sociedade e, para isso, fez-se necessário o vínculo com a igreja católica. Apesar disso, não abandona as tradições africanas, principalmente no que se refere à religiosidade, continua reverenciado os deuses e praticando os rituais necessários. Ocorrendo,

dessa forma, uma reformulação mental das tradições, o que fundamenta a afirmação de Stuart Hall (2003) de que há uma variação das tradições na maioria das diásporas, essas podem ocorrer de acordo com o indivíduo ou mesmo dentro deste indivíduo, pois são revisadas ou transformadas para atender às “experiências migratórias”.

A diáspora ainda carece de muitos estudos, principalmente quando se torna temática de narrativas, e o retorno dos povos africanos, mais ainda, pois os estudos até agora realizados privilegia a vinda desses povos e sua permanência no país mediante as intempéries que tiveram de enfrentar. Fazem-se necessários estudos que contemplem esse novo viés da diáspora que seria o retorno e o recomeço desses povos em seus países de origem. Até agora, temos conhecimento de duas narrativas brasileiras que trataram disso, uma é esta – *Um defeito de cor* (2011) –, a outra é *A casa da água* (1975), de Antônio Olinto. Um imaginário que se constituiu por meio da opressão tem sido bastante contemplado, já aquele, constituído perante o vazio que se formou na mentalidade dos africanos após a liberdade, parece não ter grande relevância. Isso precisa ser revisto, pois um patrimônio brasileiro se formou no Benim através desses “brasileiros” que para lá retornaram.

CHAGAS, S. N. Diaspora survivors: the “Brazilians of Benim”, in “*Um defeito de cor*”, by Ana Maria Gonçalves. *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 107-118, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *Survivors of the diaspora, people of West Africa return to their country of origin. However, upon landing, they fail to recognize the country built in their imagination during the period of slavery. Faced with this strangeness, they use the culture acquired in Brazil to create a new community. Thus, the “Brazilians of Benim” community is born in Africa. This is one of the themes contemplated in the novel Um defeito de cor (2011), by Ana Maria Gonçalves. Analyzing this work in the light of the concepts mentioned by Homi Bhabha, Stuart Hall, Linda Hutcheon among others, is the objective of this work.*

■ **KEYWORDS:** *Culture. Diaspora. Imaginary. Return. Transculturation.*

REFERÊNCIAS

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. T. (Org.). **Ángel Rama**. Literatura e Cultura na América Latina. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CABRAL, A. Identidade e dignidade no contexto da luta de libertação nacional. **Revista Raízes**, n. 4, ano I, out./dez. 1977.

FIGUEIREDO, E. Resiliência, banzo e as artes de fazer em Ana Maria Gonçalves. In: _____. **Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 171-181.

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GURAN, M. **Agudás: os “brasileiros” do Benim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LE GOFF, J. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003.

OLINTO, A. **A casa da água**, v. 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. (Trilogia Alma da África).



A REINVENÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA E A HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL E RELIGIOSA NO TEATRO NEGRO DE CALLADO: *O TESOURO DE CHICA DA SILVA E UMA REDE PARA IEMANJÁ EM CENA*

Geam KARLO-GOMES*
Clarissa LOUREIRO**

- **RESUMO:** O negro e as religiões se constituem como umas das principais temáticas das obras de Antonio Callado. Nesse trabalho, analisam-se duas peças teatrais que compõem o seu teatro negro: *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá*. Analisamos essas obras no intuito de evidenciar, respectivamente, a reinvenção da identidade da negra brasileira a partir da apropriação do mito da *femme fatale* e o artifício estético de sincretismos religiosos numa composição simbólica de um Auto do Natal culturalmente híbrido.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Antonio Callado. Cultura. Identidade. Teatro negro.

Abrindo as cortinas: aproximações

A história do teatro negro no Brasil é bastante recente. Inicia a partir de uma certa representatividade com a formação do Teatro Experimental Negro¹ em 1947, criado como instrumento de redenção e resgate dos valores negro-africanos (NASCIMENTO, 1980). Tratava-se de um teatro contestatório, cujo objetivo

* UPE – Universidade de Pernambuco – Grupo de Pesquisa Itinerários Interdisciplinares em Estudos Sobre o Imaginário – Recife – PE – Brasil. 50100-010 – geamk.upe@gmail.com.

** UPE – Universidade de Pernambuco – Grupo de Pesquisa Itinerários Interdisciplinares em Estudos Sobre o Imaginário – Recife – PE – Brasil. 50100-010 – clarinha.nenm@hotmail.com.

¹ Buscando a valorização social do Negro no Brasil, surge, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental Negro, também chamado de TEN. O seu propósito foi resgatar, por meio da cultura, da educação e das artes, os valores da pessoa humana, em especial, da cultura negro-africana. Trazer à tona o tema da formação cultural eurocêntrica, embutida pela sociedade dominante desde os tempos de colônia, além da pseudocientífica inferioridade da raça negra, constituíram-se como os principais propósitos da TEN.

fulcral era o resgate de uma tradição cultural negra, silenciada por uma hegemônica cultura “branca”, enraizada na formação da cultura brasileira. Por isso, possuiu um contundente engajamento social de reivindicação da valorização da diferença, ou seja, do reconhecimento do valor civilizatório da herança africana e da personalidade afro-brasileira. A proposta de sua ação, portanto, girava a partir do cruzamento dos três eixos: o valor cultural, o artístico e a função social (NASCIMENTO; NASCIMENTO, 2000). E a melhor ferramenta para a sua realização seria a apresentação no palco do “negro heroico”, cuja constituição de seu perfil estaria submetida aos propósitos revolucionários de desmistificação do predominante discurso de “democracia racial”, referente ao processo de colonização brasileira e, por conseguinte, da formação de sua identidade.

Apesar da simpatia com o ideário estético e ideológico do Teatro Negro Experimental, o teatro negro de Antonio Callado despe-se de um caráter marcadamente interventivo e militante. A denúncia social serve à constituição de textos reveladores de conflitos humanos mais plenos, existentes na constituição de personagens cuja densidade psíquica implode a estereotipação do negro a favor de um discurso de engajamento social, a partir de uma construção identitária homogênea e unívoca. As personagens se questionam sobre a própria existência e, neste processo, também refletem sobre a sua relação com o espaço onde vivem, demonstrando não só a sua origem africana, mas a influência da cultura ocidental em suas falas e hábitos.

As religiões também perpassam as obras de Antonio Callado. Segundo Tristão de Athayde (LEITE, 1982, p. 101), nos seus primeiros romances, prevalecem “os grandes problemas da vida e da morte, da pureza e da corrupção, da incredulidade e da fé”. O crítico se refere às obras *Assunção de Salviano* (1954), *A Madona de Cedro* (1957) e *Quarup* (1967). Além dessas, destacam-se as peças *Forró no Engenho Cananéia* (1964) e *Uma rede para Iemanjá* (1961), texto que é objeto de estudo nesse trabalho.

Nesse sentido, esse trabalho busca avaliar como as relações culturais e religiosas são problematizadas de maneiras diferenciadas nas obras calladianas: *O tesouro de Chica da Silva* e *Uma rede para Iemanjá*. Para tanto, está dividido em dois tópicos. No primeiro, apresenta-se uma discussão histórica sobre a identidade feminina negra no período colonial, a partir da problematização da identidade de Chica de Silva, que parece ora ser influenciada por discurso ideológico de branqueamento da mulher negra, ora reagir a esta manipulação cultural, incorporando traços do mito da *femme fatale*. No segundo, analisa-se como o sincretismo religioso simbólico se torna um artifício estético de recriação identitária atemporal, em que as culturas africana e cristã dialogam de tal modo a haver uma hibridização cultural.

O tesouro de Chica da Silva: entre a reinvenção da mulher fatal e a adaptação da negra brasileira

A obra *O tesouro de Chica da Silva* se apropria de fatos registrados pela historiografia e, ao mesmo tempo, convertidos em mitos na memória popular. Desta forma, há um resgate da história da resistência dos negros, comum ao Teatro Negro Experimental. Todavia, ela perde o caráter militante e pedagógico e busca problematizar a situação de entrelugar de uma “senhora” negra do Brasil Colonial, na fronteira entre sua origem escrava e a sua nova condição de amante de um estrangeiro português, detentor da exploração dos diamantes e, logo, do poder exercido sobre uma das províncias da colônia. Trata-se, portanto, de um teatro cujo discurso social serve a um tema bem mais complexo: o drama humano da constituição da identidade de Chica da Silva e a sua busca por artifícios para a sua ressignificação diante do olhar do outro. Callado, então, discute a máscara feminina como um artifício de sobrevivência social. Apresenta o jogo constante entre “quem eu sou” e “o que aparento”, problematizando, com isso, as fronteiras flexíveis entre o mito e o histórico na própria constituição da imagem de Chica da Silva no imaginário ocidental brasileiro. E faz isso apresentando duas circunstâncias, aparentemente díspares no enredo, mas necessárias para a composição da complexidade da personagem. Isso é observado quando Chica da Silva incorpora a imagem mítica da *femme fatale* diante do sujeito branco e hegemônico; e quando deixa esta máscara cair e assume a situação de ex-escrava, admitindo a sua necessidade de luta por sobrevivência e liberdade diante de um “coro” de mucamas que se comportam como seu próprio espelho.

No imaginário ocidental, o mito da *femme fatale* está relacionado ao “feminino concebido como magia ou trapaça, pressentindo ali uma armadilha para os não-iniciados.” (DOTTIN-ORSINE, 1996, p. 83). Neste sentido, o mito da mulher fatal está presente nas narrativas de comportamentos de mulheres que usam o seu corpo como um artifício de poder sobre o corpo masculino. Há, então, uma inversão de papéis: a mulher se coloca como um “sexo forte” em relação à fragilidade do sexo do homem diante de seus encantos sexuais. Desta forma, a força do feminino associa-se à sua também força sexual, que passa a ser temida, de modo que qualquer mulher é identificada com a *femme fatale*, sempre que for considerada perigosa para a saúde, fortuna, inteligência, honra ou alma masculina (DOTTIN-ORSINE, 1996). A mulher fatal assume, portanto, a condição basilar do mito, enquanto narrativa proporcionadora de modelos de comportamentos humanos (ELIADE, 1972). O que se defende neste trabalho é que esse modelo de comportamento feminino sempre foi abordado por um discurso patriarcal como um contraexemplo, ou seja, um padrão de comportamento feminino a não ser adotado para a permanência do equilíbrio social.

Entre os mitos associados à *femme fatale*, destaca-se, inicialmente, Eva, considerada a primeira mulher a agir como um *instrumentum diaboli* que causa a perdição do gênero humano (PILOSU, 1995, p. 29). A visão ocidental das mulheres recebe a influência do mito da “má Eva” e de posterior reversão desse mito pela história da “Virgem Maria”. Há, deste modo, uma oposição de condutas e modelos de comportamento. Maria seria o exemplo a ser seguido de mulher passiva e dessexualizada; e Eva, o da criatura indisciplinada, usando o sexo para seduzir o homem e para realizar suas vontades, levando-o ao precipício (HIGHWATER, 1982). Na cultura judaica, ainda se destacam duas figuras míticas femininas associadas à *femme fatale*: Dalila e Salomé. No leito sexual, Dalila usa a sedução para tirar de Sansão o segredo de sua força, levando-o a escravidão e, por conseguinte, o povo judeu. Já Salomé exhibe o poder da sedução feminina com a dança, como uma armadilha criada pelo demônio para subjugar o homem (DOTTIN-ORSINE, 1996).

Na obra *O tesouro de Chica da Silva*, a protagonista se apropria de um comportamento da *femme fatale* para subjugação masculina, que garantirá à Chica a permanência na posição de “Senhora”, espaço exclusivo da mulher branca. Assim, encena o papel do mito da mulher cujo sexo tem uma função dominadora sobre o homem, recusando-se, justamente, em oferecê-lo ao amante João Fernandes. Há, desta maneira, uma resignificação da *femme fatale*. Se, na origem do mito, a fúria sexual inesgotável é o que alimenta o domínio do corpo masculino, neste caso, a ausência é o que o sustenta. Isso fica em evidente no trecho abaixo:

JOÃO FERNANDES: – Chica. Você é a minha mulher!

CHICA: – A sua mulher está em Lisboa, eu sou sua amante

João Fernandes: - Não é mais. Se não, deixe que a ame.

CHICA: – Ame, ame à vontade (violenta) mas na minha cama não entra enquanto esse Valadares não sair do Tijuco.

JOÃO FERNANDES: – Chica, hoje é o banquete de despedida dele. Depois do banquete...

CHICA: – Depois do banquete, você fica bebendo vinho do Porto com o conde e eu vou dormir.

JOÃO FERNANDES: – Irei ter com você.

CHICA: – Não.

JOÃO FERNANDES: – Mas Chica, seja razoável. Hoje à noite...

CHICA: – Depois de amanhã, quando você voltar de acompanhar até lá fora do arraial esse salta pocinhas e truão de feira que é o conde, pode subir ao meu quarto. Espero você debaixo da colcha ainda que o sol esteja a pino e o sino da matriz badalando meio-dia. (CALLADO, 2004, p. 34-35).

No fragmento, há uma vassalagem por conta do sexo. João Fernandes coloca-se numa condição semelhante a de um trovador, implorando o corpo da amante, e Chica, na condição de “Senhora”, sabe que a abstinência do seu corpo pelo amante é uma forma de realização de seus desejos fora da cama. Neste sentido, há uma consciência da personagem da condição de sua vagina, enquanto “dentada devoradora” (NUNES, 2000) cujo prazer proporcionado suga a autonomia do sujeito ao ponto de sua ausência tirar-lhe a razão em relação à condução de sua vida. Constrói-se no texto, então, a metáforização do corpo masculino como um fantoche do sexo feminino, isto é, regulado pela mulher. Isso ocorre à medida que Chica assume a máscara da *femme fatale*. O mito, portanto, serve à figura histórica. A ex-escrava sabe que o conde Valadares pode prejudicar o amante, prendendo-o e, logo, também prejudicá-la, fazendo-a perder o conforto e, quiçá, a liberdade. Assim, usa a ausência do sexo para afastar Valadares de sua casa, distanciando também o olhar do Estado sobre a sua condição de ex-escrava.

A cama, nesta perspectiva, tem uma função muito relevante na composição de uma personagem revestida da *femme fatale*. É um espaço de encantamento onde o homem cede à sua vontade por estar à mercê do exercício do fascínio de seu corpo, tal qual esteve Sansão em relação à Dalila, na mitologia judaica. Isso fica ainda mais evidente quando Chica seduz D. Jorge, levando-o para a “cama”, ao saber que é o filho do Conde exilado, depois desse ter matado um oficial do pai por conta da paixão exercida também pelo corpo da negra. No texto teatral, cria-se um silêncio sobre o que acontece na cama. Se o jovem rapaz adormece exausto por conta dos acontecimentos bruscos dos dias, ou se adormece por conta também da força sexual da vagina da própria Chica. Acredita-se que esta lacuna, criada na própria execução teatral, alimente a dubiedade que se cria na própria construção da personagem, oscilando entre o mito poderoso e a mulher negra fragilizada pelo sistema colonial. Nesse jogo entre aparência e essência, também fica evidente em outra conversa com Valadares: “JOÃO FERNANDES: – Você não é a Chica-que-manda na boca de todo o Tijuco? / CHICA: Chica-que-manda porque manda em você”. (CALLADO, 2004, p.40).

No fragmento, a personagem sugere a consciência da necessidade da permanência de sua imagem como *femme fatale* para todos os habitantes da província Tijuco. Conforme esta perspectiva, o mito fornece um poder social que apaga a origem escrava da personagem. Chica manda no lugar porque manda no homem do lugar a ela submetido, por conta de sua força arquetípica. Há, então, uma falsa invulnerabilidade. Se o servo do sexo cai, por conseguinte, a sua máscara de poder também. E aparece a imagem da ex-escrava que é desvendada, quando conversa com suas mucamas, na posição de coro no texto, como quem se reflete diante do espelho:

MUCAMA 6: – Já vi muito fidalgo que no meio da noite ao invés de escalar sacada de patroa fica pelo pátio mesmo... Menos risco.

MUCAMA 7: – E aposto que é o mesmo petisco! (...)

CHICA: – O difícil de verdade, é quando a escrava que é quando a escrava é que sobe para a câmara de cima. Parar fidalgos que vão em busca da senhora é coisa de toda hora. Isso é feito roubar a flor do vizinho. Difícil é virar senhora. É sair do andar escuro da casa para os altos do sobrado. É deitar na cama do senhor, é como se enroscar como roseira no dossel da cama do senhor, é ser a flor do senhor.

MUCAMA 8: – Principalmente do senhor desembargador..

MUCAMA 9: – Do senhor João Fernandes...

MUCAMA 10: – Do contratador de diamantes..

ESMERALDINA: – É bem verdade que o contratador nem tem entrado no quarto da sinhá!

MUCAMA 1 (RINDO a valer): – Sinhá Chica anda feito uma freira! Bota na cadeira da porta contra o desembargador!

MUCAMA 2: (mesmo): – A cama é tão grande para uma Chica só!

Mucama 3: – O contratador dizem que não dorme, de tanto pensar em Chica só e ele também!

CHICA: – Isso é um castigo passageiro. O importante é que eu tenho contratador. (CALLADO, 2004, p. 15).

O texto apresenta uma desconstrução do discurso de democracia racial defendido por Gilberto Freyre (1995) e também do próprio mito de Chica da Silva existente no imaginário brasileiro. Sugere-se uma consciência da mulher negra ao longo do processo colonial de sua condição de objeto sexual dos colonizadores, que a usavam sem a devida relação afetiva e de cordialidade entre a “casa grande” e a “senzala”, exaltada por Freyre. Se o autor apresenta a inveja da mulher branca pela preferência pelas amantes ao ponto de torturá-las, muitas vezes, queimando seios e arrancando olhos (FREYRE, 1995), Callado sugere a angústia da mulher negra em se saber apenas um corpo proporcionador de prazer, cuja condição espacial tem uma mesma função social. A senzala sempre estará abaixo do Sobrado, tal qual a mulher negra em relação à branca nas relações com os senhores. A rivalidade entre mulheres, então, é ressignificada. Na voz de Chica, as negras buscam “roubar” a atenção dos senhores para saírem de uma invisibilidade social apenas circunstancial, já que o foco de atenção é sempre o Sobrado, onde está a mulher branca. A senzala é ainda o porto de passagem. A metáfora “tornar-se flor” é de uma inquietante sugestividade nesse sentido.

Por trás dessa fala, existe a omissão histórica de que a sedução da “compra” da alforria, por meio do poder sexual, omite a “compra de esposa” por João Fernandes, envolvendo a própria necessidade de despersonalização de Chica para se tornar a “flor” do senhor; “embranquecendo-se” a partir de uma constante busca de adaptação aos costumes brancos. É mais ou menos o que Julia Ferreira Furtado (2003) afirma quando defende que Chica da Silva adotou ao máximo os valores da elite para poder pertencer a ela de alguma forma, imitando os hábitos e costumes das mulheres brancas. Assim, reproduziu, e nunca renegou, o mundo daqueles que a submeteram à escravidão. Desta forma, a alforria não tem papel de afirmação de identidade negra, mas de inserção no mundo dos brancos. E Callado apresenta diversas circunstâncias em que esta afirmação histórica é sustentada.

Há a assimilação da crença cristã através do poder da oração e da promessa. Também ocorre a valorização do senso de hierarquia racista referente à apresentação de uma valsa de Viena como protagonista musical de uma festa, colocando o lundu como atração exótica para agradar estrangeiro e, por último, o uso do dinheiro como uma forma de afirmação da posição social de Chica. Todavia, a afirmação que melhor denota a busca incisiva de um embranquecimento da raça acontece em mais um diálogo com suas mucamas, destacando o pavor de seu filho perder a legitimidade por conta da carta avaliativa sobre a conduta de Valadares feita pelo conde ao rei de Portugal; relatando o concubinato da personagem com o comendador de diamantes: “Simão sardinha não está em Coimbra para depois voltar para cá e casar com uma mulata feito ele, não! É o morgado de João Fernandes e há de casar com uma menina dona de herdade.” (CALLADO, 2004, p. 15). O trecho comprova que, por baixo do mito da *femme fatale*, existe a consciência da ex-escrava que busca branquear o seus descendentes como forma de uma inserção mais favorável numa sociedade racista. (FURTADO, 2003).

De uma certa forma, há na fala de Chica também a reprodução do preconceito, cuja marca é a constituição de estereótipos de valorização de um grupo em detrimento de outro, conseqüentemente, inferiorizado (WIEVIORKA, 2007). Isso fica evidente na fala contundente de discriminação em relação à sua própria origem negra, repetindo o discurso permanente na época colonial de inferiorização do mulato, baseado no princípio racista de que a mestiçagem é fonte de decadência em relação a uma raça superior pura (WIEVIORKA, 2007). É, portanto, a mesma abordagem pejorativa dos gregos acerca do híbrido, enquanto impuro e, por isso, incapaz de procriar. Assim, a luta de Chica para que seu filho case com uma branca sugere um temor, próprio de quem carrega na face os efeitos do racismo, enquanto um conjunto de doutrinas e ideias que “naturalizam” certos grupos humanos para melhor agredir, manter à distância ou inferiorizar outros (WIEVIORKA, 2007). Este temor é alimentado pelo medo de que seus descendentes não precisem enfrentar seus confrontos bélicos para se impor socialmente por conta da cor. Trata-se, portanto, de um racismo defensivo que não é menos perigoso do que o ofensivo

de caráter ideológico universal, representado na peça pelas falas de Valadares, que exprimem a justificativa do colonizador em perseguir à ascensão social de uma mulher negra, usando um discurso moralizador cristão e patriarcal contra o concubinato e a favor da valorização da família civilizada. Entre estas falas do personagem, destaca-se a que o mito da *femme fatale* é melhor associado à imagem de Chica da Silva: “Mas temo que essa mulher o tenha enfeitiçado! Temo que seja uma bruxa.” (CALLADO, 2004, p. 126).

É certo que a comparação de Chica a uma feiticeira expressa a relação existente entre bruxa e mulher de arrojada sexualidade, arquétipo permanente no imaginário do homem ocidental medieval. É na fronteira entre estas duas concepções que está o mito da *femme fatale*, identificado à imagem da personagem negra por conta do domínio exercido sobre o corpo e a mente do contratador de diamantes. Segundo Mirelle Dottin-Orsine (1996), por trás da bela mulher fatal e de seu lindo *toilet*, há sempre uma megera a mexer um caldeirão de bruxa para realizar os seus desejos. É, portanto, uma visão medieval misógina do corpo e da beleza feminina que associava o feitiço à sedução, e cujo efeito era sempre maligno, pois acarretava o enfraquecimento do homem, sendo, muitas vezes, subjugado pela mulher e até humilhado. Callado brinca com essa perspectiva, fundindo pela última vez a imagem de Chica da Silva à da mulher fatal no desfecho da peça:

VALADARES: – Ah, sim, tenho que soltar o contratador... Vou eu mesmo, já que o Capitão... (faz um gesto em direção ao corpo). Por que me precipitei assim pondo João Fernandes a ferros?

CHICA: – Sabe-se lá! Tudo pode ter um certo motivo, neste mundo que parece tão sem razão. Não solte já o contratador.

VALADARES: – A senhora não quer que o solte?!

CHICA: – Não, solte-o amanhã, depois de dado o alarma. Não tenha grande pressa, não. (Chica se aproxima do Capitão e volta a cobri-lo com o pano). Não devem ser punidos apenas os fortes e os insolentes, como o Capitão...

CHICA: – Os mansos e os timoratos como o contratador de diamantes, merecem também o seu castigo. (CALLADO, 2004, p. 126).

O texto finda expressando um dos pilares da comédia defendidos por Aristóteles (1990): a capacidade de recriar os defeitos do que há de pior nos homens para, então, gerar-se o riso na plateia, como artifício catártico de purgação de suas próprias fragilidades. A grande ironia é que o alvo do deboche de Chica deveria ser justamente o sujeito de seu amor e respeito. É neste sentido que há completa fusão da malícia da ex-escrava com a temida crueldade da *femme fatale*. É necessário que Chica consolide a imagem mítica que a empodera, também diante do Estado, representado por Valadares. E isso só pode se realizar plenamente provando que sua

identidade é maior do que sua “vagina devoradora”, diminuindo o homem que a eleva apenas como a sua concubina, ao apresentar uma inversão de papéis.

No imaginário medieval do homem colonial, uma das formas de se inferiorizar o feminino seria a de rebaixá-lo, adequando-o a modelos de conduta. Um deles foi a constituição do estereótipo da “mulher linguaruda” (BLOCH, 1995) cuja fala era denunciadora de seu frágil caráter e também proporcionadora da ruína do homem. Na peça, quem fala demais é o comendador, revelando para Valadares que o plano de comprar a sua carta de avaliação não era apenas da negra, mas do casal. E, por conta disso, todo o império de Diamantes do casal quase desaba, sendo Chica também quase levada à senzala e colocada em ferros, numa indicação forte da crítica implícita de Callado ao preconceito racial brasileiro que, por outros subterfúgios, também tende a botar negros e descendentes acorrentados em senzalas simbólicas. Ordenar que o amante passasse a noite preso aos ferros é mais do que um castigo da mulher fatal por conta de uma fragilidade de caráter de um masculino fragilizado. É o recado da negra ex-escrava que sugere à sociedade colonial e contemporânea da peça que os “grilhões” impostos contra a sua raça podem ter uma peso bem mais forte quando também impostos contra o opressor. Nesse sentido, a personagem se impõe diante do oponente como “senhora”, cuja imponência vai além dos encantos do seu sexo, consolidando-se na capacidade de manter sua liberdade e aprisionar o amante por uma noite, subindo sozinha ao Sobrado. Dessa forma, aparência e essência se fundem, ao menos, circunstancialmente.

Uma rede para Iemanjá: uma simbolização do hibridismo cultural e do sincretismo religioso

Escrita em 1961, essa peça apresenta, como ponto central, os grandes símbolos que compõem a religiosidade afro-brasileira, num processo de sincretismo religioso que resulta numa autêntica versão afro-brasileira do Auto do Natal. No imaginário da jovem Jacira e do velho Pai do Juca, reside a Iemanjá, rainha do mar. A primeira, grávida e abandonada pelo marido, recebe ajuda do idoso quando está prestes a dar à luz. O segundo, por uma espécie de devaneio, concebe Jacira como a própria Iemanjá, aquela que outrora levou seu filho Juca para as profundezas das águas. Por meio de uma atmosfera de melancolia e ao mesmo tempo de esperança, Callado traz o tema do milagre da vida a partir da possível reencarnação de Juca e do nascimento de um filho abandonado pelo pai.

A peça inicia apresentando a personagem Jacira, grávida do seu esposo Manuel Seringueiro. Ele se vê dominado pelos artifícios da *femme fatale* Lili (sua namorada). Ao ver Lili, o personagem puxa-a para o colo e declara: “– Você serve para me botar doído, Lili. Sem você não vivo não, não posso” (CALLADO, 2004, p. 9). Para Corbett (1990), essa figura arquetípica é dotada de forte densidade emocional, capaz de ativar e transformar os conteúdos conscientes, emanando “a

satisfação consciente da beleza e da paixão em seu corpo humano” (CORBETT, 1990, p. 9). É nessa intensidade que, mesmo Manuel avistando Jacira caminhando à beira do mar, Lili o contém “tapando-lhe a boca” e o ameaça: “– Se tu não vem agora não quero mais te ver” (CALLADO, 2004, p. 15). E assim, esse arquétipo feminino da trapaça e da sedução sai de cena, deixando o rastro de desonra ao matrimônio sagrado, com uma promessa de felicidade paradisíaca: “– Vem, meu anjo. Vamos na Cinco de Julho buscar tuas coisas e, amanhã, vida nova” (CALLADO, 2004, p. 15).

Esse fato contribui para aproximar os personagens até então estranhos entre si: Jacira (jovem e loura) e o velho Pai do Juca (um mulato ou preto de meia-idade que perdeu seu filho salva-vidas para viver no reino da rainha das águas). Esse encontro é fortemente emblemático. Esperando um sinal do retorno do seu filho, outrora levado pela Iemanjá, o Pai do Juca se encontra em profunda oração na beira do mar, enquanto surge Jacira: “grávida, de branco, com um desses vestidos de duas peças que usam as mulheres grávidas. Está descalça”. Como se nota no trecho abaixo:

PAI DO JUCA – Promessa é dívida, Iemanjá... Eu prometi à Senhora uma grinalda de rosas dentro de uma grinalda de velas bem no beicho da maré se o meu Juca vier para as festas... Diga que sim, Iemanjá... Vamos... Ele já me disse que vem. [...]

– Por que a Senhora não me dá ao menos um sinal, uma esperança, uma coisinha de nada.

JACIRA – Reze por mim também. Peça duas árvores e uma rede...

(Pai do Juca levanta cabeça, fica deslumbrado ao ver Jacira e estende as flores).

PAI DO JUCA – Iemanjá...

JACIRA – Quem é Iemanjá?...

PAI DO JUCA – Iemanjá, Senhora do Mar. Rainha das Ondas... (CALLADO, 2004, p. 16-17).

Jacira desconhece a figura de Iemanjá. Segundo Kileuy & Oxaguiã (2009), essa divindade iorubana faz parte do grupo étnico da Nigéria, cultuada pelo povo Egbá. Ela é a divindade das águas salgadas, a Grande Mãe para os bantus. Com o processo de colonização e o tráfico de escravos, Iemanjá é importada para o Brasil, transformando-se na senhora dos mares, das lagoas, a mãe dos rios, chamada de odô-iyá.

Nessa peça de Callado, a constituição de objetos religiosos, repletos de significação simbólica, tanto para a cultura africana quanto para a cristã, torna-se um artifício de hibridação cultural. A grinalda de rosas e de velas ofertados pelo Pai de Juca simboliza esse sincretismo religioso. A rosa, para Chevalier & Gheerbrant

(1986), é o símbolo do amor puro; já a vela traduz a luz da alma, a pureza e a chama espiritual que sobem ao céu.

A vela possui, realmente, relevante significado. Na vida cristã, ela está presente em muitos momentos: no Batismo, no Círio Pascal, significando o Cristo Ressuscitado. As pessoas que fazem a ligação histórica e da vida com o Mistério de Cristo por este símbolo da luz captam e testemunham a presença de Deus na realidade. Para Ana Maria Galarraga, a vela “leva a pessoa a uma esperança, a um compromisso por meio de um rito que conduz símbolos [...] Tem assim uma dimensão de limitação, visto que carrega nossa humanidade em detrimento da necessidade de sermos iluminados” (GALARRAGA, 2014, p. 1285). Já no Candomblé², a vela possui a simbologia da chama que ilumina. Nessa tradição religiosa, “o ser humano representa também a luz para o seu orixá, porque é através do seu corpo que ele vê, come, dança e se comunica com os homens” (KILEUY & OXAGUIÃ, 2009, p. 228). A vela é utilizada em rituais de variadas tradições religiosas e espirituais. Na Umbanda³, que é fruto de sincretismos religiosos, a vela é um ponto de convergência entre os médiuns e consulentes. Ela “reforça a energia, a conexão, o desejo, além de fomentar a energia da vida (ígea). Ajuda a dissipar energias deletérias e, portanto, abre espaço para que as energias positivas se instaurem e/ou permaneçam no ambiente” (BARBOSA JUNIOR, 2014, p. 386).

Na tradição africana, a rosa também possui significado sagrado. Kileuy & Oxaguiã (2009) acentuam que uma das atribuições à Iemanjá, a mãe dos Orixás, são as rosas brancas. Esse simbolismo acentua o seu amor infinito, recebendo e acolhendo aqueles que foram entregues aos seus cuidados, mesmo não sendo por ela gerados. Como premissa principal, recebe o título de “mãe de todas as cabeças” (iyá ori), concedido por Olorum (o criador do Universo e de si próprio, suprema divindade do povo ioruba). Este título a torna “responsável pelo equilíbrio emocional, psicológico e espiritual do ser humano, provendo o homem da harmonia necessária para ter uma boa existência e convivência no aiê” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 455).

De modo semelhante, na tradição cristã, as rosas são plenas de significados. A rosa branca simboliza o primeiro axioma: “de Deus nascemos”, o que representa a força da atividade paterna (KLEIBERG, 2013). Mas, de acordo com o Evangelho de Lucas, a Virgem concebe o Cristo e a declaração de que ela seria a Mãe de Deus, “*Theotokos*”, surge no Concílio de Éfeso, em 431 da nossa era. Dessa forma, Maria

² Palavra de origem Bantu (do Kimbundu) e vem da junção das palavras KANDOMBE-MBELE que significa “Pequena casa de iniciação dos negros”. É uma religião monoteísta, cujo deus único é Olorum para toda a Nação ketu (NASCIMENTO, 2010, p.935).

³ Teve sua origem como culto, por volta das décadas de 1920 e 1930, a partir da mesclagem com as tradições religiosas afro-brasileiras (NASCIMENTO, 2010).

se torna a mediadora “fonte de nossa natureza humana, e ela roga por nós. [...] Ela recebe o título de cossalvadora” (CAMPBELL, 2015, p. 275). Na iconologia da Idade Média, foi imaginado um símbolo quaternário, tendo a coroação de Maria como representação. A Assunção da Bem-Aventurada Virgem Maria indica que, junto ao corpo, a alma de Maria foi levada ao céu. Nisso já consistia a doutrina da Igreja, embora ainda não fosse um dogma (JUNG, 2013, p. 78). Ora, desde as aparições de Nossa Senhora como Rosa Mística à italiana Pierina Gilli⁴, que tiveram início 1944, em Montichiari (Itália), a Igreja venera a Virgem Maria, invocando-a como Rosa Mística.

Através desses símbolos sincréticos, tanto Maria quanto Iemanjá remetem ao poderosíssimo arquétipo da Grande-Mãe, o grande poder feminino doador de vida e administrador da morte. (WAIBLINGER, 1986). Essas deusas de grande mistério e poder se intercambiam na peça de Callado graças à aparição de extrema brancura de Jacira grávida e da forte oração do Pai de Juca à Rainha dos Mares. Ao chamar Jacira de Iemanjá, o pai reconhece nela a figura da Compadecida, da Intercessora. No Brasil, é comum o sincretismo religioso da Iemanjá com Nossa Senhora Imaculada Conceição, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora das Candeias e Nossa Senhora dos Navegantes (BARBOSA JUNIOR, 2014).

Dessa forma, esses elementos simbólicos em cena convergem para acentuar o sincretismo religioso. O Pai de Juca vislumbra a figura da Iemanjá na personagem Jacira, embora estando grávida e usando branco, o que remete à figura da Virgem. O pedido de Jacira para que orassem juntos intensifica essa aproximação cultural-religiosa. Mas o sincretismo Iemanjá/Virgem Maria se torna ainda mais explícito no discurso do Pai do Juca quando Jacira indaga sobre como ocorreu o afogamento do seu filho:

JACIRA – Seu filho Juca, Paizinho, ele estava salvando quem, quando se afogou?

PAI DO JUCA (*enérgico*) – Ah, não estava! Aí é que são elas. Se fosse um salvamento eu podia aceitar que Juca tinha falecido, ah, podia. Mas não, ele veio para a praia já noitinha. A gente de Iemanjá estava até começando a chegar na praia e o mar tome de lamber cravo branco e rosa branca. Ali da igreja na praça ia saindo um andor com a Virgem Maria, pra lutar com a Dona Janaína⁵, pois tem cara aí que pensa que elazinhas são inimigas.

⁴ Cf.: SANTAMARIA, F. X. B. **Maria Rosa Mística**. Virgem Peregrina. EUA: Plibrio, 2011. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=iVXITU8YJ0IC&printsec=frontcover&dq=a+rosa+m%C3%ADstica&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwj90P6E7tzXAhUGhZAKHX4NBoYQ6AELjAA#v=onepage&q=a%20rosa%20m%C3%ADstica&f=false>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

⁵ Um dos nomes de Iemanjá (CALLADO, 2004, p. 28).

JACIRA – Mas santo de Igreja é santo mesmo, Pai de Juca! E a Virgem é a Mãe de Deus.

PAI DO JUCA – É, mas não tem a das Dores, Auxiliadora, da Boa Viagem, de Fátima e do Ó? Iemanjá é a Virgem que toma banho de mar (CALLADO, 2004, p. 28-29).

Iemanjá, uma figura desconhecida para Jacira, surge no imaginário do Pai do Juca em forte devoção. Na poética de Bachelard, as águas naturais, dos rios, lagos e mares possuem metáforas lácteas de aparências leitosas. Ele utiliza a resposta de Marie Bonaparte, a psicanalista que explorou os mistérios da sexualidade feminina, para ilustrar o poder de fascínio que possui o mar: “O mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. É um canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar. [...] É a voz maternal, a voz de nossa mãe” (BACHELARD, 2013, p. 120). É num devaneio da imaginação material semelhante que o Pai do Juca acredita que a Iemanjá levou seu filho.

Devido à grandeza oceânica do Brasil, no processo de tráfico de escravos africanos, a figura da Iemanjá é importada para o Brasil e se transforma na “senhora dos mares” e “a mãe dos rios” (KILEUY & OXAGUIÃ, 2009). A metáfora do navio, desenvolvida por Gilroy (2001), serve bem para ilustrar a união entre os pontos fixos do continente separados pelo mundo Atlântico que se consubstancia no movimento e na mistura dos povos escravos vindos da África para serem escravizados no Brasil. Num panorama de pós-escravidão, essas ideias se combinam com a formação da transcultura negra, capaz de unir, relacionar e combinar as experiências de negros de todo o globo, isto é, a cultura híbrida. Ocorre, então, um processo de formação da identidade por meio da situação diaspórica.

Stuart Hall (2003) acentua que o deslocamento e a diáspora promovem identidades múltiplas. Fundamentado numa ideia que não admite uma diáspora fechada, esse jamaicano de nascimento adota, por conseguinte, a noção de identidade cultural sincretizada, a partir da noção de *différance*, anteriormente estabelecida por Derrida. Neste direcionamento, não há binarismos, porém, lugares de passagem posicionais, relacionais e significativos em situação de fruição em torno de um “espectro sem começo e sem fim” (HALL, 2003, p. 33).

Nesse sentido, a peça de Callado se utiliza de uma estética capaz de hibridizar a cultura africana e cristã. Isso acentuado pela insistência do Pai do Juca em chamar Jacira de Rainha, isto é, de Iemanjá. Quando Jacira questiona se o Juca era pescador, o pai dele logo responde: “– Pescador? Pescador de peixe não! Era pescador de gente!” (CALLADO, 2004, p. 21). É um discurso que remete à passagem bíblica dos evangelhos: “Vinde a mim, e eu vos farei pescadores de homens” (MATEUS, 4:19). Ora, o peixe é um dos primeiros símbolos cristãos. Em grego, a palavra *Ichtyos*

significa peixe, sendo também um acrônimo de *Jesus Christus Theou Yicus Soter*, ou seja. “Jesus Cristo filho de Deus Salvador”. Esse símbolo remonta à memória “a esperteza da comunidade primitiva diante das grandes perseguições”, aos cristãos presos e “impedidos de professar a fé publicamente” (GALARRAGA, 2014, p. 1285). Na tradição africana, a Iemanjá tem como principais símbolos a lua minguante, as ondas e os peixes (BARBOSA JUNIOR, 2014). Ela é a protetora de pescadores e jangadeiros. É a “Senhora dos mares, das marés, da onda, da ressaca, dos maremotos, da pesca, da vida marinha em geral”. É, portanto, a mãe dos filhos peixes (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 140).

Mas o ápice desse sincretismo é o artifício de recriação do Auto do Natal, englobando elementos da tradição cristã e africana. O arquétipo mais simbólico nesse contexto é a Criança Divina. Jacira está prestes a dar à luz, semelhante à Maria, vestida de branco; mas é sempre referenciada como Rainha pelo Pai do Juca: “- Não é isto não, Rainha. Gente que vive n’água só sente frio da vida inteira vivida dentro d’água quando pisa terra” (CALLADO, 2004, p. 27). O termo Rainha pode convergir simbolicamente à Rainha dos Céus e à Rainha do Mar. Porém, é sobre a Rainha das águas que Jacira faz menção, como metáfora do movimento da vida no útero materno:

PAI DO JUCA – [...] O frio só passa depois de café ou de cachaça.

JACIRA – Ih, Pai do Juca, se você me der um gole de cachaça eu sou capaz de dançar na praia, apesar desse menino que toda hora dança dentro de mim. Ele dança nas minhas águas e eu danço nas águas do mar! Acho que o menino quer mesmo nascer no mar.

PAI DO JUCA – Se fosse noite de 31, que é noite de sua festa, eu dizia que sim, mas hoje não. (CALLADO, 2004, p. 27).

A simbologia do álcool toma cena como oferenda do Pai do Juca à Iemanjá. Para Bachelard, essa substância é um alimento que se instala na cavidade do peito de modo imediato, como valorização substancial capaz de manifestar sua ação a partir de pequenas quantidades. No entanto, persiste a regra dos desejos realistas que é a conservação de grandiosa potência em minúsculo volume. O álcool também é um “maldito ponche” que pode “subir à cabeça” e “levar a mil extravagâncias” (BACHELARD, 2008, p. 127). No candomblé, as bebidas alcóolicas dão vigor e força, que as divindades partilham com os homens. Por serem derivadas da natureza, “as bebidas são aceitas pelas divindades!” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 213). Já na maioria das religiões cristãs, do contrário, o álcool é visto como uma droga que deve ser evitada. O convite para que Jacira prove o álcool é alusivo ao sincretismo entre as figuras da Virgem Maria e Iemanjá.

Contudo, o ponto sincrético do trecho da obra de Callado acima também é a data do festejo a Iemanjá. Embora o dia em homenagem à deusa seja realizado no dia 2 de fevereiro, o dia 31 de dezembro costuma ser dia de festejos no Brasil, por conta da passagem do ano, pois se acredita que as águas benéficas de Iemanjá trarão um ano positivo (SILVA, 1994, p. 79). Mas é a imagem da criança nas águas do útero que simboliza o pertencimento à Iemanjá, graças ao elo emblemático estabelecido por Jacira, ao dançar nas águas do mar, enquanto a criança dança nas águas do útero. É a imagem arquetípica da Criança Divina, “na forma uterina, vermelha, e bem no meio desta, uma coisa clara, luminosa [...] a criança iluminada” (WAIBLINGER, 1986, p. 48).

Na Umbanda, a criança, assim como a criança interior, representa a alegria genuína, representada por “Ibejis, Ibejada, Dois-Dois, Erês”. Já na tradição cristã, a criança simboliza o arquétipo essencial para a salvação: “Então disse Jesus: ‘Deixem vir a mim as crianças e não as impeçam; pois o Reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas.’” (MATEUS, 19: 14). Sendo assim, tanto na cultura religiosa africana quanto na cristã, a imagem arquetípica da criança possui intensa significação sagrada. Para Jung, o exemplo do Menino Jesus permanece como uma necessidade cultural, visto que muitos ainda não conseguem assumir essa condição arquetípica para adentrar ao Reino dos Céus. Essa simbologia “fascina e se apodera do inconsciente, seu efeito redentor passa à consciência” (JUNG, 2011, p. 132).

Com efeito, o simbolismo do nascimento remete a um só destino: os braços da mãe. O sincretismo religioso se efetua, então, na espera de Jacira pelo parto, semelhante à Virgem Maria, e na espera que Iemanjá devolva o Juca ao seu pai, graças ao parto terreno da emblemática “Jacira-Iemanjá”. Isso se evidencia no desfecho da obra:

(Jacira se aconchega na rede e dorme. Baixa a luz, que agora incide sobre a sua cabeça. A cena toma um ar de presépio.).

PAI DO JUCA: *(em tom meramente explicativo e voz baixa, mas falando do seu banco para o caixote do chefe da obra)* – Meu filho desapareceu no mar há um ano, compreende, e hoje ela veio trazer meu filho de volta.

CHEFE DA OBRA – Ela? Como?

PAI DO JUCA – É o menino que vai nascer.

CHEFE DA OBRA *(Como se faz com os doidos)* – Ah, sei, é isso mesmo. Mas agora vamos calar a boca e deixar a menina descansar um pouco.

PANO LENTO

FIM (CALLADO, 2004, p. 41-42).

Nesse sentido, a peça de Callado busca fabricar um Auto do Natal, reunindo elementos do nascimento do Menino Jesus sob os traços da cultura africana. O primeiro deles é a figura do pai. Assim como José se torna a figura do pai adotivo de Jesus, assim o Pai do Juca assume essa função. Em seus devaneios, ele acredita se tratar de um nascimento que trará de volta o seu filho. Igualmente, assume a missão de encontrar uma rede para o parto de Jacira. Essa procura incansável é uma alegoria da busca bíblica de José e Maria até a manjedoura. Esses objetos se tornam o “berço” simbólico do nascimento milagroso, intemporal. O próprio título da peça ilustra esse artifício alegórico. A rede, simbolicamente, é Iemanjá, a água que refresca e ajuda na procriação de novos filhos, que protege os recém-nascidos (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009). É também a protetora da família e, nesse sentido, a peça reúne emblematicamente a família sagrada: Jacira, o Pai do Juca e o recém-nascido. Os rapazes da obra em construção ajudam a ilustrar a cena do presépio. Podemos compará-los às figuras dos reis magos do relato bíblico do nascimento de Jesus Cristo. De forma semelhante, ao oferecer a rede para o parto de Jacira num ambiente tão improvisado, ainda em construção, os rapazes ofertam um presente; ou, simbolicamente, tornam-se a “presença” da própria generosidade.

O Auto do Natal da obra de Callado é recontado, então, numa hibridização cultural que toma raízes do próprio significado do dia 25 de dezembro. O dia em que o ovo era chocado por Alcíode, a fêmeazinha do Alcioão, a fêmea do cisne, na tradição grega. Simbolicamente, é o dia em que a lua termina sua fase no mundo dos mortos e retorna no céu em forma de um quarto crescente, “um sinal visível de esperança para a vida que retornava” (WAIBLINGER, 1986, p. 49). É, portanto, uma renovação da esperança do mais velho (Pai do Juca) e da mãe abandonada pelo esposo, graças ao instante divino do nascimento. Dessa forma, em *Uma rede para Iemanjá*, o sincretismo religioso afro-cristão se torna um artifício estético-literário responsável por constituir um processo de hibridização identitária, capaz de compor uma formação transcultural.

Considerações finais

Esse trabalho se deteve no estudo do teatro negro calladiano, demonstrando como o autor transita do local para o global sem perder o eixo comum, que é a discussão sobre o processo de hibridização cultural entre a religiosidade africana e a cultura cristã ocidental. Em *Tesouro de Chica de Silva*, notou-se a recriação da figura da *femme fatale* na imagem histórica de Chica da Silva, apresentando os conflitos da ex-escrava de aparência paradoxal, isto é, a partir de uma sexualidade forte e a frágil à mercê do preconceito de uma sociedade escravocrata. Nessa obra, é notável a relevância dos mitos ocidentais para a constituição das personagens femininas, revelando uma africanidade flexível. Em outras palavras, recria-se uma mulher que se heterogeniza, à medida que se desenvolve num contexto brasileiro

em que a cultura africana passa por relações diferenciadas com relação à cultura branca, tanto dentro da própria história como de realidades brasileiras distintas.

Já em *Uma rede para Iemanjá*, verificou-se a realização de um olhar mais atemporal acerca do processo de hibridização de aspectos da cultura afro-cristã na reinvenção de um Auto do Natal para o imaginário brasileiro, apresentando os conflitos existenciais de um pai órfão e de uma mãe abandonada, que passam a compor uma família a partir do elo entre a simbologia sagrada da Grande Mãe e da Criança Divina. Em suma, as duas peças colaboram para a reinvenção da identidade cultural afro-brasileira a partir de um viés arquetípico, atemporal, afastando-se de estereótipos ainda cristalizados na literatura brasileira.

KARLO-GOMES, G.; LOUREIRO, C. The reinvention of feminine identity and cultural and religious hybridization in the black theater of Callado: *O tesouro de Chica da Silva* and *Uma rede para Iemanjá* on the scene. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, p. 119-137, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The black man and the religions are some of the main themes of Antonio Callado's theater. In this work, two theatrical works that compose his black theater are analyzed: O tesouro de Chica da Silva and Uma rede para Iemanjá. We analyze these works with the purpose of evidencing, respectively, the reinvention of the identity of the Brazilian black woman from the appropriation of the myth of the femme fatale and the aesthetic artifice of religious syncretisms into a symbolic composition of a culturally hybrid Mystery Play.*

■ **KEYWORDS:** *Antonio Callado. Black Theater. Culture. Identity.*

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. (Série Universitária. Clássicos de Filosofia).

BACHELARD, G. **A Água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Damesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **A Psicanálise do Fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA JUNIOR, A. **O livro essencial da Umbanda**. São Paulo: Universo dos Livros, 2014.

BLOCH, R. H. **Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental**. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

- CALLADO, A. **Assunção de Salviano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. **A Madona de Cedro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1974.
- _____. **Quarup**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- _____. **Uma rede para Iemanjá**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. **O tesouro de Chica da Silva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CAMPBELL, J. **Deusas: os mistérios do divino feminino**. Trad. Tônia Van Ackerj. São Paulo: Athena, 2015.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.. **Dicionários de los Símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- CORBETT, N. Q. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino**. Trad. Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1990. (Coleção Amor e Píscue).
- DOTTIN-ORSINE, M. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens de misogonia fin-de-siécle**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FREYRE, G. **Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. 30.e.d. Rio de Janeiro: Record, 1995
- FURTADO, J. F. **Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GALARRAGA, A. M. F. A comunicação da experiência religiosa através de símbolos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA FACULDADES EST, 2., 2014, São Leopoldo. **Anais do Congresso Internacional da Faculdades EST**. São Leopoldo: EST, v. 2, 2014. p. 1278-1289. Disponível em: <<http://www.anais.est.edu.br/index.php/congresso/article/view/412/271>>. Acesso em: 26 nov. 2017.
- GILROY, P. **O Atlântico negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HALL, S. **Da Diáspora – Identidade e Mediações Culturais**. Liv Sovik (Org.); Trad. Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HIGHWATER, J. **Mito e Sexualidade**. São Paulo: Saraiva, 1982.
- JUNG, C. G. **A Criança Divina: uma introdução à essência da mitologia**. Trad. Vilmar Schneider. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. **Interpretação psicológica do Dogma da Trindade**. Trad. Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013.

KILEUY, O.; OXAGUIÃ, V. de. **O candomblé bem explicado**: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Marcelo Barros (Org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KLEIBERG, B. **A rosa e cabala**. Trad. Lectorium Rosicrucianum. Jarinu, SP: Lectorium Rosicrucianum, 2013.

LEITE, L. C. **Antonio Callado**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

NASCIMENTO, A. do. **Quilombismo**. Petrópolis, Vozes, 1980.

_____; NASCIMENTO, E. L. Reflexões sobre o Movimento Negro no Brasil, 1938-1997. In: GUIMARÃES, A. S. A.; HUNTLEY, L. (Org.). **Tirando a máscara**: ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 203-235.

NASCIMENTO, A. A. S. Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. **RBSE**, v. 9, n. 27, p. 923-944, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/grem/AlessandraArt.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

NUNES, S. A. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PILOSU, M. **A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média**. Lisboa: Nova História, 1995.

SANTAMARIA, F. X. B. **Maria Rosa Mística**. Virgem Peregrina. EUA: Plibrio, 2011. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=iVXITU8YJ0IC&printsec=fro>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

SILVA, V. G. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994.

WAIBLINGER, A. **A Grande Mãe e a Criança Divina**. O Milagre da Vida no Berço e na Alma. Trad. Tatiana Tuermorezow. São Paulo: Cultrix, 1986.

WIEVIORKA, M. **O racismo**: uma introdução. São Paulo: Perspectiva, 2007.



THE ORGANIC INTELLECTUAL AND THE *BANDIDO*: THE *PERIFERIA* AS A SITE OF BLACK CIVIC ENGAGEMENT IN FERRÉZ'S *MANUAL PRÁTICO DO ÓDIO*

Eliseo JACOB*

- **ABSTRACT:** In this paper, I argue that Ferréz's novel, *Manual prático do ódio*, functions as an alternative public sphere, or black counterpublic, where the problems *periferia* youth face are addressed and critiqued through two archetypal figures: the *bandido* and the organic intellectual. These two archetypes represent a dichotomy of responses to the unjust world surrounding *periferia* youth: the temptation of money and power through drugs and violence versus the possibility of social engagement through cultural projects that celebrate their African ancestry. The illusion of power embodied in the *bandido* raises questions as to the durability of crime as a quick solution to social inequity. Functioning as a foil to the *bandido* and his crew, a figure that seems out of place suddenly emerges: the organic intellectual. This figure has a minor role, but his *fora de lugar* (out of place) positioning allows him to see his community's self-worth through his ancestors' culture and history, thereby embodying what Paulo Freire defines as critical consciousness. The tension, therefore, between these two figures functions as a debate within the counterpublic of the *periferia* as to what is the best course of action in terms of providing urban youth with legitimate options to empower themselves.
- **KEYWORDS:** Black counterpublic. Civic engagement. Criminality. Critical consciousness. Organic intellectual.

*“Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país.”*¹

Ferréz.

* Howard University – Washington – DC – United States of America. eliseo.jacob@howard.edu.

¹ “We are in the streets man, we are in the favela, in the fields, in the bar, in the overpasses but before anything else we are literature, and you all can deny that, you can shut your eyes, turn your backs,

In his essay, “The Poor Old Woman and Her Portrait,” Roberto Schwarz (2001) focuses on the character of Dona Plácida from Machado de Assis’ novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. What is interesting is that Dona Plácida is a rather minor character in the novel, appearing briefly, yet it reveals much about misfortune, illness and labor. In other words, her inclusion in the novel provides important insights into the social dynamics tied to race, gender and class. Schwarz argues that the intense realism surrounding her description gives her historical relevance and rescues her from obscurity. His analysis of Dona Plácida drew my attention because even though she may be a minor character, her appearance provides a sharp contrast to the elite, bourgeois world of the late 19th century Machado typically describes in his literary works. Similarly, in my reading of Ferréz’s novel, *Manual prático do ódio*, written at the beginning of the 21st century about a group of gangsters from São Paulo’s *periferia*, I was drawn to a figure that, like Dona Plácida, appears briefly and seemingly at random, but provides a different view of the world being described in the literary work. This character that Ferréz introduces, Paulo, can be seen as a kind of organic intellectual figure (using Gramsci’s term) that reveals much about the social-political-literary activism taking place in the *periferia* that goes beyond the typical portrayals of crime, drugs and violence. Like Schwarz did with Dona Plácida, I will examine Paulo’s impact in *Manual prático do ódio*, despite being a minor character who is not the central focus in Ferréz’s novel.

My examination of Paulo’s role in Ferréz’s novel is part of larger argument that I am proposing regarding the relationship of the public sphere to marginalized communities of color, such as the one described in the novel. As noted by Michael Hanchard, Afro-Brazilians “have been accorded partial and contingent access to the public sphere, a domain that has been defined explicitly and implicitly as white” (1999, p. 167). Because of segregation and other forms of racial alienation, residents of São Paulo’s peripheral communities must seek out ways of addressing their needs and concerns despite their limited access to the bourgeois public sphere, as defined by Habermas. The creation of alternative public spheres within the broadly defined public sphere of Brazil therefore, provides a means for subaltern groups to discuss issues relevant to their social reality.

Within Ferréz’s novel an alternative public, or I would argue more specifically a Black counterpublic emerges in which the author introduces two archetypal figures, the bandido (bandit or gangster) and the organic intellectual, as a way to discuss how youth respond to exclusion to full participation in Brazilian society. These two archetypes represent a dichotomy of social responses to the unjust world

but, like I already said, we will continue to be here, just like the invisible social wall that divides this country.” (2005, p. 7). The translations of excerpts from Ferréz’s novel into English used in the article were completed by me.

that surrounds *periferia* youth: the temptation of money and power through drugs and violence versus the possibility of social engagement through education and cultural projects that celebrate one's ethnic heritage. By examining the lure of crime as a quick solution to social inequities, Ferréz recognizes the challenges *periferia* youth face in their daily experiences. Social exclusion and institutionalized racism shape their relationship with the public sphere in Brazil, which are characterized by experiences of racial profiling, police brutality and cyclical poverty. Social mobility, then, seems possible through crime and its promises of quick wealth. Ferréz explores this illusion of money and power through the bandido Régis as he attempts to circumvent the stigma of being poor and non-white. While a life of crime has a strong appeal to the main characters who experience crushing poverty in the *periferia*, Ferréz questions its viability by offering an alternative path through the intellectual figure of Paulo, an individual with a strong interest in education, the arts and his African roots. Ferréz, therefore, reimagines the *periferia* as a site of civic engagement instead of one based solely on violence and desperation,² which ties back to Michael Hanchard's observation that Afro-Brazilians have created territorial and epistemological communities for themselves to recover and celebrate their heritage as a response to their subordinate status in Brazilian society.

The *Bandido*

Published in 2005, *Manual prático do ódio* chronicles the experiences of a group of *bandidos*, or gangsters who live in São Paulo's *zona sul*. The novel's hyper-realist aesthetic communicates the brutality and uncertainty that defines the lives of Régis and his crew as they seek out ways to get ahead. While it could be argued that such a heavy focus on realist portrayals of poverty and violence serve to reinforce the public's interest in sensationalized narratives of crime, as noted by scholars such as Flora Sussekind, I would argue Ferréz's novel provides a space to examine at a deeper level the larger social mechanisms (racism, segregation to the periphery, cyclical poverty) that led these characters down a certain path. I do not see Ferréz advocating for a life of crime, but rather doing the opposite, providing a stark narrative as a way to show urban youth that this option, while seemingly flashy and more lucrative, will never have a lasting and productive outcome. The novel's social function, therefore, serves to provide discussion and debate within the alternative public of the *periferia*, in which ideas and solutions to inequity are forged among residents as a way to regain their sense of humanity and to overcome their oppressed status (FREIRE, 2000).

² See Nelson de Oliveira's introduction, "Infinita falas" in the anthology *Cenas da favela: as melhores histórias da periferia brasileira* (2007) for additional commentary on the multiplicity of views and experiences found in the *periferia* and *favela*. The *periferia* is not only a space of violence and crime; other experiences transpire in this location.

The desire for alternative socio-economic systems due to chronic poverty and few opportunities for social ascension characterizes the novel *Manual prático do ódio*. The main character of the novel, Régis, looks to drug trafficking and petty crimes as a means to escape the poverty of the *periferia*. Régis and his crew believe that crowding onto the buses at dawn to work for the elite classes as maids, doorman or gardeners is just another form of slavery: “trabalhar para os outros hoje em dia era ser escravo moderno...” (FERRÉZ, 2003, p. 18). His observation that his neighbors are trapped in a cycle of oppression is powerful, evoking the legacy of slavery (and I would say the legacy of clientelism). Régis is outraged at the conditions *periferia* residents face, and to desire an alternative option/solution is valid. Later on the novel, Régis is determined to never be broke: “o que interessava para ele no final de toda a história era que o bolso estivesse sempre cheio” (FERRÉZ, 2003, p. 53). Working outside the limits of the law through drugs and violence offers the possibility of a better life that cannot be achieved by following the rules of the system. Many *periferia* youth experience powerlessness in relation to the existing hierarchical structure in Brazil that does not allow them to have access to the same educational and financial opportunities as the upper classes. The criminal figure struggles between feelings of “*revoltado*”, or being disgusted with the system’s inequities and “*marcado*”, or engaging in illegal activities for personal profit (ZALUAR, 1985). Despite the high risk of incarceration and death, banditry becomes an attractive option that comes with a feeling of control. Ferréz provides an example:

Régis sentia-se um herói, estava jogando certo no jogo do capitalismo, o jogo era arrecadar capital a qualquer custo, afinal os exemplos que via o inspiravam ainda mais, inimigos se abraçavam em nome do dinheiro na Câmara Municipal e na Assembléia Legislativa, inimigos se abraçavam no programa de domingo pela vendagem do novo CD, os exemplos eram claros e visíveis, só não via quem não queria. (FERREZ, 2003, p. 154).³

Resources and social power become the central focus, and how Régis and his crew achieve that goal becomes secondary. For Régis, criminal enterprises are no different than the strategies employed by the elite. The criminal underworld offers vulnerable *periferia* youth opportunities that they cannot attain through the legitimate means. The illegality of producing and selling drugs raises their value, which translates into the possibility of easy, quick money (ZALUAR, 1985, p.

³ “Régis felt like a hero, he was doing everything right in the game of capitalism. The game was to collect funds at whatever cost since the examples he saw inspired him even more; enemies hugged each other in the name of money in city hall and the legislative assembly; enemies hugged each other on the Sunday television program in order to sell a new CD. The examples were clear and visible, those who couldn’t see it, did not want to.” (my translation).

154). The large sums of monies exchanged for drugs reinforce the idea that criminal endeavors, despite their danger, are more lucrative than working a blue-collar job.⁴

Régis becomes a symbol of the false promises of the gangster lifestyle that will most likely lead to their death and the inability to contribute to the wellbeing of their community. As a literary character, Régis marks the shortcomings of entering the criminal world as well as the contradictions of the capitalist system. Régis wanted to escape the cyclical poverty that trapped him and his family and viewed banditry as a legitimate solution to his problems. He found himself in an ostentatious life full of champagne, cars and beautiful women, but an emotional hollowness haunted him no matter how much money and power he obtained. He lived in the shadows. His ultimate demise illustrates to the reader that a life of crime is extremely unpredictable and dangerous; therefore one can be in control today and dead tomorrow. Not all iconic representations need to be positive or to reside on a higher moral plane. What is important is the impact they have on the reader, particularly urban youth who face the temptation of entering the criminal underworld and do not think about the high risk for danger associated with crime.

The Organic Intellectual

The organic intellectual in Ferréz's works questions the viability of crime in the *periferia* by evoking his community's ancestral roots. Paulo Freire's work, *Pedagogy of the Oppressed*, defines critical consciousness as a concept rooted in the belief that individuals and communities can replace internalized negative images with "iconic representations that have a powerful emotional impact in the daily lives of learners" (2000, p. 96-97). This consciousness building allows the individual, in Freire's words, to "read the world," which signifies the ability to question and critically think about one's surrounding environment. Ferréz reads the world of the *periferia* by questioning criminality as a viable solution to the problems of cyclical poverty and racial prejudices that plague his community.

I would further argue that this organic intellectual figure is able to read the world of the *periferia* due to his social positioning within his community. Mario Augusto Medeiros, looking at certain intellectual figures in Ferréz's novels, writes of a *fora de lugar* (out of place) positionality. After pages and pages of stories about Régis, his crew and their exploits, the sudden appearance of the intellectual figure emphasizes this outsider positioning. Ferréz himself speaks of his personal experiences of feeling out of place at times in the *periferia*: "I liked to mess around with books, to organize, to see the authors, I really liked to research the authors. Who knows: it was natural. It was natural for me, but it was different for everyone. I paid

⁴ See *Cabeça de porco* by MV Bill, Luis Eduardo Soares and Celso Athayde, which examines Brazilian urban youth's reasons for participating in the drug trade and gangs.

more of a high price for being this way, right? During that time I paid a high price because...a lot of discrimination and other things. If I sang rap, if I messed around with Samba, some other thing, it was less stigmatized. Because in the periphery it's more common those things...literature was very foreign.” (MEDEIROS DA SILVA, 2011, p. 391). Perhaps being in this *fora de lugar* position allows him to conceive of new possibilities beyond the immediate that Régis can only see. Being able to see beyond one's immediate circumstances ties back to Houston Baker's observation that imagination plays a central role within the Black public sphere.

In Ferréz's novel, *Manual prático do ódio*, Paulo, a young man who spends his time reading books and educating himself about his ethnic roots, functions as a foil to other protagonists who engage in criminal activities. Positioned within the *periferia*, Paulo lives among the same poverty and crime as Régis, but he chooses a different path. Replacing negative images of criminality, Paulo embodies Paulo Freire's idea of critical consciousness through the insertion of symbolic representations related to Afro-Brazilian popular culture:

Paulo era negro, sabia tudo sobre a história de seus ancestrais... mostraria a história dos oprimidos que nunca se entregaram, mas dismantelaria para os futuros filhos os mitos falsos dos opressores, os memo falso heróis que matavam índios e negros e depois ganhavam estátuas espelhadas pela cidade. (FERRÉZ, 2003, p. 82).⁵

The first phrase of the passage, “Paulo era negro” (Paulo was black), is a powerful declaration, as Ferréz accentuates the racial background of *periferia* youth. Historically, the Brazilian government implemented policies that negated blackness and marginalized non-white ethnic groups.⁶ By openly adopting racial categories, such as *negro*, the organic intellectual from the *periferia* questions the social inferiority long associated with being Black in Brazil. Paulo's decision to bring attention to his racial and ethnic heritage represents the work taking place in

⁵ “Paulo was black, he knew everything about the history of his ancestors...he would show the history of the oppressed that never gave in, but would dismantle for his future children the false myths of the oppressors, the same false heroes that killed the Indians and the blacks and later on received statues throughout the city.” (my translation).

⁶ Starting in the 19th century, Brazil's elite intellectuals began to adopt Europe's ideas related to eugenics and social Darwinism. They wanted to whiten Brazil's general population, which, to them, meant racial superiority. Politicians encouraged immigration from Europe, particularly northern Europeans, envisioning a whitening of the population over several generations. In the 1930s, anthropologist Gilberto Freyre advanced the idea of racial democracy in his seminal work, *Casa-grande e senzala*, to describe Brazil's history of racial mixing and of the different races cohabitating with each other, specifically the masters and the slaves during colonial period and the 19th century. Terms such as *pardo*, *mulato* and *café com leite* became common terms to identify one's race if not white. A new hierarchy of non-white categories emerged, yet they were always below whites.

the *periferia* by writers, such as Ferréz who in the introduction to the *Caros Amigos'* special edition on *Literatura Marginal* emphasizes literature's role in bringing visibility to voices that have been silenced:

Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país (FERRÉZ, 2005, p. 7).⁷

In a way, Paulo represents the “nova arte engajada” (the new, socially engaged art), which is creating a Black counterpublic where art, literature and music are used to recover forgotten histories, address relevant social issues and engage with the broader public sphere to bring attention to their experiences and needs as citizens of Brazil.

In the process of deconstructing figures, such as the colonizer who oppressed the indigenous and afro-descendant populations, Paulo also calls upon key Afro-Brazilian figures, such as Zumbi dos Palmares⁸ and Clementina de Jesus⁹:

[...] conhecia de cor as histórias fantásticas de Zumbi, de Anatóscia e era apaixonado pela rainha Nzinga, sempre se imaginava contando a história dos verdadeiros heróis brasileiros para seus filhos. [Paulo] falaria da coragem e do talento de Clementina de Jesus, e contaria para a pequena sobre todos os sofrendores que ajudaram a construir tudo o que eles estavam vendo desde que nasceram. (FERRÉZ, 2003, p. 82).¹⁰

⁷ “We are in the streets man, we are in the favela, in the fields, in the bar, in the overpasses but before anything else we are literature, and you all can deny that, you can shut your eyes, turn your backs, but, like I already said, we will continue to be here, just like the invisible social wall that divides this country”. (my translation).

⁸ Zumbi represents a non-conciliatory approach towards ideologies like *cordialidade* that silence any identity or history that challenge the image of the homogenous state (BUARQUE DE HOLANDA, 1997). Zumbi, the leader of the *quilombo* Palmares, a settlement founded by escaped slaves in Brazil during the colonial era, was known for leading his community to the height of its power and notoriety in northeastern Brazil. He was recognized not only as an important political leader, but also as a warrior who would fight against oppressors, like the slave traders. While Zumbi and the settlement of Palmares eventually fell to the Portuguese crown, his legend lives on in the present day through Brazil's official Black Consciousness Day, which is celebrated on his birthday (November 20).

⁹ Clementina, considered one of the greatest singers of samba during the 20th century, is known for her ability to show the connection between Africa and Brazil through music. Brazil's link to Africa reveals to the reader that the artistic practices found in the *periferia* belong to a larger historical trajectory that reaches beyond the boundaries of the *periferia*. References to Clementina point towards a larger musical tradition rooted in the African Diaspora.

¹⁰ “[...] he knew by heart the fantastical stories of Zumbi, of Anatóscia, and he was enchanted with

Mario Augusto Medeiros da Silva argues that Ferréz and other peripheral writers call upon the image of the quilombo and Zumbi dos Palmares as a form of Abdias do Nascimento's notion of *Quilombismo*, thereby creating an ethics of political-literary activism. (MEDEIROS DA SILVA, 2011, p. 401). This becomes clear in an interview Ferréz had with Caros Amigos:

It seems that we learned to live in shacks (malocas) since Zumbi. This here is a quilombo (he is referring to the favela/periferia)...That's why I say: Zumbi started the revolution three hundred years ago, bringing together people through liberty. And it's us that will finish that revolution. (AMARAL, 2000, p. 45).

This is a revolution, not with weapons, but with ideas that has the potential to change the future. In the passage, Ferréz uses the future preterit, or conditional tense, insinuating new possibilities.

Referencing these cultural and political leaders may not change the institutionalized racism that *periferia* youth encounter in their daily lives, but Paulo challenges the perception of crime, violence and economic despair as the primary historical legacies of marginalized communities of color. These examples are meant to invoke pride in *periferia* residents' ethnic heritage. The intellectual figure does not change the racial and class hierarchical structure in Brazil, but his knowledge of the *periferia*'s racial past can provide ways to rethink the urban periphery as a space where new possibilities are forged within the Black counterpublic.

Conclusion

The tensions that unfold between the two archetypal figures in Ferréz's novel, the *bandido* and the organic intellectual, create an interesting debate that unfolds in a space typically not recognized by the larger national public sphere of Brazil: the counterpublics of the *periferia*. Returning to Michael Hanchard's observations that Afro-Brazilians are creating alternative publics through community organizations rooted in cultural productions that celebrate Afro-Brazilian history and culture, Ferréz's literary productions represent a part of that trend as he brings attention to the experiences of Black youth in São Paulo's *periferia*.

The daily challenges *periferia* youth face are presented in a more complex manner through these two figures in Ferréz's novel. By providing the illusion of wealth and power, crime becomes an attractive option for *periferia* youth to

the queen Nzinga. He always imagined himself sharing the history of the true Brazilian heroes with his children. [Paulo] would speak of Clementina de Jesus' courage and talent, and he would tell to his little girl about the sufferers that helped to build everything that they had seen since their birth." (my translation).

overcome social inequality. Ferréz cautions against crime's false promises of escape from poverty due to the high risk of violence, death and incarceration connected to it. He introduces the organic intellectual figure to serve as a foil to the negative image of the *criminoso* by replacing crime with historical references that evoke the *periferia's* rich cultural history. The intellectual represents the recent emergence of Afro-Brazilian cultural and political organizations that strive to increase the visibility of the social problems that afflict their communities.

Ultimately, Paulo plays a central role in novel since he serves as a symbol of the extra literary activities that Ferréz and other *literatura periférica* writers engage in to offer *periferia* youth options to engage socially and politically with their communities through art and literature. The novel therefore, where we see two options, Regis and Pauo, is a literary treatise on the real world dilemmas of *periferia* youth, and how Paulo seemingly random insertion in the novel is actually the Black public sphere at work, circulating discourses that raise important questions as to how to best address social issues and concerns relevant to the residents of São Paulo's *periferia* that commonly would not garner sufficient attention in Brazil's larger national public.

JACOB, E. O intelectual orgânico e o bandido: a periferia como local de engajamento cívico negro em *Manual prático do ódio*, de Ferrés. **Itinerários**, Araraquara, n. 46, p. 139-148, jan./jun. 2018.

- **RESUMO:** Neste trabalho, argumento que o romance de Ferréz, *Manual prático do ódio*, funciona como uma esfera pública alternativa, ou uma “contra-pública” negra, onde os problemas da juventude periférica são abordados e criticados através de dois arquétipos: o bandido e o intelectual orgânico. Estes dois arquétipos representam a dicotomia de reações a um mundo injusto que rodeia a juventude periférica: a tentação de dinheiro e poder através de drogas e violência versus a possibilidade de um engajamento social por meio de projetos culturais que celebram a ancestralidade africana. A ilusão do poder incorporada no bandido levanta dúvidas sobre a permanência do crime como uma solução imediata à desigualdade social. Funcionando como um atrapalho ao bandido e sua gangue, de repente uma figura, que está fora de lugar no romance, aparece: o intelectual orgânico. Esta figura tem um papel pequeno, mas seu posicionamento num espaço fora de lugar dentro da periferia a permite ver o valor de sua comunidade através da cultura e história de seus ancestrais, assim incorporando o que Paulo Freire define como a consciência crítica. Portanto, a tensão entre estas duas figuras funciona como um debate dentro do contra-público da periferia acerca do que é a melhor linha de ação em termos de oferecer à juventude urbana opções legítimas para se empoderar.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Consciência Crítica. Contra-público Negro. Criminalidade. Engajamento Cívico. Intelectual Orgânico.

REFERENCES

- AMARAL, M. Literatura de mano. **Caros Amigos**, São Paulo, n. 39, p. 45, 2000.
- BUARQUE DE HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.
- FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. **Literatura Marginal: Talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FREIRE, P. **Pedagogy of the Oppressed (30th Anniversary edition)**. New York: Continuum, 2000.
- FREYRE, G. **Casa grande e senzala**. São Paulo: Global Editora, 2014.
- HANCHARD, M. **Racial Politics in Contemporary Brazil**. Durham: Duke University Press, 1999.
- MEDEIROS DA SILVA, M. A. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. 2011. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- MV BILL; ATHAYDE, C. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- OLIVEIRA, N. **Cenas da favela: as melhores histórias da periferia brasileira**. Rio de Janeiro: Geração Editorial, 2007.
- SCHWARZ, R. **A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis**. Durham: Duke University Press, 2001.
- SUSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária: Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. **Sala Preta**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 11-29, 2004.
- ZALUAR, A. **A máquina e a revolta**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.



A “DESTRUIÇÃO CONSTRUTIVA” NA POÉTICA DE CRIOLO

Lucas Toledo de ANDRADE*

- **RESUMO:** Este artigo pretende, valendo-se da ideia de “destruição construtiva”, observar a poética afro-brasileira contemporânea, por meio da breve análise de algumas composições de Criolo com o intuito de perceber como alguns recursos formais utilizados por ele, como a deglutição, a colagem, a quebra da linearidade de tempo e a destruição de fronteira entre espaços nos ajuda a pensar nos modos como uma cultura subjugada pode, em um contexto de globalização, trazer à tona o seu próprio discurso, resistindo a valores sustentados por determinada elite. Além disso, notaremos de que forma o uso, via criação poética, da mitologia africana, da língua iorubá, da tradição cultural periférica, da hibridização cultural contribuem para uma revisão crítica dos estereótipos lançados ao negro ao longo da história brasileira.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Criolo. Destruição construtiva. Poética afro-brasileira contemporânea.

O título do presente artigo busca dialogar com o texto de Haroldo de Campos, intitulado “Uma poética da radicalidade” (1990), que se debruça, por sua vez, sobre a produção de Oswald de Andrade e por meio dela observa o “movimento pendular **destruição/ construção**” (CAMPOS, 1990, p. 21) existente na criação modernista brasileira, revelando assim o modernismo, a partir da poética oswaldiana, não como um movimento apenas demolidor, mas também construtivo, na medida em que a destruição estética pretendida pelos modernos criava bases para a construção de novos alicerces para as artes brasileiras de modo geral.

Quando deslocamos nossa atenção para a ideia de “destruir e construir” no cenário contemporâneo, tratando da poética de Criolo, que será pensada a partir de um contexto de produção afro-brasileiro, é preciso tomar as devidas precauções, reconhecendo a força desses princípios no interior do modernismo nacional, para assim reinterpretá-las à luz da contemporaneidade, levando em conta ainda toda a luta já realizada pelo movimento negro em âmbito artístico e político. Além disso,

* UEL – Universidade Estadual de Londrina – Literatura Comparada – PR – Brasil. 86057-970 – ltoledodeandrade@gmail.com.

se faz necessário pensar como esses pressupostos podem ser observados em um período atravessado por mídias e pela própria ideia da globalização.

Para contribuir com essa discussão, é interessante trazer Stuart Hall (2004) que, apoiado em Anthony McGrew (1992), diz que a globalização se refere a processos em escala global responsável pela integração de “comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2004, p. 67), o que leva à desestabilidade das identidades e do conceito clássico de “sociedade” como um espaço delimitado.

Assim sendo, é válido recorrer também a Jackson (2011) e Rincón (2011) para nos ajudar a tratar da ideia de “destruição construtiva” em tempos globalizados, uma vez que ambos falam da antropofagia como uma metáfora válida para se entender os processos de trocas culturais em um mundo globalizado e como uma forma de culturas periféricas conseguirem ter voz em um contexto cada vez mais homogeneizante, que tende a seguir como modelo tudo aquilo que advém de culturas dominantes, apagando, descaracterizando e subjugando ainda mais outros modos de ser e pensar.

Jackson (2011) nos mostra que o diálogo entre “saber local” e “saber global” ajuda a reler e revalorizar a ideia de deglutição presente na antropofagia, o que nos ajudará a tratar também da proposta em torno do princípio de destruir para construir:

O debate atual nos círculos de estudos internacionais da globalização pode ser aproveitado para a nossa releitura e revalorização do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Uma questão de epistemologia “política”, por assim dizer, reduzida a um argumento esquemático, teoriza e contrasta duas formas de saber, o local e o global. O “saber local” representa a vivência num determinado lugar, uma prática enraizada na tradição popular; o global resulta da vontade de tornar o local legível e governável através de sistemas formais, tais como organização, estandardização e hierarquização. (JACKSON, 2011, p. 429).

Podemos pensar o “saber local”, nesse caso, como aquele pertencente a culturas que ficam na periferia dos grandes centros de poder político e econômico do mundo, como, por exemplo, as culturas latino-americanas e diversas outras subjugadas a esse “saber global”, advindo de potências, como é o caso países europeus e dos Estados Unidos, que tendem a disseminar seus modos de comportamento.

O poder exercido a partir desse “saber global” sobre o “saber local” visa, evidentemente, ganhos capitalistas e domínio político e cultural, algo que se expande infinitamente em um cenário globalizado, no qual influências se alastram de forma rápida por meio das mais diversas mídias.

Nesse sentido, a globalização não pode ser pensada apenas positivamente por propiciar a criação de um mundo aparentemente sem fronteiras, em que indivíduos de todas as nações podem se comunicar e em que ocorrem intercâmbios culturais. O fenômeno da globalização, se observado por um outro ângulo, pode significar a destruição de culturas populares, a opressão cada vez mais sistemática das classes periféricas, o apagamento de todas as diferenças em prol de um mundo homogêneo, organizado e hierarquizado segundo o ponto de vista das culturas que possuem maior influência econômica e política.

Dessa forma, nos resta indagar: de que maneira as culturas periféricas, que sofreram historicamente um processo de abafamento e que continuam sofrendo esses efeitos podem de alguma forma colocar sua voz em evidência, expressando sua cultura, seu modo de ver o mundo, denunciando as formas de exploração que sofrem?

Silviano Santiago (2000) em seu texto “O entrelugar do discurso latino-americano” já adiantava muito daquilo que Jackson (2011) e Rincón (2011) falariam a respeito da antropofagia, apesar de não buscar uma discussão a partir da globalização. Portanto, o crítico brasileiro, junto dos demais ensaístas, pode nos ajudar a elaborar uma reflexão à indagação feita anteriormente.

Santiago nos fala que a maior contribuição da América Latina ao Ocidente se dá a partir da hibridização, da mescla e do processo de contaminação da cultura dominante elaborado por meio de uma “falsa obediência” (SANTIAGO, 2000, p. 16), de um processo de assimilação agressiva que destruiu paulatinamente a hierarquia, a unidade e a pureza tão caras à fala do dominador.

Notamos, assim, que a diluição da cultura do opressor viria através de uma deglutição crítica feita pela cultura dominada, que “aceitaria” os elementos do colonizador, reciclando-os, traduzindo-os e hibridizando-os (RINCÓN, 2011) ao seu bel prazer. Seria, então, nessa destruição do outro e de si mesmo, que o periférico se reconstituiria, refazendo-se sem se perder totalmente, sem correr o risco de tornar-se apenas uma cópia daquilo que o outro aspira.

Retornando a Jackson (2011), podemos dizer que o “saber local” pode ter voz e difundir reflexões próprias a partir da contaminação do “saber global”, na medida em que não o nega radicalmente, algo praticamente impossível em contextos de exploração e em um mundo globalizado, mas também não o incorpora totalmente, utilizando-o como um meio de construção de seus próprios fazeres, entendendo a cultura como mutável, instável e formada por trânsitos constantes, algo trazido à tona por Rincón (2011, p. 557) ao revelar a cultura como “um espaço intersticial de negociação”.

Essa ideia de cultura pensada como um “espaço de negociação” contribuirá para a reflexão acerca de uma poética afro-brasileira que se faz destruidora e construtora ao mesmo tempo.

Inicialmente é preciso ter bem claro que a noção de identidade de classe ou gênero não pode de modo algum ser essencializada no mundo pós-moderno e

globalizado, uma vez que as identidades estão em constante trânsito e comunicação. Sendo assim, é nesse espaço de travessias, nessas fronteiras entre as identidades que se pode pensar em estratégias culturais significativas, de acordo com que mostra Bhabha (2013, p. 20):

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos de colaboração e contestação [...] É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas ou coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.

Nesse sentido, entendemos que são nas fronteiras, nos espaços de interstício e nos “entre-lugares” que a cultura subjugada pode driblar o poder opressor e reconstruir-se, algo já trazido por Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e no “Manifesto Antropófago” (1928), o que mostra o modo como o modernista antecipou muitas das questões que seriam tratadas teoricamente muitos anos depois.

Dessa forma, é possível dizer que a ideia de “destruição construtiva” deriva dessa reflexão, uma vez que é preciso “destruir” o outro para tornar-se alguém, é preciso reconhecer a multiplicidade de culturas e identidades, aniquilar a visão de uma identidade homogênea e unificada, para “negociar” com o dominante nesses lugares de fronteira e impor-se enquanto sujeito. A partir disso observaremos a produção de Kleber Cavalcante Gomes, o Criolo.

Criolo nasceu em 1975 no Grajaú, periferia de São Paulo. Seus pais, Dona Maria Vilani e Seu Cleon Gomes, são nordestinos que vieram ao sudeste em busca de melhores condições de vida, algo bastante comum na realidade brasileira. O menino Klebinho, como era chamado pelos amigos, conheceu de perto a vida de opressões e violências que são parte constituinte do cotidiano dos habitantes das periferias nacionais, em sua maioria negros, viu amigos morrendo e se perdendo no mundo do tráfico e do crime, viu as necessidades mais básicas do ser humano serem negadas por um estado que oprime minorias e reproduz constantemente discursos de ódio. As vivências de Criolo, sua observação caótica do universo que habitou desde a infância e do país em que vive foram transformadas em poesia, em voz, em movimento e em protesto.

Criolo é negro, algo que assume no próprio nome artístico, já realizando uma subversão, transformando em positiva a ideia de ser “crioulo” no Brasil, uma vez que o seu nome artístico traçado em maiúsculas, singulariza o crioulo brasileiro,

dá a ele voz, inteligência e capacidade de reflexão sobre sua própria história e condição, trabalhando, assim, no polo de desconstrução de um estereótipo construído historicamente no país, em que a palavra “crioulo” trazia em si uma conotação pejorativa e de menosprezo (SILVA; ROSEMBERG, 2012).

O artista Criolo evoca em sua poética o orgulho a sua origem negra, periférica, e a sua ancestralidade africana, quando diz, por exemplo, em “Sucrilhos”: “Eu tenho orgulho da minha cor, do meu cabelo e do meu nariz/ Sou assim e sou feliz/ Índio, caboclo, cafuzo, crioulo/ Sou brasileiro” (CRIOLO, 2011) ou quando usa a mitologia africana em diversas de suas composições. Apesar disso não permite se essencializar por elas, habitando assim no interstício entre o negro e o branco, o morro e o asfalto, o *rap* e os outros gêneros, o povo e a elite, a cultura popular e a cultura de massa, o “saber local” e o “saber global”.

Parece-nos, então, que Criolo coloca-se no lugar de negociação entre culturas para assim recriar e tratar das identidades periféricas em um contexto globalizado, uma vez que assume a inexistência de formas puras em sua poética, já que a elabora valendo-se de cooptações, apropriações e deglutições. Podemos pensar mais a respeito disso a partir da fala de Hall (2003) em “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”:

A questão subjacente de sobredeterminação – repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções – é talvez mais subversiva do que se pensa. Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas (...) (HALL, 2003, p. 381).

As ideias trazidas por Hall (2003) no excerto anterior contribuem com a discussão a respeito do fazer artístico de Criolo. Notamos que a produção dele se iniciou no interior das manifestações periféricas da cultura hip-hop paulistana, expandindo-se nacionalmente e até mesmo internacionalmente, atravessando fronteiras culturais, invadindo o espaço do outro e fazendo negociações entre posições dominantes e subalternas.

Podemos tratar, assim, do álbum *Nó na orelha*¹, de 2011, que já trazia no próprio título a ideia de confusão sonora e interpretativa a que seria submetido o receptor de suas letras. As faixas do disco de 2011 misturavam o *rap* a outros gêneros, como, por exemplo, o samba, a canção e o *reggae* e, além disso, trazia

¹ Todos os álbuns podem ser baixados gratuitamente pelo site oficial de Criolo: <<http://www.criolo.net/espiral/>>

letras que combinavam o iorubá, as gírias da comunidade, o português da elite letrada e a fala do povo comum das ruas, algo que também pode ser observado em *Convoque seu Buda*, álbum de 2014.

Em ambos os álbuns citados anteriormente notamos que a poética do compositor se coloca no lugar de negociação entre culturas, pois se por um lado tem como raiz o contexto negro da periferia de São Paulo, a cultura hip-hop, em especial a estética do *rap*, a ancestralidade africana, a ironia aos costumes das elites, a crítica ao sistema capitalista, por outro se coloca dentro do sistema e no interior dos ambientes das classes dominantes.

Valendo-se dessa medida há a realização de uma estética de destruição: destruição do próprio *rap* enquanto gênero, que mantém a sua base pelas rimas rápidas e outros elementos, mas que é devorado por outros ritmos; destruição de certo essencialismo da cultura periférica e negra, que será inundada por outros termos, outros espaços e tempos; há também a destruição das hierarquias que sustentam o próprio olhar da classe dominante para si mesma; destruição simbólica dos lugares da elite, de sua linguagem e de seus modos de se comportar e ver o mundo, o que leva à construção de uma nova forma de enxergar a realidade.

Percebemos isso quando, por exemplo, em “Cartão de visita” (2014), o compositor se insere no espaço das elites, tanto na composição quanto no ato dos shows – as apresentações de Criolo acontecem, na maioria das vezes, em espaços da classe média e recebe como público indivíduos dessa classe – para ironizá-lo, falando das relações de aparência que sustentam o poder das classes dominantes:

Acende o incenso de mirra francesa
Algodão fio seiscentos, toalha de mesa
Elegância no trato é o bolo da cereja
Guardanapos Gold, agradável surpresa
Pra se sentir bem com seus convidados
Carros importados garantindo o translado
Blindados, seguranças fardados
De ternos Armani, Louboutin os sapatos
Temos de galão Dom Pérignon
Veuve Clicquot, pra lavar suas mãos
E pra seu cachorro de estimação
Garantimos um potinho com um pouco de Chandon (CRIOLO;
GANJAMAN; CABRAL, 2014).

Os versos citados anteriormente descrevem o espaço do outro. Nota-se que eles são todos marcados pelo exagero, chegando a beirar o ridículo da cena de um cachorro tomando o espumante Chandon em um potinho, de indivíduos lavando as

mãos no importado Veuve Clicquot, do champagne Dom Pérignon sendo servido em galões e de toalhas de mesa feitas com algodão fio 600.

O absurdo do ambiente criado é trazido à tona por uma voz debochada de alguém que narra e ri do que está apresentando. Percebemos também que a hipérbole da situação vai aparecendo de forma crescente, a estrofe inicia-se com o incenso de mirra francesa, um dos presentes dos reis magos a Jesus, sendo aceso, o que já é uma ideia que remete à ostentação e ao exagero que marcará o ambiente e finaliza-se com um a oferta de potinhos de Chandon servidos a cachorros de estimação, o que leva ao riso.

Sendo assim, vemos que o humor é usado como instrumento para a descaracterização da classe dominante, que aqui se apresenta como o reino das aparências, das marcas (Gold, Armani, Louboutin) e da ostentação. Descobrimos a certa altura da letra que quem descreve debochadamente o ambiente que vê é um sujeito da classe trabalhadora, alguém que presta serviço a um buffet e precisa convencer o outro para que adquira seus produtos: “Desculpa se não me apresentei a você/ Esse é meu cartão, trabalho num *buffet*” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014).

A estratégia de convencimento é revelar ao outro que naquele *buffet* ele pode conseguir o mundo de aparências que tanto venera, por meio da descrição crescente do exagero que forma aquele espaço. O mais interessante disso tudo, no entanto, é que a apresentação desse espaço não se dá de forma pacífica, mas de forma crítica e reflexiva, as imagens absurdas que formam esse lugar, já tratadas anteriormente, fazem rir e pensar. É válido lembrar também que a voz que narra esse espaço não está encantada por ele ou desejando-o, mas debochando dele, assinalando o quão ridículo ele é.

Além disso, quando quem narra se mostra como alguém da classe trabalhadora, inverte-se imediatamente a perspectiva do olhar, pois se antes eram as elites que olhavam para os marginalizados de forma exótica, estereotipada e muitas vezes cínica, agora é a vez de o marginalizado representá-las de forma estereotipada, mas não rasa e sem criticidade, algo trazido nos versos que formam o refrão da letra:

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa
Menino no farol, cê humilha e detesta
Acha que tá bom, né não? Nem te afeta.
Parcela no cartão essa gente indigesta
[Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia] (CRIOLO; GANJAMAN;
CABRAL, 2014).

A ambientação de luxo do espaço das elites que vem de forma crescente ao longo dos versos, como já foi falado, é quebrada quando há a revelação de que é um trabalhador que faz a narração e não alguém que faz parte daquele lugar.

Após isso, ocorre uma quebra na própria emissão do som, na medida em que há a substituição da voz debochada por uma voz suave, feminina, acompanhada da mesma voz ouvida anteriormente, mas agora sem o deboche que vinha marcando-a, para assim se apresentar a estrofe do refrão, citada no excerto anterior.

Nessa estrofe, vê-se que não há mais luxo, mas sim o menino do farol, uma representação clara da pobreza nos grandes centros urbanos. O menino do farol não está dissociado daquele espaço que foi apresentado anteriormente, ele está no farol por conta de uma elite alienada que não consegue perceber que seus excessos alimentam a desigualdade, pois acha que “tá mamão, tá bom, tá uma festa”, algo que já foi percebido pelo trabalhador que narra toda a composição recorrendo a esse argumento.

Há a ideia clara de que a miséria do outro não afeta alguém que vive num reino de exterioridades e ostentação, por isso a facilidade em defender discursos de ódio contra minorias e em ser contra políticas públicas que garantam dignidade a trabalhadores, mulheres, negros e pobres.

É importante dizer que a perspectiva de quem narra é muito bem pensada, pois se trata de uma composição feita por alguém da periferia que coloca um sujeito da classe trabalhadora para descrever o espaço do outro, que conseqüentemente não pertence àquele lugar, mas que, valendo-se da descrição de um espaço que não é seu, elabora a crítica social e mostra uma visão bastante madura do sistema em que vive, destruindo simbolicamente o espaço do outro, criando um olhar reflexivo sobre a relação entre as classes e sobre os problemas do Brasil de hoje.

A colocação dessas vozes periféricas no centro da criação artística mostrando-as como capazes de articular discursos próprios, não sendo mais apenas uma criação do outro – branco, heterossexual e da elite – afeta diretamente a questão da diversidade dos discursos produzidos e dão uma visão mais múltipla e democrática do mundo, pois as diferentes perspectivas só podem vir à tona por meio de diversas vozes, que vão se expressar a seu modo, recorrendo à suas experiências, que são únicas e ao mesmo tempo presas a determinadas coletividades:

Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários a seus problemas, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20).

A multiplicidade dessas formas de representar o mundo, trazida por Dalcastagnè (2012), influi na reflexão do não marginalizado sobre as identidades marginalizadas, já que elas falam sobre si a partir de uma perspectiva própria, o que leva, conseqüentemente, à construção de discursos novos e à desmistificação

de verdades mantidas ao longo da história nacional, algo que já vem sendo feito no interior do movimento negro há algum tempo, conforme o que nos mostra Jean-Yves Mérian (2008).

Partindo disso, podemos dizer que há na poética de Criolo o questionamento da ideia de cordialidade brasileira e a revelação de que os efeitos da escravização de homens e mulheres negros ainda repercutem no presente, quando em “Esquiva da esgrima” (2014) ele anuncia que “cada cassetete é um chicote para um tronco” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014), mostrando que a violência sofrida pelos negros no tronco foram apenas substituídas pela violência da polícia contra os mesmos, que são vistos e tratados de forma diferente dos não negros ainda no presente, uma vez que foram fabricadas “novas embalagens pra antigos interesses” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014), ou seja, as formas de opressão continuam as mesmas, mas revestidas de outro modo, para que assim as classes dominantes mantenham seu *status quo*.

A visão de história como um contínuo, trazida nessa poética, em que o passado simplesmente não passou, mas afeta diretamente nas relações humanas atuais, encontra consonâncias com o que fala Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história, de 1940. O pensador judeu-alemão se coloca nessas teses contra a “historiografia burguesa” e a “historiografia progressista”, que se valem da concepção de um tempo “homogêneo e vazio” (GAGNEBIN, 1987).

Benjamin anuncia, assim, que não observa a história como uma cadeia cronológica de acontecimentos, mas como uma catástrofe única e acumuladora de ruínas, por meio da concepção do “tempo de agora”. Essa concepção de história e de tempo não possui uma imagem cristalizada do passado e compreende que o presente possui ligações com toda a história anterior da humanidade, não sendo apenas um intervalo entre o passado e o futuro, como se pensa cartesianamente, mas um período importante para uma reflexão sobre o passado, sobre o modo como esse presente se constituiu.

Em Criolo notamos o modo como imagens do passado e do presente dialogam alimentando essa concepção de um “tempo de agora”, por isso as fronteiras de espaço e tempo são abolidas em prol da construção de uma realidade outra, criada nesse tempo contínuo, feito de catástrofes únicas e ruínas constantes; é assim que o chicote no tronco transforma-se em cassetete e é assim também que o mundo primordial e mitológico africano inunda o caos da metrópole contemporânea.

O mundo mitológico africano é ressignificado por Criolo no espaço da grande cidade, além disso, os deuses e cantos da África são retirados do rito religioso e se transformam em rito artístico. A arte, nesse sentido, ocupa o lugar das divindades e das religiões, a poesia se torna a própria religião e a transcendência, o contato com o espiritual, advém da recepção da produção artística.

O ritual se faz no show quando os atabaques tocam e o músico entra vestido com o abadá e até mesmo quando se ouve o disco e se tem contato com canções

entoadas em homenagem às divindades do panteão africano, como é o caso de Ogum e Exu, como podemos ver a partir de trechos de “Mariô” e “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014):

Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê) (CRIOLO; DINUCCI, 2011).

Laroyê Bará
Abra caminho dos passos
Abra caminho do olhar
Abra caminho tranquilo para eu passar [...]
Laroyê Legbá
Guarda Ilê, Onã, Orum
Coba xirê desse funfum
Cuida de mim que eu vou pra te saudar!
Que eu vou pra te saudar! (GERMANO; CRIOLO, 2014)

Em ambas as letras temos referências diretas a dois importantes deuses do panteão africano, o respeitado Ogum, que recebe como oferenda nos cultos em sua homenagem a folha de mariô, extraída do dendezeiro, e que serve de título para a poesia. Além disso, essa folha pode ser vista nos assentamentos e nas vestes dedicadas ao orixá, possuindo a função de espantar energias negativas e espíritos perturbadores. Temos também a referência ao estigmatizado Exu, que vem referenciado por palavras em iorubá, como: Bará, Legbá, Onã.

Os dois trechos citados anteriormente são recortados de outros universos e colados na letra do *rap*, procedimento bastante comum na poética de Criolo. O primeiro trecho, escrito em iorubá, língua de origem africana, vem de uma antiga cantiga da Nação Ketu ao orixá Ogum, pedindo a manifestação desse deus, por meio de seu mariô, para que ele “anime” a vida, ou ainda, faça reviver os seus filhos.

O segundo trecho pertence a uma canção retirada de um disco de Kiko Dinucci e do Bando Afromacarrônico (2008), intitulada “Padê Onã”, que é o despacho feito a Exu no início das cerimônias do candomblé e de outras religiões de origem afro-brasileira, para que essa divindade não atrapalhe o culto e abra os caminhos para que os demais orixás possam fazer seu trabalho, uma vez que Exu é conhecido também como o deus dos caminhos.

Todavia, Exu é a divindade mais estigmatizada do panteão africano, pois no processo de colonização europeia foi rotulada como o diabo, ou seja, a representação do mal para as religiões cristãs, que desconsideravam a complexidade

e particularidades da mitologia africana, entendendo-as por meio de seu modo limitado de pensar na religião a partir de categorias como o bem e o mal, segundo o que nos fala Herskovits (1938) a partir de Ortiz (1991, p. 127): “tal representação religiosa é totalmente estranha ao pensamento africano; ela resulta da influência ideológica dos cânones morais da igreja católica. Com efeito o orixá africano se situa fora do dualismo do bem e mal”.

O Exu da canção de Criolo reassume a posição de deus dos caminhos, de transportador das mensagens divinas para os humanos, sua verdadeira significação no âmbito da mitologia africana, segundo a definição de Ortiz (1991, p. 127): “Exu aparece então como tradutor das palavras divinas, por isso ele introduz o acaso na ordem do mundo; enquanto intérprete das mensagens divinas, ele detém um poder de avaliação, que lhe permite alterar o destino dos homens”.

Percebemos ainda que na letra da composição em nenhum momento Exu é tratado pelo nome com o qual é conhecido popularmente, mas sim como Legbá, Onã, Bará, diferentes formas de se tratar da mesma divindade. Isso faz com que diversas pessoas que possuem preconceito e desconhecem as particularidades das religiões africanas louvem a esse orixá, de forma que notamos a destruição, mesmo que involuntária, de uma visão preconceituosa e ignorante sobre o outro e sua cultura, que se dá por meio da arte e da construção poética.

Além do mais, é importante pensar que Exu “é a única divindade que conserva ainda traços do seu passado negro” (ORTIZ, 1991, p. 33) e por isso mesmo sempre está associado ao mal, até mesmo nas religiões afro-brasileiras, como é o caso da umbanda, o que é um sintoma do processo de branqueamento sofrido pelos negros e sua cultura na sociedade brasileira.

Sendo assim, associar Exu ao mal e tentar colocá-lo à margem dos ritos significa também negar os valores afro-brasileiros em função de uma ideia de democracia racial, na qual todos se integrarão à superioridade branca que, segundo algumas teses, poderia levar à evolução e ao desenvolvimento da sociedade:

Um primeiro significado de Exu pode ser inferido: ele é o que resta de negro, de afro-brasileiro, de tradicional, na moderna sociedade brasileira. Eliminar o mal reduz-se, portanto, a desfazer-se dos antigos valores afro-brasileiros, para melhor se integrar na sociedade de classes. (ORTIZ, 1991, p. 134).

Nesse sentido, percebemos a validade de se trabalhar com uma divindade como essa na letra de um *rap*. Em “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), Exu está colocado a partir do significado primordial de deus dos caminhos (“abra caminho dos campos/ abra caminho tranquilo pra eu passar”), o que significa, em última instância, um retorno à tradição afro-brasileira por meio da criação artística e uma negação dos valores que sustentam a ideia de democracia racial e a necessidade de apagamento da cultura negra para a integração da mesma na sociedade brasileira.

Após o refrão entoado a Ogum e Exu, as letras ganham a batida de *rap* e as rimas dirigem-se ao tempo presente e aos problemas urbanos e periféricos. Vemos, então, a ligação entre passado, por meio do uso da mitologia africana, e contemporaneidade, através da exposição de questões atuais e urgentes; além do mais, notamos a transitoriedade de espaço-tempo e de identidades, algo que aparece formalmente na produção analisada.

Esses elementos nos permitem retornar à ideia benjaminiana da história enquanto um contínuo, da necessidade de se olhar ao passado para entender o presente e questioná-lo, algo que, infelizmente, não ocorre no país, que nega ainda hoje sua dívida com os negros, com as mulheres, com os homossexuais, e que é capaz de negar a escravidão e até mesmo a recente ditadura civil-militar.

Notamos assim que, ao trazer a mitologia ao chão da pós-modernidade, destrói-se também uma visão histórica simplista e binária e pede-se uma expansão do modo de se entender as coisas, possibilitando a uma valoração da cultura afro-brasileira e uma denúncia da opressão que essa cultura sofre continuamente.

É válido dizer, a partir disso, que ao recorrer a esses elementos para a construção de sua produção, o músico Criolo retoma questões essenciais da literatura negra, mergulhando na própria tradição literária afro-brasileira:

[...] é preciso ter em vista que a literatura negra, a partir de 1978, nunca pôde ser desvinculada dos movimentos diversos de recuperação dos elementos constitutivos da identidade afro-brasileira (mitos, lendas, religiões afro-brasileiras, cosmogonia afro-brasileira) nem das lutas sociais em prol do reconhecimento dos direitos sociais, educacionais e econômicos dos negros brasileiros. (MÉRIAN, 2008, p. 2008).

O que nos revela a vinculação dessa poética a certa tradição cultural afro-brasileira. Além disso, as composições de Criolo vinculam-se diretamente à produção literária da periferia de São Paulo, uma vez que o movimento literário das comunidades paulistanas, que tem nomes como Ferréz e Sérgio Vaz, está permeado pela cultura hip-hop, em especial pelo *rap*, pois, segundo Leite (2014), diversos elementos da estética hip-hop foram conduzidos para o interior da produção literária de inúmeros autores paulistas.

Vemos, a partir disso, que movimentos como o Cooperifa, a Semana de Arte Moderna da Periferia e a Rinha dos MC's são manifestações da periferia paulistana que trazem em seu bojo a literatura e o hip hop, mostrando-os como faces de um mesmo movimento de resistência e engajamento do indivíduo negro, pobre e da periferia.

A Rinha dos MC'S, por exemplo, foi criada por Criolo e DJ Dan Dan em 2006, perdurando até os dias atuais, consagrando-se como um espaço para que jovens das comunidades fizessem suas rimas e conhecessem a cultura hip-hop, por meio não

só do *rap*, mas também do grafite e do *break*, contribuindo com a destruição do estereótipo de que o jovem periférico é sempre alguém que representa perigo para a sociedade e construindo a ideia da periferia como um espaço de cultura pulsante.

Para finalizar, convém dizer que tratar do contemporâneo e do efêmero é sempre arriscado, uma vez que lidamos com produções em constante movimento e de artistas que se reciclam e se redescobrem.

Então, é válido retomarmos a ideia de “destruição construtiva” que abriu esse texto e norteou as breves análises propostas. Entendemos que a ideia de Campos (1990) dedicada à poética de Oswald foi adaptada livremente para a elaboração desse artigo, na medida em que é possível perceber em Criolo o modo como a destruição de diversos elementos seus e de outros possibilita a construção de novos olhares sobre as identidades negras e periféricas no campo movediço da globalização.

O destruir para construir tem relação direta com a antropofagia, por isso a escolha da fala de Campos a respeito da produção oswaldiana, que se relaciona, por sua vez, com discussões acerca da globalização, com questões que se referem à expressão culturas minoritárias e com as ideias trabalhadas por diversos autores que se propõem a discutir o contemporâneo.

Sabemos que na contemporaneidade se torna impossível pensar em pureza cultural, em identidades homogêneas e em sociedades fixas, por isso a poética de Criolo mostra-se um material interessante para observação e análise, uma vez que ela caminha por diversos entrelugares não só em sua construção formal, por meio de recortes, bricolagens, deglutição de elementos da classe dominante, mas também contextualmente, se pensarmos no próprio ambiente em que esses shows são feitos e qual o público que consome essas músicas.

Entendemos, assim, que a valorização da cultura negra, a destruição dos estereótipos acerca da periferia, só pode ser feita a partir dessas diversas direções, dessas diversas tomadas de posição, recorrendo a “invasão” no ambiente do outro com as gírias, com o uso da mitologia africana, com uma expansão do entendimento sobre a história do homem negro no país.

Não é a toa que Hall (2003) nos fala que a construção de repertórios negros a partir das mais diversas direções pode ser mais subversiva do que se pensa, pois é trabalhando nos interstícios deixados pelo outro e pela sua própria cultura que é possível que os subjugados consigam se colocar no sistema, sem se deixar levar totalmente por ele, o que está no cerne da antropofagia e se renova constantemente no cenário contemporâneo:

A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou de dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações de cultura; trata-se sempre de mudar as disposições da configuração de poder e não se retirar

dele. Existe uma atitude do tipo “nada muda, o sistema sempre vence”, que eu leio como um invólucro protetor cínico, que [...] frequentemente utilizam. Um invólucro que, algumas vezes, os impede de desenvolver estratégias culturais que façam a diferença. (HALL, 2003, p. 376).

Acreditar que o “sistema sempre vence” e estar sempre focado em uma cultura essencial e única, sem permitir-se estar com o outro, falar com este outro e usar instrumentos que este outro fornece, pode não funcionar como estratégia cultural válida para as minorias sociais, porque é nesse aproveitamento do ruir de fronteiras tão comum aos tempos atuais que a voz oprimida pode impor-se e revelar-se como capaz de se reconstruir.

Sendo assim, é nesse espaço de negociação e de deglutição do outro e de si mesmo que há uma possibilidade de elaboração de uma poética afro-brasileira destrutiva e construtiva, que beba em sua própria tradição cultural e que se influencie criticamente pela tradição cultural do dominador, formando-se por valores de si mesma e do outro, afinal de contas “[...] o leão é feito de carneiro assimilado” (VÁLERY apud SANTIAGO, 2000).

Em suma, é preciso dizer que aqui foram pensadas algumas possibilidades de se tratar da construção de uma poética afro-brasileira na contemporaneidade e no cenário globalizado, porém não se ignora todo o legado tão duramente construído pelo movimento negro e todas as demais produções estéticas que tratam da cultura afro-brasileira do presente.

Na verdade, se compreende que é o transitar pelo interior dessas manifestações e de outras que pode nos revelar as chaves capazes de abrir os mais diversos caminhos para a discussão das estratégias culturais em torno das culturas subjugadas em tempos como o nosso.

ANDRADE, L. T. de. The “constructive destruction” in the poetics of Criolo. *Itinerários*, Araraquara, v. 46, p. 149-164, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *This article intends, using the idea of “constructive destruction”, to observe the contemporary Afro-Brazilian poetics, through the brief analysis of some compositions of Criolo, with the aim to understand how some formal resources used by him, such as deglutition, collage, breaking linearity of time and the destruction of frontiers between spaces contribute to our thinking in the ways how a subjugated culture can, in a context of globalization, bring up its own discourse, resisting values supported by a certain elite. Besides, we will notice how the use, via poetic creation, of African mythology, Yoruba language, peripheral tradition and cultural hybridization contribute to a critical review of stereotypes regarding black man throughout Brazilian history.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary Afro-Brazilian poetics. “Constructive destruction”. Criolo.*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. In: _____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado e da Cultura, 1990, p. 47-52.
- _____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: _____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado e da Cultura, 1990, p. 41-55.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BHABHA, H. Introdução: locais da cultura. In: _____. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 19-46.
- CAMPOS, H. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990, p. 7-59.
- CRIOLO. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD (31 min. 41 seg.)
- _____. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD (51 min. 25 seg.)
- _____. Sucrilhos. In: _____. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 8. (5 min. 17 seg.)
- CRIOLO; DINUCCI, K. Mariô. In: CRIOLO. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 4. (5 min. 45 seg.)
- CRIOLO; GANJAMAN, D.; CABRAL, M. Cartão de visita. In: CRIOLO. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. Faixa 3. (3 min. 26 seg.)
- _____. Esquiva da Esgrima. In: CRIOLO. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014b. 1 CD. Faixa 2. (4 min. 29 seg.)
- DALCASTAGNÈ, R. O lugar de fala. In: _____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. p. 18 – 48.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 7-20.
- GERMANO, D.; CRIOLO. Fio de prumo (Padê Onã). In: _____. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD. Faixa 10. (4 min. 9 seg.)
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 372-388.

JACKSON, K. D. Novas receitas da cozinha canibal: o manifesto antropófago hoje. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFINELLI, J. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.** São Paulo: É Realizações, 2011, p. 429-436.

MÉRIAN, J-Y. O negro na literatura brasileira *versus* uma literatura afro-brasileira: mito e literatura. **Navegações**, Porto Alegre, v.1, n. 1, p. 50-60, 2008.

ORTIZ, R. **A morte branca do feiticeiro negro:** umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

RINCÓN, C. Antropofagia, reciclagem, hibridização, tradução ou: como apropriar-se da apropriação. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFINELLI, J. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.** São Paulo: É Realizações, 2011. p. 545-560.

SANTIAGO, S. O entre-lugar no discurso latino americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9–26.

SILVA, P. V. B. da; ROSEMBERG, F. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: DIJK, Teun Adrianus van (org.). **Racismo e discurso na América Latina.** São Paulo: Contexto, 2012. p. 73-117.



NEGRISMO E NEGRITUDE NA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: ENTRE TEXTOS E CANÇÕES

Juliano Nogueira ALMEIDA*

- **RESUMO:** O trabalho pretende discutir questões relativas ao negrismo e às estéticas da negritude. Para tanto, tomo como objeto a série fonobibliográfica *História da Música Popular Brasileira*, lançada pela *Abril Cultural*, em 1970. É possível notar as nuances do discurso acerca da cultura negro-brasileira estabelecida pelo corpo editorial da coleção e de seus especialistas, mesmo que as imagens sobre o negro sejam observadas de modo oblíquo em relação ao conjunto da obra. Por outro lado, os músicos e intérpretes homenageados pela coleção por meio de seu discurso e de suas produções cancionais performatizavam a sua etnicidade, tendo como elemento recorrente questões relativas à negritude e à negro-brasilidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Canção. Etnicidade. Negro-brasilidade.

Em 1970, na cidade de São Paulo, a Abril Cultural, ramo da Editora Abril S/A Cultural e Industrial, lançou a série de fascículos *Música Popular Brasileira*, constituída de 48 libretos e discos estéreo de vinil de 10 polegadas. Posteriormente, no ano de 1976, foi lançada a segunda edição, revista e ampliada para um número de 76 fascículos, com o nome de *Nova História da Música Popular Brasileira*. Em 1982 foi disponibilizada no mercado uma nova versão, constituída de 52 volumes, também revista, e que passou a acompanhar um disco de 12 polegadas e não mais de 10, como nas versões de fascículos da década de 1970. Nesta versão, o título passou a ser *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*. Portanto, acrescentou-se “Grandes Compositores” ao título dessa série de fascículos.

É bastante significativo o fato de a Abril Cultural ter lançado uma coleção dedicada à música popular brasileira em meio às suas outras propostas de lançamento do que é considerado a alta cultura a ser fomentada e valorizada (Cf. PEREIRA, 2005; LAMARÃO, 2012; MILANI, 2014). Assim, a coleção não somente compila o que para ela é considerado o melhor da canção moderna brasileira, mas também indica a canção popular como um produto de grande valor na formação intelectual,

* CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica – Estudos de Linguagens – Belo Horizonte – MG – Brasil. 30421-169 – julianobutz@hotmail.com.

cultural e artística do brasileiro. Ao se posicionar desse modo, e sobretudo por meio de seus textos publicados na coleção, a editora legitima o que é considerado MPB enquanto um rótulo mercadológico, mas também sugere que, de certa forma, os compositores retratados na coleção atuam como um espécie de inteligência que interpretam e recriam o país. Assim, muitos compositores, mesmo de origem humilde, sem formação tradicional, passavam a ser respeitados e valorizados como personagens de destaque no cenário nacional. Dentre esses compositores foram incluídos de modo justo, devido ao seu valor artístico, uma série de compositores negros e de origem afrodescendente. Ou seja, além da valorização da música popular brasileira, de certo modo a coleção foi importante para veicular a obra de artistas negros. Resta saber qual era a forma que esses artistas eram retratados. Além de suas canções, que falam por si mesmas, a obra e a vida desses artistas eram expostas por meio de textos críticos escritos por diversos intelectuais e produtores culturais da época. Ademais, as imagens escolhidas para figurar nos fascículos também nos ajudam a entender um pouco o modo como eram divulgadas questões referentes à negritude e à etnicidade.

Percebemos, nos créditos dos libretos, uma equipe não somente grande, mas altamente qualificada para a realização da compilação dos discos e informações contidas no libreto. Mesmo levando em consideração a alta capacitação dos profissionais escolhidos para a produção dos fascículos, é fundamental analisarmos os textos presentes nos libretos, especialmente em relação ao modo que seus autores abordaram as questões raciais e étnicas que permeiam as letras e as trajetórias de vida dos compositores negros que foram selecionados para participarem do *rol* de compositores e músicos. Vale dizer que, talvez por terem sido publicadas durante a vigência do Ato Institucional número 5, as duas primeiras séries contam com grande quantidade de textos sem indicação do autor específico de sua produção. É possível que a omissão da autoria funcionasse como uma despersonalização das consequências políticas de se escrever sobre determinados assuntos polêmicos no contexto da ditadura militar no Brasil, principalmente nos denominados “anos de chumbo”, período de recrudescimento da censura e perseguição aos “contraventores”.

Em função do imenso volume de fascículos e conseqüentemente do grande número de textos presentes na coleção, tomaremos como amostra alguns exemplares da coleção que se distribuem em suas três versões, como dito anteriormente, lançadas entre os anos de 1970 e 1982. Nos fascículos escolhidos percebemos que a questão da negritude ora é silenciada, ou simplesmente não mencionada, ora é encontrada de modo subliminar, de forma indireta, por meio de rastros e resquícios que marcam de forma indicial essas questões, ou ora é tratada de forma direta e evidente. Os músicos e intérpretes homenageados pela coleção por meio de seu discurso, de seus gestos e de suas produções cancionais performatizavam a sua etnicidade, tendo como elemento recorrente questões relativas à negritude e afro-

brasilidade, assim como à criolização dos corpos, dos povos, dos costumes, das canções. É importante salientar que muitos dos personagens criados por eles em suas canções se mostram diretamente associados à negritude e às questões relativas ao “ser negro no mundo”.

Em outra perspectiva, em alguns dos inúmeros autores dos libretos é possível perceber uma necessidade em classificar os compositores e músicos em termos de coloração de pele. Vale destacar que alguns dos autores recorrem a estereótipos frequentemente associados a indivíduos negros. Outros, pelo contrário, não chegam a discutir ou sequer tocam em questões relativas à raça, à etnia, à cor de pele. No entanto, vale mencionar que, apesar de certas visões estereotipadas, de modo geral, quando são levadas em consideração as questões anteriormente elencadas, notamos um discurso afirmativo, que atua na defesa da arte e das manifestações culturais negro-brasileiras, mesmo que em alguns momentos a defesa tenda a romantizar e “exoticizar” tais personagens e suas manifestações.

No texto do fascículo dedicado à obra de Monsueto Campos de Menezes, é afirmado que esse compositor é “[...] um dos mais expressivos negros da música popular brasileira [...]”. (MONSUETO, 1977, p. 2). Apesar dessa constatação, fica implícito na própria seleção de artistas retratados na coleção que Monsueto, por figurar na coletiva de homenageados, é reconhecido como um dos mais expressivos cancionistas da música popular brasileira, independente de ser negro ou não ser. Em outra passagem do fascículo, é citado o depoimento de José Caribé da Rocha, produtor de shows e um dos primeiros divulgadores do trabalho do artista, que sublinhava que Monsueto “[...] era um crioulo muito grande, muito simpático, sempre com um sorriso estampado no rosto”. (MONSUETO, 1977, p.6). Ao longo do texto, nota-se que o termo crioulo foi utilizado sem maiores explicações ou relativizações. Essa classificação/taxonomia pode ser questionada, seja porque ela faz uso do termo crioulo para indicar possíveis características fenotípicas, que talvez não tivessem necessidade de ser explicitadas, ou pelo fato do termo crioulo apontar para uma classificação pejorativa utilizada pelas tentativas de catalogação das raças e de suas mestiçagens. Apesar desses questionamentos – possivelmente não tão correntes na década de 1970, mas hoje em dia pertencentes ao debate público a respeito das questões étnico-raciais –, prefiro indicar com exemplos algumas ocasiões em que a aparência física, especialmente a cor de pele, é referida nos textos, ou seja, nas apresentações dos artistas, de suas vidas e de suas produções cancionais. Essas nomeações utilizadas cotidianamente e que se apresentam no dia a dia com diversos tons é que certamente nos ajudam a identificar nas canções e em suas histórias as personagens negras e seus dilemas, suas visões de mundo, seus saberes e expressões peculiares, como os preconceitos sofridos por elas.

A seleção do grupo de artistas e canções se deu a partir da flexibilização do termo “literatura afro-brasileira” e de determinados elementos que marcam esse tipo específico de literatura e de literatos, no caso específico de canção e de

cancionistas. Esses elementos utilizados foram classificados por Eduardo de Assis Duarte a partir dos seus estudos acerca da relação entre literatura e afrodescendência (Cf. DUARTE; FONSECA, 2014, p. 275-405). A transposição desses elementos para se pensar a linguagem cancional negra ou afrodescendente não perde sua eficácia. Seguindo a trilha dos elementos configurativos da literatura “afro-brasileira” proposta por Assis Duarte (tema, autoria, ponto de vista, linguagem, público), defendemos que a canção afro-brasileira ou negra deva agenciar as seguintes características: se apropriar de temáticas relacionadas ao negro e a ao afrodescendente, bem como de seu universo; ser produzida por um compositor/músico que se identifica negro ou afrodescendente; ser fundamentada a partir de um ponto de vista direta ou indiretamente negro ou afrodescendente; demonstrar uma linguagem constituída de um universo léxico, sonoro, rítmico e semântico associado ao negro e afrodescendente; ser voltada para um público negro ou afrodescendente e, nesse sentido, compartilhar com esse público questões relativas à negritude.

Dando continuidade à análise da coleção, em muitas canções e nas próprias declarações presentes nos fascículos, os compositores negros retratados fazem uso de termos como negão, neguinha, crioula, mulata e escurinho para se referirem aos companheiros, às personagens de suas canções ou a si próprios. Evidentemente, o simples uso de tais termos seja por pessoas brancas ou negras não remete necessariamente a uma prática de racismo. Martinho da Vila, por sinal um dos compositores homenageados pela coleção, se refere a Monsueto, mais precisamente no momento em que o companheiro estava no leito de morte, da seguinte maneira: “No hospital, me abriste um horrível sorriso sem dentaduras. Que susto! O negão não era mais baita negão, como sustentávamos chamá-lo em Vila Isabel! Era um comprido neguinho, puro osso. Reuni toda minha capacidade de autocontrole e consegui brincar um pouco.” (MONSUETO, 1977, p. 1).

Notamos que os termos “neguinho” e “negão”, ao serem utilizados por Martinho, se investem de um tom bem humorado e afetivo, mesmo ao serem utilizados para traçar uma ocasião tão trágica. Vale destacar que, de modo geral, esses termos são apresentados na coleção sem conotações negativas ou que depreciem os sujeitos negros. Quando alguma fala preconceituosa é citada, geralmente o texto a desconstrói. Como exemplo desse gesto, temos a narração de um suposto episódio da infância do sambista Ismael Silva que indica tanto o racismo e o preconceito quanto a capacidade de superação dos estigmas por parte do negro. No texto informa que o pequeno Ismael:

Sem ninguém de casa saber, foi a uma escola e entrou na primeira sala que encontrou. A professora espantou-se ao ver o pequeno estranho parado junto à porta: um crioulinho sujo, raquítico. Talvez quisesse uma esmola.

– O que você quer menino?

– Eu quero estudar, aprender a ler.

O espanto da professora foi maior ainda, mas no dia seguinte Ismael estava matriculado e já de livro na mão. A vontade de aprender era tanta que ele logo se destacou como aluno aplicado, passando na frente dos outros. Terminou o primeiro livro antes de todos, ficou então com o encargo de tomar conta dos alunos mais atrasados, ensinando-lhes o que já aprendera. Ia sempre ao quadro negro, para ensinar tabuada aos colegas. (SILVA, 1970, p. 3).

Nesse trecho, em contraposição à imagem preconceituosa traçada pela professora, especialmente o suposto emprego do termo “crioulinho sujo” que aparentemente “queria uma esmola”, o autor relata o “desfecho” do episódio, indicando os grandes esforços e o ótimo aproveitamento escolar de Ismael, contrariando as teorias racistas que sustentam a predisposição do negro a não aprender. Outras histórias de racismo foram mencionadas pelos autores dos textos dos libretos. No fascículo dedicado a Luiz Melodia e Djavan é evidenciada tanto a negritude dos artistas como os preconceitos de cor sofridos pelos dois cancionistas.

[...] ambos, na virada da década de 80, decidiram desistir de qualquer tentativa de domar seus cabelos. E a negritude foi sublinhada por um realce ainda maior. Negritude que custara aos dois a trombada costumeira com o preconceito. Djavan foi detido, em 1980, no centro de São Paulo, embora apresentasse uma penca de documentos, desmentindo a acusação de vadiagem. Para o compositor, o racismo cegou o policial que o levou até o Primeiro Distrito. E teria sido o mesmo racismo a mola que desencadeou a ira de um diretor da Rede Globo de Televisão contra Luiz Melodia, expulsando o compositor do estúdio aos gritos de “sai, negro sujo! Imundo!” (MELODIA; DJAVAN, 1982, p. 2).

Para melhor entendermos o funcionamento das teorias raciais que alcançaram grande efusão no século XIX e que deram, e infelizmente ainda dão, sustentação a atos e discursos preconceituosos como os acima citados, são frutíferas as constatações de Achille Mbembe, em seu livro *Crítica da Razão Negra*, que defende que, após serem identificadas e classificadas as raças, não mais restava do que traçar as diferenças entre elas, demonstrando seu lugar dentro de um determinado e suposto padrão evolutivo. Como Mbembe nos ensina,

A noção de raça permite que se representem as humanidades não europeias como se fossem um ser menor, um reflexo pobre do homem ideal de quem estavam separadas por um intervalo de tempo intransponível, uma diferença praticamente insuperável. (MBEMBE, 2014, p. 39).

Em outros fascículos percebemos definições e rotulações das mais diversas, como Assis Valente, um “mulato risonho” (VALENTE, 1982, p. 5), Haroldo Lobo, um “mulatinho comprido” (LOBO, 1977, p. 2), Geraldo Pereira, um “crioulo alto e forte” (PEREIRA, 1970, p. 5), dentre outras. Chama atenção que várias canções presentes na coleção, de autoria de diversos autores, todos eles negros, também fazem uso de termos próximos ao referidos anteriormente, termos que certamente têm conotações e leituras diversas. A canção “O quitandeiro”, presente no fascículo dedicado a Bide, Marçal e Paulo da Portela, de autoria de Paulo da Portela e Monarco, homenageia um quitandeiro que leva cheiro verde e tomate para uma reunião festiva na casa de um tal “Chocolate” pois “hoje vai ter macarrão”. O sujeito poético sugere que a “macacada” prepare a barriga pois a “boia está enfezada”. Para completar, a festa continua:

Chega só 30 litros de uca/Para fechar a butuca/Desses negos beberrão

Chocolate, tu avisa a crioula/Que carregue na cebola e no queijo parmesão/ E não esqueça de avisar a nega Estela/ Que o pessoal da Portela/ Vai cantar Partido Alto. (PORTELA; MONARCO, 1976).

Interessante que a canção faz uso de termos como “negos beberrão”, “nega Estela”, “crioula”, “macacada”. Certamente tais termos e adjetivos ganhariam outra conotação se fossem ditos em outros contextos, em um ambiente mais formal, menos afetivo e distante dos pares, por exemplo. O modo de Martinho da Vila falar de Monsueto, de Paulo da Portela e de Monarco nomearem, adjetivarem e darem voz a seus personagens, e dos autores dos libretos tratarem e se referirem aos compositores e músicos negros da coleção, indicam mais do que vícios de linguagens preconceituosos; essas nomenclaturas e o próprio conceito de raça se situam, como Mbembe ensina, entre imagens que convivem com modelos de exploração, submissão e superação e até com um complexo psiconírico (MBEMBE, 2014, p. 25).

Como exemplo desse entremeamento de questões que urdem a noção de raça podemos citar a ufanista canção “Brasil pandeiro”, de Assis Valente, segundo o crítico Ary Vasconcelos, no libreto dedicado ao artista, “a epopeia popular da raça brasileira, da gente bronzada” (VALENTE, 1982, p. 2). Outra canção do autor que, apesar de também sugerir certa dosagem de ufanismo, se demonstra distópica e resignada, na medida em que denuncia um inaceitável gesto de racismo e de preconceito, é o samba de 1940, “Recenseamento”.

Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento/ E o agente recenseur
esmiuçou a minha vida que foi um horror/ E quando viu a minha mão sem
aliança encarou para a criança que no chão dormia/ E perguntou se meu moreno
era decente se era do batente ou se era da folia/ Obediente como a tudo que é da

lei fiquei logo sossegada e falei então:/ O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro, é o que sai com a bandeira do seu batalhão!/ A nossa casa não tem nada de grandeza nós vivemos na fartura sem dever tostão/ Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim um reco-reco, uma cuíca e um violão. (VALENTE, 1958).

Na canção, o preconceito certamente não se encontra no uso do termo moreno, que é dito de forma carinhosa pela mulher que enuncia a história. O agente recenseur agiu de modo preconceituoso e ofensivo ao questionar de forma inconveniente e difamatória se o marido da senhora entrevistada era trabalhador ou boêmio. No referido texto presente no fascículo dedicado a Assis Valente, o crítico Ary Vasconcelos se demonstra contrário ao preconceito de cor e, comungando das ideias de Assis, elogia o protagonismo das “pessoas de cor” no tocante à formação nacional e à defesa da pátria. Segundo ele, a referida canção:

Exalta a “alma de guerreiro” do negro, com a qual precisamos contar “para defesa do Brasil”. Esfrega na cara dessas “autoridades” dois argumentos irretorquíveis: o de que o negro que perseguem é um brasileiro e o de que, na defesa da Pátria, ele pode ser tanto ou mais do que qualquer outro. O tema ressurgirá em “Isso não se atura”, onde assim não defende apenas o negro, mas toda a gente simples, humilhada e ofendida pela prepotência policial. (VALENTE, 1982, p. 2).

Talvez por causa de episódios como esse em que o estigma salta aos olhos, o desejo de ascensão e, especialmente, de aquisição de bens materiais e de ostentação, surja como uma espécie de resistência às imposições e de tentativa de afirmação da pessoa enquanto sujeito de direitos e de valores. Enquanto muitos pobres, sobretudo negros moradores de bairros periféricos e morros cariocas do início do século XX, performatizavam a malandragem como uma espécie de estilo de vida, a exemplo de Wilson Batista (1970) e Ismael Silva (1970), todos retratados na coleção, outros seguiram caminhos diferentes. No fascículo dedicado a Ataulfo Alves, o desejo de superação dos percalços, de reconhecimento e de ascensão social é reconhecido na seguinte passagem do texto de apresentação do artista escrito por José Ramos Tinhorão:

Assim, tendo estreado como compositor de música popular nos fins da década de 1930, depois de todas as experiências humildes a que se submetem os pobres – foi tocador de boi, moço de recados, carregador de malas, engraxate, jornaleiro, lanterneiro (funileiro) e empregado de farmácia –, Ataulfo Alves decidiu criar uma imagem exclusiva, capaz de “vendê-lo” artisticamente. E, como todos os artistas de pele negra e origem humilde projetavam normalmente a ideia de submundo e malandragem, optou pela figura do elegante. (ALVES, 1982, p. 7).

De modo semelhante, também encontramos em histórias de outros compositores traços que indicam performatizações identitárias de artistas negros associadas à corporização e à construção de uma imagem de elegância que passa pelo emprego, uso e posse de bens típicos do padrão branco, europeu e norte-americano. Vale ressaltar que, apesar de exaltarem a malandragem, alguns dos compositores que sustentavam esse rótulo, mesmo assim, prezavam pela elegância e ostentavam bens de consumo. Se levarmos em consideração a noção de mímica, desenvolvida pelo teórico indiano Homi Bhabha, em seu livro *O local da cultura*, este padrão de elegância influenciado pela cultura branca e europeia/estadunidense ganha outros significados políticos e estéticos. Segundo o autor, a mímica “representa um acordo irônico” (BHABHA, 2013, p. 146). Esse acordo exerce um efeito que abala os poderes disciplinares e os investimentos autoritários (BHABHA, 2013, p. 147). Seguindo essa lógica, a mímica faz parte de um processo de recusa, na medida em que ela, apesar de uma suposta imitação, instaura a diferenciação diante das normalizações. Ou seja, ela arremeda na medida em que é “[...] simultaneamente semelhança e ameaça” (BHABHA, 2013, p. 147). De acordo com Bhabha, sob o signo da camuflagem, a mímica se faz “um discurso na encruzilhada” em que a “questão da representação da diferença é portanto sempre também um problema de autoridade.” (BHABHA, 2013, p. 152). Uma história que descreve uma suposta passagem da vida de Geraldo Pereira, “sambista marginal” carioca homenageado em um dos fascículos, é significativa em relação às surpresas causadas pela possibilidade de um negro se ascender socialmente e evidentemente participar do padrão consumista ditado pelas grandes potências capitalistas:

- Quem é o crioulo com o fordeco?

-Não lembra? É o Geraldo, irmão do Mané Araújo, que sumiu do morro faz uns quatro anos.

-É...o Geraldo...tô lembrando. Mas era um menino...

-Pois é.

_E saiu do morro com uma mão na frente e outra atrás. Agora tá elegante, dono de carro...

Para você vê. Diz que ganhou um dinheiro fazendo samba lá na cidade (PEREIRA, 1978, p.2).

O texto do libreto em homenagem a Cartola também relata a tentativa do sambista a se adequar a certos padrões de elegância e de consumismo da época, o que chama a atenção do autor do texto:

Com dinheiro ganho na venda das composições. Cartola, esforçava-se por fazer jus ao apelido: andava sempre de palheta nova, chegando a comprar por 7\$000 cada) várias num mesmo mês. Outra bossa da elegância da época eram os chinelos Charlot, de lona, fechados na frente e com a forma da cara de um gato – e Cartola era proprietário de dois pares, um verde e um vermelho-xadrez. (CARTOLA, 1977, p. 4).

No trecho anterior evidencia-se um esforço para o sambista se trajar com acessórios da moda, o que não necessariamente indica um aumento significativo no padrão de vida. Esses gestos que agenciam estilos de vida alternativos às demarcações simbólicas de uma sociedade segregada não podem ser vistos como instrumentos de superação integral dos percalços e das práticas de exclusão. Mas, de certa forma, estes gestos perturbam os grupos dominantes por meio da dupla consciência que Bhabha nos informa, um mecanismo de antagonismo e filiação que questiona o pensamento, as práticas, os parâmetros e o símbolos dos poderes hegemônicos (2013). É importante reforçar que os artistas em questão, mesmo buscando se aproximar de certos padrões da moda da época, mantiveram uma vida humilde e com condições econômicas e de vida precárias. Geraldo Pereira, pelo relato no fascículo a ele dedicado, após sofrer uma queda em decorrência de um soco que levou em um bar da boemia carioca, teve seu socorro negligenciado por uma unidade médica, morrendo quase que no anonimato (PEREIRA, 1978, p. 2). Cartola, por sua vez, depois de ter experimentado certos benefícios advindos das vendas e gravações de suas canções por artistas de significativo reconhecimento, passou mais tarde por dificuldades econômicas (CARTOLA, 1977, p. 4). No trecho seguinte, podemos notar que muitos artistas, como Cartola, mesmo alcançando certo prestígio como compositores, mantiveram uma vida humilde e carente de condições dignas de trabalho e sobrevivência. O depoimento presente no fascículo de Cartola é exemplar

A história só recomençaria numa incerta madrugada dos últimos anos 1950. Naquele fim de noite, Sergio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, procurava um bar aberto em Ipanema. Encontrou o botequim, pediu seu café e começou a tomá-lo quando entrou um lavador de carros. Macacão encharcado, inseguro nas pernas, o homem pediu qualquer coisa para beber. Sergio tomou cuidado para que o sujeito não esbarrasse nele, não entornando seu café em sua roupa. Virou-se e, meio por acaso, reconheceu o paupérrimo lavador: Cartola. (CARTOLA, 1977, p. 8).

Fica evidente tanto a situação subalterna do compositor como o traço de quase invisibilidade em que o artista se encontrava – homem negro, trabalhador de rua, não elegantemente trajado dentro de certos padrões de civilidade como outrora. A

maior parte dos compositores negros retratados nas coleções é de origem pobre e miserável, antigos moradores das periferias, muitos deles dos morros e favelas cariocas. A grande maioria também – antes, e mesmo após começarem a trabalhar como músicos e compositores – se dedicaram às mais diversas profissões, sendo a maioria delas ligadas a empregos informais, com exceção da carreira militar, que também era comum a muitos deles.

Como foi mencionado, Ataulfo já foi “tocador de boi, moço de recados, carregador de malas, engraxate, jornaleiro, lanterneiro (funileiro) e empregado de farmácia” (ALVES, 1982, p. 7). Wilson Batista trabalhou como acendedor de lampião, “um meio termo entre a condição de trabalhador e desocupado” (BATISTA, 1982, p. 3). Cartola, além de lavador de carros, trabalhara na construção civil e como porteiro e em diversos subempregos que obtivera desde a difícil infância de órfão de mãe e rejeitado pelo pai. Nascido no berço da pobreza: “[...] com quinze anos, solto no mundo (em Mangueira), sem ter onde dormir, o rapaz precisou arrumar um emprego (que ocupava os dias) e ingressar nas rodas de boemia e malandragem (que completava as noites).”, assim, “[...] pedreiro, sambista, boêmio, trabalhador – Cartola foi se ajeitando” (CARTOLA, 1977, p. 2). Esse ajeitar-se, essa habilidade de, na precariedade, equilibrar diversão, trabalho, sobrevivência e resistência, nos traz em mente uma imagem conceitual associada às populações negro-brasileiras: a ginga, habilidade dos bambas. No texto dedicado a Geraldo Pereira, o sambista é assim descrito: “Muito calmo, punha ginga do andar e de seus sambas toda a picardia que o morro lhe ensinou.” (PEREIRA, 1970, p. 1). Também podemos perceber a imagem do gingar como um gesto de flexibilização das normas e convenções ao entrar o contato com a história de vida de outros compositores negros, como, por exemplo, Zé Kéti e Monsueto:

Transitando no samba com ginga de morro. Cariocas, saídos da pobreza, alimentados nos subempregos e nas *artimanhas* da vida, Zé Kéti e Monsueto têm outros pontos em comum: o ritmo no sangue, a poesia nas palavras e, enfim, o talento de samba puro. (KÉTI; MONSUETO, 1982, p. 7).

Assim, a ginga pode ser entendida como a capacidade desses corpos estarem em trânsito em uma sociedade sectária e que controla o espaço em que os corpos se dispõem. A ginga demonstra o talento de se esquivar e enfrentar as ameaças mesmo sob a linha do risco e das vulnerabilidades bem como a destreza em ocupar os espaços da cidade e o cenário musical e artístico pelos artistas negros e de origem humilde. Sobre a mobilidade que muitos destes personagens forjavam no trânsito da cidade e no gingado de seus ambivalentes signos de inclusão e exclusão, certas passagens da vida de Monsueto, representada/ficcionalizada por seus comentaristas são exemplares:

[...] Nasceu na Gávea, então bairro proletário semi-encravado na rica zona sul carioca, a 4 de novembro de 1924, e cedo ganhou trânsito livre na favela do morro do Pinto. Explica-se: órfão de mãe e de pai com menos de três anos, sua criação foi confiada inicialmente à avó, depois à tia, que era empregada doméstica de uma certa família Borges, mas residia naquela favela. (MONSUETO, 1977, p. 4).

De família humilde, Monsueto conseguiu, graças ao seu talento, se articular com pessoas influentes na alta sociedade carioca. Esses trânsitos culturais também permitiam, de certo modo, que alguns poucos artistas oriundos das camadas populares entrassem em contato com outros universos socioeconômicos e a outros padrões estéticos associados. Monsueto foi contratado como artista do luxuoso Copacabana Palace, façanha que outros compositores negros também realizaram de modo pioneiro em uma sociedade racista e classista, tal como Pixinguinha.

O cinema Odeon contratou o pianista Ernesto Nazareth para tocar na sala de espera. Isaac Frankel, gerente do Palais, que ficava quase em frente, pensou durante algum tempo numa fórmula para vencer a concorrência. E descobriu o grupo Caxangá. Mas era muita gente. Chamou então Pixinguinha e pediu-lhe que organizasse uma pequena orquestra com membros do grupo carnavalesco. O flautista não acreditou: negros tocando na luxuosa sala de espera do cinema Palais? Pois era isso mesmo e Pixinguinha escolheu sete companheiros. (PIXINGUINHA, 1976, p. 4).

Apesar desse trânsito e da possibilidade de percorrer os espaços glorificados pelas luzes dos grandes holofotes do *mainstream* e do bom gosto das elites, muitos desses personagens são retratados como vinculados às suas origens, constantemente lembradas por meio das canções e dos depoimentos dos artistas. Ou seja, esses personagens não ocultavam suas origens:

Sambista negro nascido na Zona Sul do Rio, mantendo ligações – mesmo depois de consagrado – com as “fontes autênticas” do samba e com as classes média e alta (que frequentavam o Copa), Monsueto acostumou-se a essa mobilidade [...]. (KÉTI; MONSUETO, 1982, p. 6).

Suas experiências de vida, associadas ao cotidiano subalterno, expressavam-se nas canções como um tipo peculiar de “escrevivência” cancional vista, por exemplo, na canção do próprio Monsueto, “O lamento da lavadeira”: “Trabalho um tantão assim/ Cansaço é bastante sim/ A roupa, um montão assim/ Dinheiro, um tiquinho assim/ Para lavar a roupa da minha sinhá.” (MONSUETO, 1962). É a própria vida destes compositores negros, crescidos em meio a domésticas, lavadoras,

engraxates, quitandeiros, desempregados e contraventores que lhes marcavam “[...] uma rica, sofrida, múltipla experiência artístico-existencial” (MONSUETO, 1982, p. 2). Vale ressaltar que muitas destas experiências trazem rastros de um modelo excludente fundado nas relações de subserviência da escravidão – tal como a música anteriormente citada alude – que, de modo aparentemente sutil, ainda são sintomáticas no país.

A resistência contra os preconceitos também se evidencia por meio da valorização da cultura ancestral tal como das diversas e heterogêneas formas de manifestação artísticas do negro, sejam elas tradicionais e locais ou conectadas à “totalidade-mundo”, como sugere Glissant (2005). Nesse sentido, foram criados “quilombos culturais” em defesa e preservação da diversidade cultural negro-brasileira, criados em conexão as atividades cancionais e artísticas sejam em caráter formal, institucionalizado, ou informal, de modo menos burocrático, mas nem por isso orgânico. Um dos exemplos da institucionalização desses espaços de resistência e valorização da cultura negra pode ser percebido na criação de um grêmio recreativo por alguns sambistas, encabeçados pro Candeia, artista homenageado em um dos fascículos:

Desde 1975, Candeia prepara outra escola para o carnaval: Quilombo. Um centro de resistência que lhe permitiu conhecer tudo que ajudou o samba a nascer: jongo, capoeira, lundu, maracatu. O Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo é ideia do compositor Candeia, desencantado com a distância cada vez maior entre os sambistas e as escolas de samba. (CANDEIA; MEDEIROS, 1978, p. 2).

De acordo com o trecho, é sublinhado o sentimento e o gesto de resistência e preservação da cultura negra, como a negação à institucionalização, domesticação e espetacularização das escolas de samba. Críticas semelhantes também foram feitas por Paulinho da Viola, tal como se apresentam no texto do fascículo destinado a este compositor:

– Querem “depurar” o samba, tirar sua negrice – depõe Paulinho da Viola. – Não interessa nenhuma cultura negroide ao sistema. É necessário diluí-la e vendê-la para um amplo consumo. (VIOLA, 1982, p. 11).

Essa tentativa de depurar o samba e de embraquecê-lo e adaptá-lo aos padrões vigentes permitem, em oposição a esse movimento, surgirem gestos coletivos, tal como a criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. Outros gestos de compositores negros também indicam essa necessidade de articular coletivos negros em prol de uma política antirracional e de defesa da cultura negra,

mesmo que esses grupos tivessem caráter mais aberto à diversidade e às influências da cultura branca, como se pode detectar na trajetória de Monsueto.

O sentimento de negritude, alias, era traço marcante no caráter de Monsueto. A ponto de ele um dia aparecer com a ideia de fundar um clube de negros para receber os brancos. Falava em convidar para sócios-fundadores nomes como Ademar Ferreira da Silva, Haroldo Costa, Grande Otelo, Abdias Nascimento, Romeu Crusoé e Raimundo de Souza Dantas, entre outros [...]. (MONSUETO, 1977, p. 11).

Além desses gestos coletivos, ações pulverizadas, informais, mas nem por isso desprovidas de engajamento em relação à valorização da cultura negra tradicional, podem ser vistas nos discursos e nas produções artísticas de muitos compositores negros retratados na coleção em foco. Paulinho da Viola, segundo o depoimento, “age como se quisesse captar um sentimento do mundo que não existe mais, nem nas escolas de samba [...]” (VIOLA, 1982, p. 11), é como se seu interesse fosse trabalhar junto à ancestralidade, à tradição: “preservar o choro, que sobreviveu na casa de meu pai” (VIOLA, 1982, p. 11). A luta por essa preservação certamente passa pela batalha contra o racismo, como Tárík de Souza exemplifica no fascículo dedicado a Paulinho da Viola, “sempre houve rejeição universitária ao samba, talvez como gênero musical muito definido e cristalizado, talvez por sua negritude num meio essencialmente branco” (VIOLA, 1982, p. 11), por isso, Paulinho,

[...] purgou o inegável preconceito de cor e fez questão de documentar musicalmente casos de negros que **sabiam demais** ou simplesmente **não conheciam seu lugar**. Através de seus discos surgem histórias incomodadas de marginalismo e negritude, frequentes rebeldias implodidas. (VIOLA, 1982, p. 11).

A defesa da cultura tradicional negra em detrimento ao racismo e à tentativa de enfraquecimento e domesticação das expressões negro-brasileiras também pode ser encontrada na produção cancional e na história de vida de Martinho da Vila, tal como expõe Maurício Kubrusly:

E nessa cruzada a favor da arte negra, ele ainda gravou um disco só com sambas-enredos (em 1980) e promoveu uma visita ao Brasil de músicos de Angola. Do espetáculo resultou um LP, igualmente produzido por Martinho. E apenas este O canto livre de Angola. Já serviria de passaporte para a sua inclusão nas antologias. Mas existe todo o resto, inclusive sua devoção ao calango, samba de roda, partido alto, jongo, caxambu, cantos religiosos que os negros trouxeram da África e muito mais [...]. (apud,VILA, 1982, p. 8).

Interessante como nessa “cruzada a favor da arte negra” o retorno à África, seja simbólico ou real/presencial, se tornou uma necessidade, uma política identitária de grande relevo por parte de alguns artistas. Além de Martinho, outros compositores e músicos negros brasileiros também viajaram para a África. Artistas que mostraram ao continente originário de seus antepassados alguns dos agenciamentos estéticos dos povos negros que ao longo de séculos foram recriados do outro lado do Atlântico pelo processo da diáspora e pelo domínio do colonizador. Como alguns exemplos desse “retorno à África”, que certamente não é a mesma, em 1966, Ataulfo Alves, Elton de Medeiros, Clementina de Jesus e Paulinho da Viola visitam Dacar, Senegal, representando o Brasil no I Festival de Arte Negra. Gilberto Gil participa do Festival de Arte Negra da Nigéria, influência que se torna visível nos seus discos, como aponta Maurício Kubrusly em texto presente no fascículo dedicado ao artista baiano (apud GIL, 1982, p. 6). De modo semelhante, na década de 1970, Djavan, ao lado de Dorival Caymmi, Clara Nunes, João do Vale, Dona Ivone Lara e outros artistas negros brasileiros fazem uma *tournee* por Angola.

Angola, 1980, uma data, uma viagem, um acontecimento fundamental na vida e na carreira de Djavan. Ficaram inesquecíveis as noites de Angola e, sob seu impacto, Djavan compôs. A partir dessa viagem à África, ele quebrou as amarras e deu vazão à própria negritude. (MELODIA; DJAVAN, 1982, p. 6).

Notamos que esse desejo de retorno à África em certa medida também possibilitava a recriação utópica e heterotópica de outras Áfricas, reinventadas e ficcionalizadas no além mar. Segundo o fascículo em sua homenagem, Luiz Melodia, no ano 1976, “[...] se refugiou na Bahia, em Itaparica. Ali passou aproximadamente um ano, usando trancinhas nagô e sonhando com a África negra.” (MELODIA; DJAVAN, 1982, p. 4). Vale ressaltar que boa parte dos compositores negros retratados na coleção, a maioria deles sambistas cariocas, viveram ou tiveram acesso região da cidade do Rio de Janeiro conhecida como “Pequena África”, como indica Muniz Sodré (1998). Nessa região, muitos negros encontravam nas tias baianas um ponto de referência da cultura ancestral, podendo participar dos batuques festivos e religiosos de origem africana. As casas das tias baianas eram ponto de encontro de músicos e de diversos segmentos sociais, especialmente de negros pobres, moradores da redondeza e de favelas, “massa de subempregados, desempregados, e marginais que, de modo crescente, começava a habitar as faldas dos morros e os bairros periféricos e subúrbios da cidade.” (SILVA, 1970, p.2). Segundo o libreto dedicado ao sambista Ismael Silva

E ali perto, no 117 da extinta Rua Visconde Itaúna (onde passa hoje a avenida Presidente Vargas), na casa de uma velha baiana, a Tia Ciata, nasceu o primeiro samba a ser gravado, Pelo Telefone, de Donga (Ernesto dos Santos). Toda aquela

área, do bairro da Saúde à praça Onze, da Praça Onze ao Estácio, passando por Catumbi, era reduto de costumes africanos trazidos da Bahia, sobretudo depois do fim da Campanha de Canudos. (SILVA, 1970, p. 3).

Como é indicado no fascículo dedicado a Bide, Marçal e Paulo da Portela, esse último “frequentava principalmente a casa de D. Esther Maria da Cruz, onde havia festas de candomblé e roda de samba” (BIDE; MARÇAL; PORTELA, 1982, p. 6), o que demonstra que, além da famosa tia Ciata, outras tias baianas como a Tia Esther e a tia Bebiana se mostravam como importantes matriarcas que aglutinavam negros afeitos à valorização e à prática de manifestações que remetem a uma África ancestral.

Como vimos, em alguns compositores, ou pelo menos em determinados momentos de suas trajetórias, notamos a necessidade de afirmação de uma cultura e uma arte negra autêntica, distante das influências dos padrões estéticos das elites brancas e da influência internacional vinda das potências ocidentais. Em outros compositores, tal como comenta alguns críticos da coleção, pelo contrário, notamos uma espécie de defesa da conectividade, da hibridização, da abertura e da influência recíproca entre as culturas. Muitos compositores, por sua vez, sofreram preconceitos justamente por não se aterem exclusivamente a referência da cultura tradicional, de raiz, como se ao negro restasse a celebração de supostas origens étnicas primitivas. Maurício Kubrusly, no seu texto “Na contramão, sublinhando a negritude”, destaca as “caligrafias bem particulares” de Djavan e Melodia, sobretudo por não se prenderem a rótulos e estereótipos. “Dois negros, um nordestino que não faz baião, um carioca que não faz samba.” (KUBRUSLY, 1982, p. 1). Em relação ao disco de estreia de Luiz Melodia, Kubrusly comenta que “a expectativa era que um negro do Estácio compusesse sambas, mas o que ele apresentou nesse LP era uma mistura de ritmos negros internacionais que não foi bem compreendida.” (1982, p. 4). Segundo Kubrusly, Luiz Melodia não fez convenções por isso “[...] o moralismo racista continuava a reclamar da irreverência de se cantar o Estácio usando expressões em Inglês.” (1982, p. 8). Assim, tanto Djavan quanto Melodia e inúmeros outros artistas negros – como Itamar Assumpção e Gilberto Gil – foram criticados por apresentarem uma arte desvirtuada das raízes negras. Segundo Eloi Calage, no fascículo em homenagem a Melodia e Djavan:

A verdade é que, para o mal disfarçado racismo brasileiro, os negros representam uma espécie de reserva de *primitivismo* e devem permanecer no lugar de guardiães das raízes culturais. Na música, o lugar do negro é o lugar dos ritmos tradicionais, samba, chorinho, baião. Branco pode receber e trocar influências, participar da cultura planetária da época; ao negro resta o seu lugar: a tradição. (apud MELODIA; DJAVAN, 1982, p.7).

Apesar dessa constatação de preconceito racial e de enquadramento do sujeito em relação a um conjunto de estereótipos, sabemos que muitos artistas negros, mesmo considerados “malditos” pela grande mídia, desenvolveram uma produção artística em conexão com o mundo, uma arte que aponta para identidades-rizomas, como Glissant conceitua (2005). Como rico exemplo de manifestações étnicas compósitas, rizomáticas, ou seja, em conexão e em trânsito, temos a produção artística de Gilberto Gil. Esse compositor soube fazer uso de referências ancestrais, ligadas à cultura africana e à tradição musical negro-brasileira, sem deixar de ser afetado pelo *rock*, pelo *soul*, pelo misticismo oriental, ou seja, por outras paisagens sonoras, discursivas e imagéticas múltiplas. Segundo Carlos Maciel, no libreto dedicado a Gilberto Gil, o artista desenvolveu sínteses poderosas entre “política e misticismo, cultura negra e som eletrônico, ritmo e sutileza”, ampliando, assim, [...] a noção de “cultura brasileira”, além dos parâmetros colonizados. (apud GIL, 1982, p. 6). Para Maciel, a arte de Gil é plural, abrangendo amplos conteúdos éticos e estéticos com grande vigor, “[...] sua arte, meditativa e esfuziante, brasileira e internacional, negra e multirracial, pura e comprometida, é hoje, sem intenções, sem cálculo, tão política quanto metafísica – e portanto, arte, no mais alto sentido.” (1982, p. 8). É importante salientar que as zonas de contato e as trocas de referências que permitem essas expressões culturais compósitas se dão em múltiplas direções. Vale destacar que esses intercâmbios não são fenômenos recentes, certamente podendo ser vistos bem antes do contexto em que Gilberto Gil viveu. Por exemplo, no libreto dedicado a Pixinguinha, mais especificamente em uma nota crítica do maestro Júlio Medaglia, é remontado o contexto de “integração urbana” que possibilitou que “a experiência rítmica de origem africana” se misturasse as práticas musicais oriundas da Europa durante as primeiras décadas do século XX (apud PIXINGUINHA, 1976, p. 4). Segundo o texto do libreto, o que ocorreu foi uma troca de influências recíprocas, por exemplo, o sucesso de Pixinguinha e os Batutas permitiu que os músicos populares e seus respectivos instrumentos e ritmos afro-brasileiros, somente “conhecidos nos morros e terreiros de macumba”, chegassem até os ouvidos do público “culto e refinado”. Evidentemente que essas trocas se realizavam de modo restrito a um pequeno grupo de artistas, sendo boa parte dos cancionistas, inclusive muitos de raro talento como Cartola, Nelson do Cavaquinho e Geraldo Pereira, não terem significativa ascensão ao gosto das elites. Sobre essa assimetria, Joel Rufino indica que:

O samba, música de pretos pobres cariocas, não seria hoje reconhecido pelo Brasil inteiro como sua música, não fossem a cidade e o rádio (além de outras circunstâncias que aqui não vêm ao caso). [...] O rádio dividiu a MPB em duas: a radiofonizada (feita por Noel, Pixinguinha, Mario Reis) e a outra (nascida nas escolas de samba, na Penha, na Praça Onze). A que fora promovida e logo se tornaria nacional brasileira é a do rádio, naturalmente; a outra seguiria sempre

meio marginal (no sentido sociológico) e recalcada (no sentido psicanalista). (apud BATISTA, 1982, p. 8).

Somente após os movimentos de massa associados às expectativas de reformas de base que seriam promovidas pelo governo de João Goulart, no início da década de 1960, as elites intelectuais e letradas se apropriaram de modo mais veemente da música urbana tradicional dos morros e dos subúrbios cariocas, especialmente das produzidas pelas “pessoas de cor”. Os jovens brancos articulados à bossa nova, associada a um público elitizado e letrado da zona sul do Rio de Janeiro, se prontificaram a trocas e intercâmbios culturais com os artistas populares. No fascículo dedicado a Zé Kéti é afirmado que os compositores e interpretes da bossa nova, “[...] universitários e/ou pequenos burgueses da zona elegante do Rio, começaram a se voltar para as fontes populares básicas: fome, retirantes, favela.” (KÉTI, 1978, p. 8). Para o autor do texto, essa aproximação entre compositores populares “cultos” e “incultos” representou muito mais que simples apropriação popular: promoveu intenso intercâmbio de temas e linguagens musicais e poéticas. A classe média intelectualizada especificamente de esquerdas busca conhecer e estabelecer vínculos e vivências com os grupos populares com a intenção de conduzi-los por determinados caminhos considerados fundamentais para o processo revolucionário.

O que importa mais do que tudo é que a classe média sonha. Parte dela quer ser povo; parte dela quer ser elite plutocrática. Nesses terrenos de sonhos é que se estabelece o valor da arte popular. Para os adeptos do **povismo**, ali está a verdade e para os adeptos do **elitismo**, o povo é um espetáculo maravilhoso, o qual se deve sempre respeitar. (KÉTI; MONSUETO, 1982, p. 8).

Vale ressaltar que, para a classe média intelectual de esquerda do início da década de 1960, a noção de povo era significativamente reducionista, como aponta Edmilson de Almeida Pereira (2010). Segundo esse autor, a esquerda intelectual associada aos Centros Populares de Cultura, os CPCs da UNE, ao proporem uma espécie de “sintaxe de massas”, não levaram em consideração as questões e problemas específicos ligados ao negro no Brasil (PEREIRA, 2010, p. 31). Apesar dessas considerações de Edmilson Pereira, vale lembrarmos a famosa participação do sambista negro Zé Kéti no espetáculo Opinião – promovido pela UNE em parceria com um grupo de artistas engajados, especialmente do Teatro de Arena (Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e outros). Apesar de não se apresentarem de modo direto e incisivo o trato de questões relacionadas a aspectos étnicos, tais como preconceito de cor ou exclusão racial, estas questões são tratadas de modo oblíquo. Certas canções de Zé Kéti que fizeram parte do show Opinião, tal como “Nega Dina”, por exemplo, lançam questões concernentes à marginalização

e à repressão sofrida pelas pessoas de cor: “A minha vida não é mole não/ Entro em cana a toda hora/ Sem apelação/ Eu já ando assustado e sem paradeiro/ Sou um marginal brasileiro.” (KÉTI, 1978).

Mesmo levando em consideração a tentativa de romantização tanto do povo quanto do negro por parte das elites intelectuais, certamente podemos afirmar que o negro sempre foi protagonista no cenário cultural, artístico e político, com destaque para a produção cancional moderna no Brasil. Se levarmos em consideração que esses compositores, em sua ampla maioria, se consideravam negros e afrodescendentes; se atentarmos ao fato de que em suas canções, esses artistas tematizavam o universo negro e mestiço, ou no mínimo se posicionavam a partir de uma espécie de perspectiva afrodescendente, com seus questionamentos e cosmovisões específicas, apesar de plurais; se notarmos uma linguagem própria ao universo negro e afrodescendente, com suas formas de conteúdo e expressão específicas, marcadas por sonoridades, rítmicas e semânticas peculiares ao universo negro, podemos falar de uma constituída e sólida tradição cancional negro-brasileira, extremamente importante para se pensar o Brasil e seus dilemas.

Nesse sentido, podemos afirmar que a coleção História da Música Popular Brasileira, em suas três versões – lançadas pela Abril Cultural entre a década de 1970 e 1980 –, foi importante não somente para ajudar a divulgar a trajetória do cancionário popular brasileiro e de seus autores e interpretes; a coleção também foi de suma importância para a valorização da canção brasileira produzida por negros e para o aumento da visibilidade da história de luta e superação de preconceitos e exclusões vivenciadas pelos negros no Brasil.

ALMEIDA, J. N. Negrism and negritude in the history of Brazilian popular music: between texts and songs. *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 165-184, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The paper aims to discuss issues related to negrism and the aesthetics of blackness. For that, I take as object the phonographic and bibliographic series História da Música Popular Brasileira, launched by Abril Cultural, in 1970. It is possible to note the nuances of the discourse on the Brazilian black culture established by the editorial staff of the collection and its specialists in it, even if the images on the black are observed obliquely in relation to the whole of the work. On the other hand, the musicians and performers honored by the collection through their speech and their song productions performatized their ethnicity, having as recurring element issues related to blackness and afro-Brazilianness.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian-black. Ethnicity. Song.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DUARTE, E. de A.; FONSECA, M. N. S. **Literatura e afrodescendência no Brasil**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, Vol.4, 2011.

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

LAMARÃO, L. Q. **A crista é a parte mais superficial da onda: Mediações culturais na MPB (1968-1982)**. Niterói: UFF, 2012.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MILANI, V. P. A coleção História da Música Popular Brasileira sob o prisma da indústria fonográfica. In: Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder, 2015, Jataí/GO. **Anais Eletrônicos do IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder**, 2014. p. 1-13.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Negociação e conflito na construção das Poéticas brasileiras contemporâneas. In: _____ (Org.). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 25-52.

PEREIRA, Mateus. A trajetória da Abril Cultural (1968-1982). In: _____. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 239-258, jul./dez. 2005.

SODRÉ, M. **Samba o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

REFERÊNCIAS FONOBIBLIOGRÁFICAS

ALVES, A. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

BATISTA, W. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1970.

BATISTA, W. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

BIDE; MARÇAL; PORTELA, P. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

CANDEIA; MEDEIROS, E. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

CARTOLA. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1977.

GIL, G. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.

KÉTI, Zé. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

- KÉTI, Zé; MONSUETO. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- LOBO, H. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1977.
- MELODIA, L.; DJAVAN. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- MONSUETO. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- PEREIRA, G. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1970.
- PEREIRA, G. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1978.
- PIXINGUINHA. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1976.
- SILVA, I. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1970.
- VALENTE, A. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- VILA, M. da. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1982.
- VIOLA, P. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora



VARIA

VARIA

LUANDA: DINÂMICAS URBANAS E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS

Orquídea Maria Moreira RIBEIRO*
Fernando Alberto Torres MOREIRA**

■ **RESUMO:** A cidade de Luanda é personagem central na obra de Luandino Vieira, com as suas estórias a invocarem os museques onde os espaços físicos e humanos se complementam para retratar a vida na capital na época colonial. Por sua vez, Ondjaki e Manuel Rui incorporam a ideia da cidade multifacetada e culturalmente diversificada, construindo uma imagem de Luanda que aparece como o símbolo da nação angolana, a capital na pós-colonização a escrever a sua história recente, cidade crioula em termos culturais e adepta da globalização. Luanda é a cidade-personagem, vibrante e complexa, retratando as vicissitudes da vida, a decadência (neocolonial), ou a violência, características de outras cidades africanas, sem esquecer os vitais aspectos culturais e arquitetónicos. O documentário *Oxalá cresçam pitangas* (2006), produzido e dirigido pelo escritor angolano Ondjaki e por Kiluanje Liberdade, junta as preocupações sociais com uma visão estética muito particular, mostrando diferentes formas de viver em/e interpretar a cidade de Luanda, numa Angola que se adapta às necessidades criativas de gentes e línguas de todo o país. A ação do documentário é enriquecida pelos participantes criativos, operando por vezes à margem da sociedade e da intervenção pública, concentrando-se em trajetórias individuais e coletivas, explorando produções singulares e alternativas numa cidade tão cheia de possibilidades, mas também recheada de discrepâncias. A capital angolana é um mosaico de culturas, uma amostra da pluralidade cultural do país, uma cidade onde, durante a longa guerra civil, muitos dos deslocados se reuniram em busca de paz e de uma vida longe do caos militar. Pretende-se com este artigo observar e analisar vivências da Luanda colonial e pós-colonial através de textos selecionados de Luandino Vieira, Manuel Rui e Ondjaki, que apresentam diferentes formas de retratar e ler a capital angolana, os seus habitantes e as suas técnicas de sobrevivência.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Escritores angolanos. Luanda. Mosaico de culturas. Representação cultural.

* UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Departamento de Letras, Artes e Comunicação – Vila Real – Portugal. 5001-801 – oribeiro@utad.pt.

** UTAD – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Departamento de Letras, Artes e Comunicação – Vila Real – Portugal. 5001-801 – fmoreira@utad.pt.

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

[...]

As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Italo Calvino (1999, p. 44).

Introdução

Garth Myers enuncia as dificuldades que a maioria das cidades africanas partilha: a necessidade de ultrapassar a pobreza herdada dos tempos coloniais; o subdesenvolvimento e desigualdade socioespacial; os setores informais e o povoamento; problemas de governação; necessidade de forjar ambientes não violentos e de lidar com a globalização (MYERS, 2011, p. 15). Para este autor, “[...] *if African cities have indeed been attempting to subvert or eliminate the colonial legacies they inherited over [...] [the] postcolonial decades*” (MYERS, 2011, p. 56)¹, o resultado não é visível, dado que a situação humana na época pós-colonial não apresenta melhoras, mas, pelo contrário, o desemprego, a pobreza e a desigualdade aumentaram (DEMISSIE, 2007a, p. 7 apud MYERS, 2011, p. 57).

Robert E. Park observa que a cidade é mais do que um espaço urbano, um território geográfico:

A cidade é algo mais que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos. [...] Antes a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes, e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida

¹ “Se as cidades africanas realmente estiveram a tentar subverter ou eliminar os legados coloniais que herdaram durante [...] [as] décadas pós-coloniais” (trad. nossa).

nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza e particularmente, da natureza humana. (PARK, 1973, p. 26).

A cidade é, assim, uma unidade complexa devido à concentração de população e à competitividade pelos recursos.

Em “Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea” (2001), Tânia Macedo reflete sobre a escrita e a cidade, considerando que:

O ambiente urbano se constitui como um aglomerado de signos em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam, paradoxalmente juntos e dispersos, transformando-se em suporte de representações, de imagens, significações e desejos. Assim, a “fala” de cada cidade articula-se a partir de uma semiose singular, de tal forma que os produtos ali produzidos (de sua arquitetura à literatura) podem ser lidos também como os seus desejos e medos. (MACEDO, 2001, p. 240-241).

Esta leitura da cidade permite entender as dinâmicas humanas e culturais que se desenvolvem no espaço urbano.

De acordo com Cristina Udelsmann Rodrigues, as cidades angolanas coloniais foram construídas de acordo com a estratificação racial, econômica e social da época. Depois da independência, ideologias de igualitarismo social, bem como a migração em massa para os centros urbanos devido aos conflitos internos, alteraram profundamente esta organização espacial, criando áreas social e economicamente mistas nas cidades (RODRIGUES, 2009, p. 37).

Já em meados do século XVII, António de Oliveira de Cadornega, militar e historiador português,² autor da *História Geral das Guerras Angolanas* (1680-1681), menciona a capital angolana, fazendo a descrição do porto e da cidade de **Luanda com as suas** fortalezas e igrejas. Seguiram-se outros de então para cá, com destaque para Castro Soromenho e a obra *Imagens da Cidade de São Paulo de Luanda* (1939) publicada na coleção “Cadernos Coloniais”.

No plano da ficção angolana, Luanda aparece insistentemente a partir de meados do século passado com textos que recriam o imaginário urbano e periurbano da capital. Um dos exemplos mais significativos é o de Luandino Vieira, que apresenta a cidade de Luanda como personagem central em vários dos seus textos, surgindo frequentemente com “fronteira[s] de asfalto”, musseques e gentes que proporcionam cor, ritmo e dinamismo à capital. *Luuanda* (1964) é um dos textos tributo de Luandino à capital, preferindo o autor o espaço urbano para escrever Angola, como testemunha a sua vasta obra com vários títulos a invocar Luanda.

² (Vila Viçosa, 1623 - Luanda, 1690).

Em 1968, Mário António Fernandes de Oliveira publicou *Luanda, “Ilha” Crioula*, obra dedicada a “um dos mais firmes marcos da expansão civilizacional portuguesa” (1968, p. 18), refletindo sobre a cultura (crioula) e a especificidade da língua portuguesa falada na capital angolana com a sua musicalidade, ritmo e novas palavras criadas para as novas realidades (1968, p. 33). Oliveira alerta para a “[...] permanente polémica [...] [d]a literatura angolana, de que Luanda tem sido o principal campo de criação” (1968, p. 36), “[...] documenta[ndo] aspectos vários de criouliização da capital durante a última metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX” (HAMILTON, 1980, p.160). Refletindo sobre questões de “unidade nacional” e “o conceito ideológico de espaço português,” Russell G. Hamilton é de opinião que “houve esporádicos episódios de africanização dos colonos brancos” assim como “processos de criouliização” em que “teve início uma real aculturação” (HAMILTON, 1980, p. 160).

A partir dos anos oitenta, Ondjaki e Manuel Rui incorporam a ideia da cidade multifacetada e culturalmente diversificada, construindo uma imagem de Luanda que aparece como o símbolo da nação angolana, a capital na pós-colonização a escrever a sua história recente, cidade crioula em termos culturais e adequada da globalização. Luanda é a cidade-personagem, vibrante e complexa, retratando as vicissitudes da vida, a decadência (neocolonial) ou a violência, características de outras cidades africanas, sem esquecer os vitais aspectos culturais e arquitetónicos.

Conjugando estas características, Luanda é um laboratório de sobrevivência, como se poderá verificar nos textos a seguir analisados.

1. Luandino Vieira imagina a cidade de Luanda como a matriz da coletividade cultural: o passado da capital angolana é um espaço em que práticas culturais criouliizadas emergiram como resultado de uma presença reduzida de colonos portugueses e da ligação estabelecida com a população local; os padrões de criouliização foram perturbados pelos esforços da administração portuguesa em transformar Angola numa colônia branca, aumentando a presença de colonos brancos nas cidades, o que alterou os padrões demográficos da capital (PERES, 1997, p. 17). Luandino retrata uma Luanda colonial em textos como “Canção para Luanda”, poema de 1957, “A Fronteira do Asfalto” (2007)³ e em “Estória da Galinha e do Ovo” (2006 [1964]),⁴ conto que integra *Luuanda. Estórias*. Esta obra inicia com palavras que pressagiam as estórias a acontecer: “Na nossa terra de Luanda passam coisas que envergonham”. A frase é de um conto tradicional em Kimbundu, e a sua inclusão contribui para dar autenticidade às estórias e às situações descritas, colocando-as num espaço social e geograficamente definido – os musseques da cidade de Luanda e a zona envolvente.

³ In *A Cidade e a Infância*. Escrito em 1960.

⁴ In *Luuanda. Estórias*.

Os musseques são o espaço preferencial de ação nos textos de Luandino Vieira. Garth Myers destaca a importância destas zonas periféricas das cidades durante a época colonial: “*Colonial regimes tended to look to what we now speak of as informal settlements as dangerous and disorderly zones of resistance and detribalization, and policies existed from the beginning of their emergence geared toward their elimination*” (2011, p. 74).⁵ Um musseque é um bairro onde as condições de vida são inadequadas, como se poderá ver pela definição que a esse respeito expende a Organização das Nações Unidas: “[...] *a slum is ...a contiguous settlement where the inhabitants are characterized as having inadequate housing and basic services. A slum is often not recognized and addressed by the public authorities as an integral or equal part of the city*”⁶ (UN-Habitat, 2010, p. 13).⁷ Os musseques são, assim, áreas com habitações de baixa qualidade e estruturas de construção ilegais e inadequadas, com falta de serviços básicos e arruamentos em terra.

Comentando a obra de Luandino, Salvato Trigo afirma que “o texto luandino ‘instala-se’, por regra, no musseque” e este “representa, assim, na obra de Luandino o duplo papel de espaço físico e humano” (1980, p. 236), sendo que, para Mário Pinto de Andrade, a “obra de ficção testemunha um conhecimento vivido do universo” dos bairros periféricos da capital angolana (1980, p. 221).

A “Estória da Galinha e do Ovo” apresenta a diversidade da cidade de Luanda nos anos sessenta em termos socioculturais, econômicos e racionais, através das diferentes personagens, que tentam resolver o pequeno conflito que surgiu com a questão do ovo entre as vizinhas Zefa e Bina. Luandino retrata um episódio que começa com o desentendimento entre duas mulheres quanto à propriedade de um ovo no musseque Sambizanga. A discórdia leva-as a recorrer a várias pessoas para solucionar o problema, desde a velha vavó Bebeca, Sô Zé, dono da quitanda, o seminarista Azulinho, sô Vitalino, sô Artur Lemos e o sargento da patrulha. No final da estória são as crianças que proporcionam a solução/salvação da galinha e o ovo

⁵ “Os regimes coloniais tendem a olhar para o que agora referimos como assentamentos informais como zonas perigosas e desordenadas de resistência e destribalização, e as políticas existiram desde o início do seu surgimento viradas para a sua eliminação” (trad. nossa).

⁶ “Uma favela/um musseque é ... um assentamento contíguo onde os habitantes são caracterizados como tendo habitação inadequada e serviços básicos. Uma favela por vezes não é reconhecida e abordada pelas autoridades públicas como parte integral ou igual da cidade” (trad. nossa).

⁷ Para mais informação sobre musseques/slums consultar http://mirror.unhabitat.org/documents/media_centre/sowcr2006/SOWCR%205.pdf e https://unhabitat.org/wp-content/uploads/2003/07/GRHS_2003_Chapter_01_Revised_2010.pdf. A *Cities Alliance Action Plan* descreve os musseques da seguinte forma: “*Slums are neglected parts of cities where housing and living conditions are appallingly poor. Slums range from high-density, squalid central city tenements to spontaneous squatter settlements without legal recognition or rights, sprawling at the edge of cities. Slums have various names, favelas, kampungs, bidonvilles, tugurios, yet share the same miserable living conditions.*” (UN-Habitat, 2010, p. 13).

é entregue à grávida Bina. A comunidade solucionou o problema, evitando que a galinha fosse parar a mãos alheias; durante o decorrer da tentativa de clarificação da discórdia, desfilaram indivíduos que personificavam a sociedade colonial.

“Estórias” designam narrativas de cunho tradicional e popular cujo modo de narrar espontâneo remete para a tradição oral africana e para as histórias contadas à volta da fogueira da comunidade. Phyllis Peres refere que “estória” é uma forma narrativa que incorpora técnicas orais de contar histórias do *missosso* kimbundu. Em Luandino, a estória escrita é a textualização da estória oral (PERES, 1997, p. 22). As estórias refletem a vida nos musseques em toda a sua essência: sistema racial, vida quotidiana, organização social, trabalho, folclore, crenças e tradições orais.

Esta estória de Luandino Vieira, com reinvenção da língua portuguesa, apresenta um discurso autenticamente angolano, refletindo aspectos socioculturais da realidade angolana contemporânea da sua escrita, valorizando a literatura e as vivências e retratando a identidade cultural dos habitantes de Luanda.

“A Fronteira do Asfalto” apresenta um espaço urbano colonizado em que se desenvolve uma situação de conflito provocada por duas culturas que se confrontam, refletindo as diferenças na cidade com a violência configurada na relação colonizador/colonizado. Esta estória revela a diferença entre dois mundos, o da cidade do asfalto, da civilização europeia, e o do musseque de terra vermelha, do universo africano. A passagem do mundo infantil para o mundo adulto leva à consciencialização da raça, da impossibilidade de convivência entre as duas personagens, Ricardo e Marina, no mundo colonial. A fronteira tem uma conotação social, cultural, política e econômica; são mundos próximos em termos de espaço, mas com vivências muito diferentes. A visão da personagem Ricardo exemplifica esta dualidade:

Virou os olhos para o seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma ténue nuvem de poeira que o vento levantava cobria tudo. A casa dele ficava ao fundo. Via-se do sítio donde estava. Amarela. Duas portas, três janelas. Um cercado de aduelas e arcos de barril. (VIEIRA, 2007, p. 78-79).

Em conversa com Marina, Ricardo “lembrava-se do tempo em que não havia perguntas, respostas, explicações. Quando ainda não havia a fronteira de asfalto” (VIEIRA, 2007, p. 79). Ao “sumi[r]-se no emaranhado do seu mundo”, “pisando com raiva a areia vermelha [do musseque], Ricardo deixava “para trás [...] a ilusão” (VIEIRA, 2007, p. 79). As ruas (de asfalto) tornam-se fronteiras físicas a dividir os dois mundos, as duas realidades, brancos e negros, ricos e pobres, demonstrando a tensão social e racial durante a administração portuguesa. Nesta

estória, os musseques representam a infância, livre e inocente, que contrasta com a cidade, dura e sem escrúpulos.

Irwin Stern reitera a importância da representação da capital angolana nas histórias de Luandino Vieira, afirmando que “a vida dos musseques que cercam a cidade de Luanda” é “o tema central das ‘estórias’ do autor: “As ‘estórias’ evocam o musseque em todos os aspectos da sua existência ‘antropológica’ – os seus moradores, as suas actividades quotidianas, os seus sistemas raciais, sociais e de trabalho, o seu folclore e as suas tradições orais” (STERN, 1980, p. 192). Estas histórias de Luandino têm a identidade cultural coletiva como linha central, refletindo sobre o racismo na época colonial, a importância da tradição cultural, a estratificação da sociedade, as fronteiras (invisíveis) na cidade, usando uma linguagem criativa, refletindo a ideia de Angola como “país da imaginação”, comum aos textos aqui analisados.

2. *Quem me dera ser onda* (1982), novela da autoria de Manuel Rui, apresenta um retrato de Luanda (e de Angola) no período da pós-independência, logo após o fim da colonização, traçado através das peripécias de uma família que vive no sétimo andar de um prédio da capital angolana. É uma história que decorre no início dos anos oitenta com as relações sociais entre os moradores do prédio e outras gentes da capital a serem apresentadas com humor, ironia e sarcasmo.

A chegada de um porco ao prédio é o motivo para o desenrolar da história. O porco vai viver para a varanda da família de Diogo e Liloca no sétimo andar; a vida dos miúdos Ruca e Zeca e do amigo Beto roda à volta do animal e da sua permanência na varanda do apartamento sem conhecimento dos restantes vizinhos. O porco, que está “em preparação” para os festejos do Carnaval, fica a cargo dos miúdos que têm que manter a varanda limpa, assim como alimentar e lavar o animal que, engordando, se começa “a aburguesar” e passa o tempo a “pancar, dormir, ouvir música e fazer porcarias malcheirosas de porco” (RUI, 1991, p. 24). As crianças “mimoseavam-lhe festas, acariciavam-lhe a barriga até ele, domesticado, se estatelar quase a dormir e depois responder pelo nome ‘carnaval da vitória’” (RUI, 1991, p. 24).

Há ainda a preocupação de manter o animal em silêncio para não chamar a atenção, questão resolvida com a colocação de auscultadores que o deixou “como que anestesiado”: “E, a partir deste dia, por inventiva de Diogo, ‘carnaval da vitória’ passou a ser o ouvinte mais contínuo da rádio nacional. Noticiário, peça que nós transmitimos, programa para jovens, relatos de futebol e boa-noite Angola, tudo até adormecer de barriga bem cheia e sem qualquer contestação” (RUI, 1991, p. 25).

O nome do porco, Carnaval da Vitória, tem uma importância na memória coletiva, como forma de resistência cultural, remetendo para a proibição das celebrações do Carnaval instituídas por Portugal antes do início da luta armada (PERES, 1997, p. 98). Para os miúdos Ruca, Zeca e Beto, o porco é um amigo

especial, um animal de estimação que acarinhos e que “estava já na vida do coração deles anho de amor pelo amigo mais íntimo” (RUI, 1991, p. 26); para os pais era uma refeição abundante de carne na altura do Carnaval que permitiria alternativa ao peixe frito com arroz, refeição comum nos tempos de escassez alimentar.

Quem me dera ser onda explora as ironias da sobrevivência diária numa perspetiva coletiva de nação: abundam no texto expressões com intenção humorística relacionadas com a vida angolana: o “peixefritismo” que remete para o uso excessivo de “ismos”; os “faccionistas”, referência à divisão interna no MPLA em 1977; o “catete de merda”, que invoca a rivalidade recente entre militantes do MPLA; a referência ao passado colonial, com “o chamador de bófiás é pidesco do antigamente do colono pequena burguesia contra-revolucionária” (RUI, 1991, p. 40) e ainda a questão da corrupção: “Tudo tachistas, como esse requerimenteiro que apanhou boleia da revolução e agora é juiz” (RUI, 1991, p. 42).

As questões legais que foram surgindo ao longo do texto e da criação/engorda do porco Carnaval da Vitória ficam resolvidas após a morte do animal e o grande churrasco que a sua morte proporciona, com o convívio entre vizinhos, incluindo o camarada Nazário, fiscal do prédio, a sanar os desentendimentos e a eliminar a sombra das infrações cometidas contra as leis e normas do condomínio do prédio e contra os ideais da revolução.

A crise de abastecimento, a falta de alimentos, a corrupção, “a ideia de tudo o que é lixo despachar para as províncias” (RUI, 1991, p. 47), a imposição dos valores (em falta) da revolução acompanham o dia a dia das personagens. São as crianças, os pioneiros que, com o objetivo de libertar o porco na praia, se apropriam da retórica da revolução que está a desaparecer e estabelecem o paralelo: salvar Carnaval da Vitória é resgatar os ideais da revolução (PERES, 1997, p. 99). As ironias da independência estão presentes neste texto que mostra a capital angolana transformada de campo de batalha coletivo em espaço de sobrevivência diária e onde os limites coloniais de classe, etnia, geração são redesenhados nas configurações da nação (PERES, 1997, p. 97).

3. *Oxalá cresçam pitangas. Histórias de Luanda* (2006) é um registo audiovisual híbrido de narrativa ficcional, de histórias contadas e documentário cultural que retrata a cidade de Luanda, produzido e dirigido por Ondjaki e Kiluanje Liberdade. Juntando as preocupações sociais e culturais com uma visão estética muito particular, este documentário mostra diferentes formas de interpretar a cidade, particularmente os seus habitantes e as suas habilidades de sobrevivência, mostrando como se adaptam às necessidades de forma criativa.

O filme/documentário tornou-se um dos principais meios visuais para aumentar a consciencialização sobre questões culturais, sociais, económicas e políticas, destacando aspectos que são relevantes para a compreensão de um retrato da vida num contexto particular.

Para Sheila Bernard, os documentários transportam os espectadores para novos mundos e experiências através da apresentação de informações factuais sobre pessoas reais, lugares e eventos, geralmente retratados através do uso de imagens reais e artefatos (BERNARD, 2007, p. 2), permitindo acesso à informação que não tem representação fiel no papel, como os sons, as cores, os contextos, o sotaque dos participantes, a linguagem corporal, elementos que retratam o dinamismo da cidade. Por estas razões, Makagon e Neumann argumentam que as paisagens sonoras (e visuais) estão abertas a múltiplos significados e são fonte de conhecimento e prazer, acrescentando um nível de imaginação e autointeresse à experiência que não se alcança com o texto escrito (MAKAGON; NEUMANN, 2009, p. 31).

Bill Nichols, por seu lado, define os documentários como ficções com enredos, personagens, situações e eventos que transmitem representações fotográficas e orais ou semelhantes do mundo enquanto fazem uma representação, ou caso ou argumento acerca desse mesmo mundo, explícita ou implicitamente (NICHOLS, 1991, p. 107, 111, 112).

Este é o caso de *Oxalá cresçam pitangas* (2006), um híbrido de narrativa ficcional, de histórias contadas e documentário cultural que retrata a cidade de Luanda. O documentário, produzido e dirigido por Ondjaki e Kiluanje Liberdade, junta as preocupações sociais e culturais com uma visão estética muito particular, apresentando diferentes formas de interpretar a cidade de Luanda, em Angola, os seus habitantes e as suas habilidades de sobrevivência, mostrando como se adaptam às necessidades criativas de tantas pessoas e tantas línguas.

Oxalá cresçam pitangas diverte, informa e comunica com o espectador, sensibilizando para a vida quotidiana em Luanda e apresentando alguns tópicos atuais e pertinentes para “ler” Luanda, tais como o desenvolvimento caótico da cidade que a transformou num “laboratório de sobrevivência”, a diversidade cultural, os problemas de educação e de integração causados pela guerra civil. Luanda é Angola, uma ideia repetida no filme; tem cinco milhões de habitantes, com uma diversidade de origens culturais e étnicas, sendo, por isso, um retrato multifacetado do país.

A composição das múltiplas vozes é uma característica de muitas formas de trabalho documental de textos audiovisuais (MAKAGON; NEUMANN, 2009, p. 31); *Oxalá cresçam pitangas* oferece vislumbres da vida quotidiana na capital angolana através dos olhos de dez pessoas/personagens que guiam o espectador pela cidade, pintando um quadro extraordinariamente fiel da tensão crescente evidente entre culturas e práticas culturais como estando relacionadas com o lugar, e a cultura como um padrão de ocorrências e experiências globalizadas de não lugar (SCOTT, 1997, p. 324).

As dez personagens que narram a história falam sobre as suas vidas, descrevem as múltiplas realidades da cidade e refletem enquanto cidadãos da capital: formas de lidar com a realidade diária, técnicas de sobrevivência, a música como parte da

vida, reafirmando o lugar como um espaço privilegiado de cultura e a contínua e intensa importância das enormes comunidades urbanas caracterizadas por diferentes funções sociais especializadas e densas relações internas (SCOTT, 1997, p. 324-325). Estas realidades são consideradas por Garth Myers quando refere que nas cidades africanas há uma forte tendência para a informalização: “*The new waves of informalization are most observable in everyday social life with the apparently rising importance of unregistered social networks in the built environment, livelihood strategies, social reproduction, cultural organization, or political mobilization.*” (MYERS, 2011, p. 73)⁸.

Oxalá cresçam pitangas mostra também a ambiguidade da cidade que permite uma pluralidade de possíveis interpretações e diferentes pontos de vista, de acordo com os “personagens–narradores”: o episódio em que uma das vozes explica que “desviam” água, não pagando à EPAL, mas têm sempre água, ao contrário do que acontece na cidade. A narrativa de vida (*storytelling*) é transmitida de forma eficaz com os personagens/vozes a contar histórias como a do órfão de rua transformado em criança-soldado, que conta como a UNITA levou jovens para treinar nas artes da guerra; histórias de guerra de pessoas vindas de áreas rurais para a capital para encontrar proteção durante a guerra civil, assim como a história de intervenção social da Irmã Domingas ou os seus esforços para criar um centro comunitário na Zona da Estalagem para melhorar a qualidade de vida de crianças e adolescentes.

Oxalá Cresçam Pitangas apresenta uma amostra do contexto sociocultural da capital angolana. Trinta anos após a independência e depois de quatro anos de paz, a capital é caótica; Luanda é o personagem principal deste documentário que interpreta e caracteriza a cidade, com a participação de gentes de Luanda, individualidades da sociedade e cidadãos comuns que se debruçam sobre questões que a afetam e às pessoas pobres/normais (em oposição às pessoas ricas). Temas pertinentes do quotidiano, mas que também são questões de fundo de qualquer sociedade, como a educação, a identidade (definida pela música e desporto, de acordo com os narradores), a angolanidade, a pequena criminalidade, a violência entre crianças e/ou adolescentes são abordados pelo documentário; também implícito em toda a narrativa estão os espaços do poder político, económico e simbólico, como, por exemplo, a transmissão na rádio do discurso do governador provincial dando os parabéns à equipa nacional de basquetebol ou o mural dos anos oitenta que retrata soldados em combate.

⁸ “As novas ondas de informalização são mais observáveis na vida social quotidiana com a aparente importância crescente das redes sociais não registadas no ambiente construído, estratégias de subsistência, reprodução social, organização cultural ou mobilização política” (tradução nossa).

4. Luanda (atual do pós-guerra) é também o pano de fundo da obra de Ondjaki, *Os Transparentes* (2012), romance no qual desfilam personagens de diferentes grupos sociais entre descrições da cidade globalizada, degradada e moderna, onde o progresso e o capitalismo convivem com o “desenrascanso”, a economia informal e uma corrupção desenfreada que não olha a meios para atingir os fins.

O prédio na Maianga, metáfora para o povo e para o país, é o palco de uma Luanda esburacada, fragmentada, atacada pelo poder e pela corrupção, por soluções criativas (cinema no pátio do prédio, sem som, em que a audiência recria os diálogos entre as personagens; a igreja da ovelha que serve também para encontros com as prostitutas) em que as migrações internas criaram a rica diversidade cultural do país. O texto mostra também as dificuldades várias relacionadas com o aumento galopante da população, os desafios associados às infraestruturas degradadas e os escassos meios de sobrevivência disponíveis para os pobres, esquecidos porque invisíveis contrastando com os luxos e extravagâncias dos dirigentes e membros do governo. Odonato, uma das personagens, descreve a situação: “– a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres.” (ONDJAKI, 2012, p. 203). As personagens, ricas em complexidade humana, partilham os seus afetos e as suas memórias, relembram os tempos da guerra e fazem planos para o futuro, ajudando-se mutuamente, apesar das muitas contrariedades que tentam ultrapassar de modo arrojado e criativo, espelhando o “país de imaginação” em que vivem (ONDJAKI, 2012, p. 139).

A cidade com “a azafama caótica de carros, gente que circulava apressada, vendedores, motas chinesas, grandes jipes, um carteiro, o carro que passou com a sirene ligada” (ONDJAKI, 2012, p. 25) é, como já foi referido, retratada como um espaço de corrupção generalizada, quer dos membros do governo ou da polícia, quer dos funcionários menos qualificados que, movidos pela ganância, se aproveitam de situações específicas e do desespero do povo, de pequenos criminosos, de oportunistas criativos, da prostituição, da violência, de mortes, ou seja, de tudo o que constitui uma real imagem de decadência neocolonial.

As lembranças da guerra e da violência são constantes com “o monstruoso assunto” “[d]o fantasma da guerra [a] circula[r] livre”:

[...] todos os angolanos tinham alguma paranoia com armas ou armamentos, todos tinham uma estória para contar que envolvia uma arma, uma pistola, uma granada [...] um modo [...] coletivo de vivenciar a guerra e os seus episódios, os combates e as suas consequências [...] nos dias em que a guerra de fato havia sido um elemento cruel mas banal da realidade e, ainda hoje, dissociar a guerra do quotidiano era quase um pecado. (ONDJAKI, 2012, p. 207-208).

Apesar desta realidade e herança, Odonato afirma que “Luanda é uma cidade de gente que se fantasia de outra coisa qualquer”, sendo “o povo [...] belo, dançante, arrogante fantasioso, louco, bêbado...” (ONDJAKI, 2012, p. 283).

A questão da água e do petróleo no subsolo da capital são temas que atravessam a obra, mas a questão dos migrantes internos e dos deslocados (Avó Kunjikise), das famílias desencontradas na guerra civil (Paizinho), as feridas da guerra, os assassinatos cometidos por pequenos crimes (Paizinho) e a fome (Odonato e Carteiro) estão também presentes na narrativa. Destaca-se na obra o humor, uma crítica inteligente e uma habilidade narrativa que apresentam esta experiência urbana a par com histórias íntimas e coletivas, problemas individuais e familiares numa Angola/Luanda cheia de contrastes.

A morte de D. Ideologia precede o caos que se vai instalar com a cidade em chamas: a decisão do governo de escavar a cidade à procura de petróleo, usando maquinaria pesada e explosivos, provocou a queda de prédios e uma sequência de incêndios que consumiram a cidade, levando ao desespero dos habitantes que tentam sobreviver à tragédia.

5. Em termos de conclusão

Rita Chaves, na obra *Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários* (2005), refletindo sobre a obra de Luandino Vieira, refere-se a Luanda como a “turbulenta cidade”, uma descrição que pode ser aplicada aos textos aqui analisados:

A cidade de Luanda funciona estrategicamente como uma alegoria do projeto de nação imaginado e perseguido pelos militantes. Em seus bairros mesclavam-se representantes da pluralidade de raças, etnias, línguas de que se compunha a população oprimida pelo sistema colonial. A coexistência desses grupos e indivíduos procedentes dos mais diversos lugares apontava metaforicamente para a diversidade a ser considerada na construção do estado nacional e na definição da identidade cultural de um povo (CHAVES, 2005, p. 26).

A forma controversa de gravar/documentar a cultura e interpretar a cidade está presente nas obras que descrevem a cidade e seu povo ao longo dos anos, especialmente nos textos de Luandino Vieira, Ondjaki e Manuel Rui, que provam que o lugar (leia-se cidade) é cada vez mais um repositório de culturas distintas (SCOTT, 1997, p. 324). A caracterização de Maria Aparecida Santilli da capital angolana em *Luuanda. Estórias* como “sociedade em devir, ou em processo, de simbiose ou de influências, onde traços de culturas se atritam e disputam primazias” (1980, p. 263) estende-se aqui às dinâmicas urbanas de Luanda, cidade símbolo da angolanidade, da identidade cultural angolana, de diversidade e dinamismo

em que os espaços do poder político, econômico, cultural e simbólico se cruzam, permitindo vários olhares sobre a cidade. Os textos abordados retratam a capital angolana como um mosaico de culturas, uma representação da diversidade multicultural do país. As dinâmicas urbanas refletem realidades e mostram como as gentes de Luanda sobrevivem apesar das ideologias e convicções, “[n]uma cidade em que se desenha o caos” (MACEDO, 2001, p. 245), e em que os habitantes devem “agir imaginativamente [...] [já que vivem] num país de imaginação... de coisas criativas” (ONDJAKI, 2012, p. 139).

Por sua vez, as histórias inter-relacionadas que compõem o documentário *Oxalá Cresçam Pitangas* retratam uma cidade onde uma intensa troca de valores e crenças ocorre diariamente, recriando a sua identidade cultural: as dinâmicas urbanas complexas, os conflitos entre pessoas e instituições, a economia informal em crescimento, as desilusões, sonhos, aspirações das pessoas, migrantes em busca de uma vida melhor, prédios decadentes com a publicidade capitalista ao ar livre espalhando globalização e ainda as casas de início do século XX, reminiscência do período colonial.

Oxalá cresçam pitangas joga com os sentidos do espectador/ouvinte – a música, os sons, as cores são essenciais para a compreensão da realidade e retratam a vida da/na cidade –, enquanto que os textos de Luandino Vieira, Manuel Rui e *Os Transparentes* do mesmo Ondjaki permitem leituras alternativas, mas complementares, das dinâmicas urbanas, retratos poderosos de Luanda nas seis últimas décadas.

RIBEIRO, O. M. M.; MOREIRA, F. A. T. Luanda: urban dynamics and cultural representations. *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 187-201, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *The city of Luanda is a main character in the work of Luandino Vieira, whose stories invoke the musseques (slums) where the physical and human spaces complement each other to portray life in the colonial capital. Ondjaki and Manuel Rui incorporate the idea of a multifaceted and culturally diverse city, building an image of Luanda as the symbol of the Angolan nation, the capital that is writing its recent history in post-colonization, a creole city in cultural terms that promotes globalization. Luanda is a vibrant and complex character city, depicting the vicissitudes of life, (neocolonial) decadence or violence, characteristics of other African cities, not to mention the vital cultural and architectural aspects. The documentary Oxalá cresçam pitangas (2006), produced and directed by the Angolan writer Ondjaki and by Kiluanje Liberdade, adds social concerns to a very particular aesthetic vision, showing different ways of living in / and interpreting the city of Luanda, in a country that easily adapts itself to the creative needs of the people and the various languages. The action of the documentary is enriched by creative participants, sometimes operating at the margins of society*

and public intervention, focusing on individual and collective trajectories, exploring unique and alternative productions in a city full of possibilities, but also fraught with discrepancies. The Angolan capital is a mosaic of cultures, a sample of the country's cultural plurality, a city where, during the long civil war, many of the displaced gathered in search of peace and a life away from military chaos. This article aims to observe and analyze experiences of colonial and post-colonial Luanda through selected texts by Luandino Vieira, Manuel Rui and Ondjaki, who present different ways of portraying and reading the Angolan capital, its inhabitants and their techniques of survival.

■ **KEYWORDS:** *Angolan writers. Cultural mosaic. Cultural representation. Luanda.*

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. P. de. Uma nova linguagem no imaginário Angolano. In: AAVV, **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1980. p. 219-227.

BERNARD, S. C. **Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films**. Amsterdam: Elsevier, 2007.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

CHAVES, R. **Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

HAMILTON, R. G. Preto no Branco, Branco no Preto – Contradições Linguísticas na Novelística Angolana. In: AAVV, **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1980. p.147-187.

MACEDO, T. Caminhos da escrita de uma cidade: a presença de Luanda na literatura angolana contemporânea. **SCRIPTA**, v. 4, n. 8, p. 240-249, jan./jun. 2001. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10410/8503>>. Acesso em: 12 maio 2017.

MAKAGON, D.; NEUMANN, M. **Recording culture: audio documentary and the ethnographic experience**. Los Angeles: Sage, 2009.

MYERS, G. **African Cities. Alternative Visions of Urban Theory and Practice**. London: Zed Books, 2011.

NICHOLS, B. **Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

OLIVEIRA, M. A. F. de. **Luanda, “Ilha” Crioula**. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1968.

ONDJAKI. **Os Transparentes**. Lisboa: Caminho, 2012.

PARK, R. E. A cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O.G (Org.), **O Fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

PERES, P. **Transculturation and Resistance in Lusophone African Narrative**. Gainesville (Fl.): University Press of Florida, 1997.

RODRIGUES, Cristina Udelsmann. Angolan cities: Urban (re)segregation? In: LOCATELLI, Francesca e NUGENT Paul (eds.), **African Studies. Competing Claims on Urban Spaces**. Leiden: Brill, 2009. p 37-53.

RUI, M. **Quem me dera ser onda**. Luanda: Cotovia, 1991 [1982].

SANTILLI, M. A. A Luuanda de Luandino Vieira. In: AAVV, **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, Lda, 1980. p. 257-269.

SCOTT, A. J. *The Cultural Economy of Cities*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1997. Disponível em: <http://spartan.ac.brocku.ca/~dvivian/planningcommittee/boggs/Cultural_Economy_07112016553026229.pdf>. Acesso em: 21 agosto 2012.

STERN, I. A novelística de Luandino Vieira: Descolonização ao nível do terceiro registo. In: AAVV, **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1980. p. 189-198.

TRIGO, S. O Texto de Luandino Vieira. In: AAVV, **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1980. p. 229-255.

UN-Habitat. “Slums: Some Definitions”, 2007. Disponível em <http://mirror.unhabitat.org/documents/media_centre/sowcr2006/SOWCR%205.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2017.

_____. *The Challenge of Slums: Global Report on Human Settlements 2003, 2010*. Disponível em: <https://unhabitat.org/wp-content/uploads/2003/07/GRHS_2003_Chapter_01_Revised_2010.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2017.

VIEIRA, L. **A Cidade e a Infância**. Lisboa: Caminho, 2007.

_____. **Luuanda**. Estórias. Lisboa: Caminho, 2004 [1964].



O ESPECTRO DE GETÚLIO: “LAMBÕES DE CAÇAROLA”, DE JOÃO ANTÔNIO

Júlio Cezar Bastoni da SILVA *

- **RESUMO:** O conto “Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)”, do escritor paulistano João Antônio (1937-1996), afigura-se como uma narrativa memorialística que busca recuperar e emular a experiência popular no período varguista, propondo uma imagem espectral do mito político que rondaria a história brasileira, recuperada em períodos de crise e de reflexão sobre as potencialidades e óbices para o projeto nacional. Este artigo propõe, portanto, situar o conto de João Antônio no momento de sua publicação, na década de 1970, e analisar os modos pelos quais constrói uma espécie de avaliação sobre a figura de Vargas e seu sentido para a história brasileira.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Getúlio Vargas. Imprensa alternativa. João Antônio. Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!). Literatura e ditadura.

O historiador José Murilo de Carvalho, em um de seus artigos, disserta sobre a virtual inexistência de heróis políticos no Brasil, onde nota uma “[...] falta de identidade dos brasileiros com sua própria história” (CARVALHO, 2002, p. 61), além da proverbial ausência de confiança ou rejeição aberta de suas lideranças. No entanto, um dos possíveis postulantes a tal categoria, segundo o autor, é Getúlio Vargas, que assumiu o poder em 1930 através de um levante ocorrido meses depois de perder as eleições presidenciais para o então candidato paulista, Júlio Prestes. Porém, como afirma o historiador, Getúlio teria sido incapaz, depois de praticamente duas décadas à frente do poder no Brasil, de “[...] unir todas as classes, como deve fazer um herói” (2002, p. 59). Getúlio granjeou grande apoio popular pela criação de leis que garantiam direitos sociais e trabalhistas, além de representar uma figura carismática de apelo paternal, em especial frente às massas pobres e trabalhadoras de um país que se urbanizava. Para a cultura brasileira, o período getulista ou populista abre as portas de uma produção que se volta para a situação das classes subalternas, interessada em reformas que visavam transformar a feição da exclusão social brasileira.

* UFSCAR – Universidade Federal de São Carlos – Pós-Doutorando em Estudos Literários – São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – juliobastoni@yahoo.com.br.

Já no romance de 30, a literatura brasileira dá um salto qualitativo no tocante à representação das mazelas nacionais, nos ambientes rurais ou urbanos. Em atitude ambivalente frente ao governo getulista, que chegou a perseguir e encarcerar artistas e intelectuais do período, em especial após o golpe que instaura o chamado Estado Novo, em 1937, a literatura coloca em questão aspectos que, à primeira vista, fugiriam ao escopo do discurso oficial, que objetivava uma unidade nacional sob a égide da liderança política de Getúlio e pela construção de uma cultura nacionalista brasileira. O período e a figura de Getúlio, porém, não ficaram restritos à célebre formulação de Graciliano Ramos que, recordando nas *Memórias do cárcere* seus anos de prisão, os retratou sob a pecha do “[...] nosso pequenino fascismo tupinambá” (1975, p. 34). O tempo iniciado em 1930 representou uma profunda reorientação de parte da intelectualidade brasileira para o que se chamava, desde pelo menos a segunda década do século XX, de “Brasil real”, em oposição ao país oficial e de costas para o interior, com os olhos pousados no América do Norte ou na Europa. Em diversos matizes, a representação do Brasil profundo, rural ou urbano, permanecerá em nossa produção cultural mesmo com o baque advindo pelo golpe de Estado de 1964, que freia de maneira autoritária o impulso reformista do período.

Na década de 1970, essa literatura de nossos intestinos parece dar continuidade à reflexão sobre o Brasil real, agora num contexto no qual o projeto nacional encontra-se em declínio pela crise do desenvolvimentismo e pelas contradições sociais advindas do chamado “milagre” econômico do período. Assim, a literatura volta-se de maneira forte para o assunto da pobreza e da marginalidade, especialmente a urbana, no que tange à violência econômica, simbólica e física que cerca a população durante o regime militar. É assim que um conto pouco lembrado do escritor paulistano João Antônio, publicado pouco antes das históricas greves dos metalúrgicos do ABC paulista, retoma a figura de Getúlio Vargas pela ótica de trabalhadores e marginalizados urbanos da cidade de São Paulo, atando os nós que ligam o período varguista à continuidade da miséria brasileira durante a ditadura militar. “Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)”¹, publicado em primeira versão na imprensa em 1975, no tabloide alternativo *Ex-* (1975, p. 20-21), narra, através do enfoque no chamado Beco da Onça, local onde o autor vivera quando

¹ O conto é publicado em livro primeiramente em 1977, em edição da L&PM, de Porto Alegre, e reeditado em *Meninão do caixote*, de 1983, pela editora Record do Rio de Janeiro. Neste artigo, utilizaremos a terceira edição da editora gaúcha para nos referirmos à introdução da obra, e a segunda de *Meninão do caixote* (1984) para o texto do conto. Isso se justifica porque a primeira não possui paginação, o que atrapalha a localização das citações, enquanto a introdução, assinada pelo escritor Josué Guimarães, não é mantida na versão publicada no livro da editora Record. “Lambões de caçarola”, republicado ainda na quarta edição de *Meninão do caixote*, de 1991, pela editora Atual, ficou de fora, por motivos que nos escapam, das recentes reedições da obra de João Antônio realizadas pela editora Cosac Naify, inclusive do volume *Contos reunidos* (2012).

jovem na cidade de São Paulo, a dimensão do apreço e os sentidos do apoio a Vargas por parte da população mais pobre. Por meio de um artifício narrativo muito característico de sua obra, o narrador de João Antônio aproxima-se do ambiente marginal figurado no conto, em um processo entre jornalístico e memorialístico, conjugando a subjetividade de uma autobiografia ficcionalizada à apuração objetiva próxima da reportagem histórica. O narrador do conto oscila entre a primeira e a terceira pessoa, colocando-se por vezes como personagem da narrativa ou, em outras, como um observador interessado dos eventos. Desse modo, como afirma Clara Ávila Ornellas, o narrador-personagem “[...] se apresenta como um igual ao povo com quem convivia” (2008, p. 141), o que inclui a devoção e o fascínio pela figura de Getúlio, compartilhada pelos habitantes do Beco da Onça. A narração em caráter memorialístico, no entanto, inclui o devido distanciamento temporal, o que permite avaliar o fenômeno varguista de maneira não exatamente isenta, mas com reservas quanto a suas contradições.

Na introdução da obra, o escritor Josué Guimarães afirma que a população do Beco da Onça, espaço no qual se centra a narrativa, é órfã da figura de Getúlio Vargas, população que é a “[...] mesma que ainda hoje pulula por aí, multiplicada” (1977, n.p.). De fato, o sentimento de orfandade é talvez o mote principal do conto, em duas dimensões principais: primeiramente, aparece como uma **falta**, no caso, de uma liderança política carismática que tenha o condão de servir de fio condutor entre a sociedade e o Estado, instrumento político que por sua vez instrumentalizaria a massa que lhe servira de base de apoio, o que se traduz afetivamente em elementos ligados ao sentimento quase místico de **esperança** (GUIMARÃES, 1977, n.p.); ainda, formalmente, pela ausência da figura de Getúlio do próprio plano da narrativa, sempre citado como uma espécie de figura **espectral**, vista à distância pelo narrador, ouvida pelas ondas do rádio ou pela narração do “causo” popular reproduzido. A narração ligada às reminiscências pessoais, desse modo, sugere a ausência da figura como aspecto problemático da história brasileira, com seu desaparecimento tendo deixado como lacuna a continuidade dos mesmos dilemas sociais, notadamente a desigualdade e a pobreza. Essa herança mal resolvida parece colocar em suspenso a adesão irrestrita à figura política, embora a visão compartilhada com os personagens pobres do Beco da Onça a recolocem como ponto de apoio de suas aspirações. Na abertura do conto, significativamente datada de 1º de maio (de 1977), dia do trabalhador, João Antônio afirma que “[...] querendo bem, abominando, desconfiando, tanto faz. Estamos todos empatados. Somos órfãos e viúvos do velhinho. Até agora” (1984, p. 31). O conto, assim, se equilibra entre a dúvida e o fascínio, o descrédito e a esperança, sendo que essas diferentes possibilidades não encontram resposta definitiva por meio da voz narrativa. Colocando-se como personagem no enredo, o narrador parece estimular uma suspensão do juízo sobre a figura histórica, com efeitos que se ligam ao próprio tempo histórico de produção da narrativa, isto é, à década de 1970, em pleno período do regime militar.

A publicação da versão primitiva deste conto no jornal *Ex-*, veículo da imprensa alternativa de oposição à ditadura – ainda intitulado apenas “Trabalhadores do Brasil!”, bordão com o qual Vargas costumava abrir seus pronunciamentos –, traz, à guisa de advertência, que o texto destina-se “para menores de 21 anos” (ANTÔNIO, 1975, p. 20-21).² Publicado em setembro de 1975, isso caracteriza que o texto destina-se à geração que cresceu sob a ditadura militar implantada em 1964 e que desconheceria o significado da figura de Getúlio, bem como a possibilidade de exercer o direito ao voto e à livre manifestação política, no tocante à escolha popular do chefe do Executivo brasileiro. Além disso, o suicídio de Vargas completara 21 anos justamente no mês anterior à publicação, servindo de motivo à lembrança. Valendo-se da inversão da advertência geralmente posta em publicações voltadas para maiores de idade, o jornal pretende, portanto, estabelecer uma ligação entre o período getulista e o de então, no qual as contradições sociais apresentadas permaneceriam, sem, no entanto, a possibilidade da participação política estimulada, em que pesem suas contradições, pela figura populista de Vargas. Daí a fala do avô do narrador-personagem em meio ao conto, referindo-se ao amplo conhecimento que Getúlio gozava entre as camadas populares, em oposição ao passado e, certamente e por extensão, ao presente da publicação: “– No meu tempo de menino, nenhum garoto sabia o nome do Presidente da República” (ANTÔNIO, 1984, p. 51). Seriam, assim, tempos nos quais “[...] [o] botequim, cheio de movimento e rumor, não existia só para o empurrão da cachaça e para se discutir futebol” (1984, p. 58). Tais dados perfazem uma avaliação que pretende sugerir a pretensa diminuição do fosso entre Estado e sociedade civil nos tempos getulistas, questão histórica brasileira que é recolocada no período da ditadura militar. Inserido num jornal que veicula aberta oposição ao regime, “Trabalhadores do Brasil!” pretende, portanto, apontar para uma perspectiva de intervenção, que recoloca um dado histórico em consideração e contraste ao momento da publicação. Daí o apelo à leitura por aquela geração então jovem, cuja idade de 21 anos, além de identificar-se com o período decorrido desde o suicídio de Vargas, não teria permitido possuir a experiência política do período.

Na disputa pelas apropriações da imagem de Vargas, *Ex-* e “Trabalhadores do Brasil!” propõem a figura dúbia, mas importante e mesmo central, na história de uma política brasileira sujeita a constantes interrupções autoritárias, entre elas uma realizada pelo próprio Vargas: “pouca e fraca memória” (ANTÔNIO, 1975, p. 20); “memória fraca, a da gente” (1984, p. 56), como diria o narrador, nas duas versões da narrativa. Na sequência da publicação do conto, outras duas páginas, sob os títulos “4, Setembro, 1954” e “‘Colt’, Calibre 32” (GUERREIRO, 1975, p.

² O olho, por sua vez, abaixo do título-manchete “Trabalhadores do Brasil!”, diz: “Memórias, histórias: o Dr. Getúlio Vargas no Beco da Onça (hoje Água Branca, SP) pela ótica de um dos seus mais famosos ex-habitantes, o escritor João Antônio” (1975, p. 20-21).

22-23), dissertam sobre o texto do repórter Arlindo Silva na revista *O Cruzeiro*, datado de 4 de setembro de 1954, presente no Palácio do Catete no dia 24 de agosto daquele ano, dia do suicídio de Vargas, acompanhado de uma explanação sobre as circunstâncias do suicídio e os boatos de homicídio, posteriormente dissipados. O importante, para a imprensa alternativa, parece ser recolocar a discussão em torno da figura de Vargas em nome de uma liberdade de expressão ainda tolhida pela ditadura³, a qual evita a evocação do mito político no tocante a sua herança trabalhista e como concessor de direitos sociais – em especial por ter o governo militar derrubado seu herdeiro político, o presidente João Goulart –, mas principalmente como um representante icônico frente às massas populares do país (FERREIRA, 2006, p. 3-6). Assim, pensando o conto e esse contexto inicial de publicação, a figura espectral de Getúlio parece ser lançada sobre o presente da narração, marcado pela data de publicação da narrativa e pela localização temporal do narrador memorialista, que utiliza a mitologia varguista como forma de pensar o seu momento.

“Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)” é um conto estruturado em *flashes* que compõem pequenas narrativas unificadas pelo mesmo espaço, o Beco da Onça, e pela onipresença do discurso do narrador-personagem, ator e espécie de intérprete do fenômeno. Entre essas narrativas, a figura espectral de Getúlio é rememorada amiudadamente pelo refrão presente no conto, seu subtítulo, “trabalhadores do Brasil!”, mensagem que chegava pelas ondas do rádio no programa *A voz do Brasil*: “[...] [à] noite, *A voz do Brasil* era obrigação para se ficar sabendo das coisas” (1984, p. 50). Desse modo, a presença efetiva de Vargas enquanto personagem atuante no plano da narrativa é marginal, embora permaneça latente no discurso do narrador ou como assunto das personagens secundárias. O Beco da Onça, por sua vez, é caracterizado como uma pequena aglomeração do casario de trabalhadores pobres de São Paulo, “[...] atrás do Parque Antártica” (1984, p. 38). Entre imigrantes, negros e pobres, compõe-se um painel da classe trabalhadora brasileira da primeira metade a meados do século XX, no qual a devoção a Getúlio só se iguala, em dimensão, à pobreza da população:

O Beco da Onça é getulista, negro, negroide, mestiço, emigrante, cafuzo, mameluco, migrante, pobre, operário, corintiano roxo e paulista da gema. Faz a sua fezinha, jogando no bicho, conforme o palpite ou os sonhos. [...]

Gente que só come carne de galinha aos domingos. Que manda botar meia sola nos sapatos. Para quem ir ao cinema é um acontecimento. Paga os aluguéis com dificuldade, teme perder os empregos. Uma vez cada seis meses, quem pode, pode. Toma os rumos de um banho de mar na Praia do Gonzaga, em

³ Cabe lembrar que a publicação de *Ex-duraria* apenas mais quatro números, até novembro de 1975, fechado pela censura após publicação de reportagem sobre a morte do jornalista Vladimir Herzog.

Santos. Viaja perigoso, demorado, nos trens da Santos-Jundiaí. Mas acompanha o Coríntians [sic] em toda viagem que o clube faz. Tudo getulista.

– **Trabalhadores do Brasil!** (1984, p. 37-38).

A mistura de pessoas de diferentes procedências, cores, tipos, é enfatizada como um retrato em miniatura do povo brasileiro, reunido na cidade que se urbaniza e industrializa, recebendo a população do campo e desagregando os laços antigos, substituídos pela lealdade ao clube de futebol, aos novos divertimentos e, em especial, à figura política. É importante notar que o narrador, rememorando sua infância, não se constitui como um narrador-protagonista; o protagonista, aqui, é a própria figura de Getúlio Vargas, ainda que ausente, mas presente de maneira **espectral**, pois rememorada a cada página. A partir dessa peculiaridade formal, pode-se dizer que o conto compõe uma espécie de dupla temporalidade, importante para a fatura: o presente da narrativa tende à adesão à figura mítica de Vargas, sentimento compartilhado pela população do Beco da Onça; o presente da narração, por sua vez, apresenta as frestas e arestas pelas quais o fenômeno é analisado, em especial por comentários ou pequenas intrusões. Dois elementos, no entanto, perfazem a ligação entre as duas temporalidades: os comentários desconfiados do pai do narrador, dono de um pequeno comércio no Beco da Onça, e um segundo refrão, que contrasta com o primeiro:

– **Trabalhadores do Brasil!**

Um dia, [Getúlio] baixou em São Paulo. A crioulada, a mestiçada do Beco da Onça, foi ver. Lá defronte à refinaria, num pavilhão, na Feira das Nações Unidas. (...)

A gente se aprontou. Duanas e becas domingueiras nos varais, ao vento, escovadas, tomaram sol. Fomos de banho tomado, apumados, importantes. De sapatos brilhando, os sapatos de sair. E não os de andar em casa, como nossas mães diziam.

Atolado de trabalho na vendinha do começo da Rua Caiovás. Não amarrou a cara, mas disse que não ia. Aquilo nos valeu como um desprendimento esparramado. Então, alguém poderia perder a oportunidade de ver Getúlio? Um cara assim estava bem acima da maioria. Ainda nos encabulou:

– **Eu vejo ele na moedinha.**

Getúlio nas moedas menores. De dez, vinte e cinquenta centavos. E nas notas verdes de dez cruzeiros.

Alguém dispensar Getúlio, uma renúncia. Troço de homem. Mas ele, firme. Porreta, tinha peito. Boquejaríamos essa vantagem na vida de todo o Beco da Onça. Por uma semana.

As barraquinhas vendiam algodão-de-açúcar, pé-de-moleque, pirulito, bandeirinhas.

– **Trabalhadores do Brasil!**

A força nos tocou, assim nunca vista. E, depois, jamais repetida. Muitos anos me encasquetaria a atração, a figura, o não-sei-quê do homem que apareceu entre duas bandeiras verdes e amarelas, de pé em carro aberto. Sorrindo e estirava os braços para o alto, os dois a um tempo, na entrada do pavilhão, na Água Branca. Sei lá. Aquilo nos mexia nos pelos do braço. Eu trepei de cavalinho nos ombros de meu tio, vi Getúlio. Vi Gegê.

Foi papo de uma semana. Daí pra frente, fosse o que fosse com ele, era assunto. Qualquer passo de Gegê fazia a gente correr, agitava, virava boato, de comum espetaculoso. Engraçado. A meninada sentia o poder de decisão nas mãos dele.

– **A lei. Ora, a lei.**

Gegê falava. E acabava soando simpático. Palavra sua ia, que ia embora. Pulava do povo do Beco da Onça e da Vila Pompéia às beiradas da estrada de ferro, pegava os lados da Barra Funda e se largava no mundo.

O mundo se estendia a Presidente Altino, a Osasco e, quando muito, a Itapevi. Sempre pela estrada de ferro. Getúlio, sabíamos, havia passado ali nuns trens de madeira, lá num tempo bravo de revolução.

– **A lei. Ora, a lei.** (1984, p. 46-48, grifo nosso).

Primeiramente, deve-se notar que a construção dessa passagem se escora em dois dados diametralmente opostos e significativos para a visão de Getúlio Vargas que emerge do conto. De um lado, o entusiasmo do narrador-personagem, em retrospectiva, ao narrar a ida a um comício em São Paulo do então presidente, em contraste com a desconfiança arredia do pai, que rejeita a ida ao evento. De outro, a oposição entre o bordão varguista e a frase a ele atribuída no tocante a sua proverbial labilidade ou desfaçatez em relação ao aparato legal, isto é, “Trabalhadores do Brasil!” *versus* “A lei. Ora, a lei”. Desse modo, pode-se perceber que, jogando com as diferentes temporalidades da narrativa, o narrador constrói uma imagem de Vargas que oscila entre o fascínio e o descrédito, o apelo entusiástico e a ressalva. Tal particularidade, construída pelo narrador, dá margem ao que Bruno Zeni chamou de “interpretação histórica” e “análise política” no conto (2016, p. 56). O fenômeno populista, tal como o descreve uma de suas análises clássicas nas ciências sociais, possui justamente uma espécie de “duplo paradoxo”, que sintetiza o fenômeno: por um lado, caracteriza-se por um movimento no qual setores dos grupos dominantes promovem a participação dos dominados e, por outro, de massas populares que servem de apoio a um regime no qual são dominados (WEFFORT, 2003, p. 9). O conto, nesse sentido, explora a dimensão do apreço pela figura do presidente,

pesando e considerando as razões afetivas pela adesão narrativa à experiência popular, mas também nota as contradições existentes na dinâmica política do período, capitaneado por Vargas. Entre uma e outra, o conto parece preferir uma espécie de reserva, que emerge da dualidade entre o presente da narração e o da narrativa, entre a tentativa de representar uma imersão memorialística no tempo passado e a consideração distanciada do período – que permitiria a avaliação –, vazada nos comentários do narrador.

Getúlio emerge dessas páginas como uma figura dicotômica, na qual o apreço pelo mito é contrabalançado pela consciência dos limites e controvérsias da personagem política. Vargas parece, assim, uma das figuras do malandro da obra de João Antônio, personagens que oscilam entre a ordem e a desordem, a lei e a infração, tal como em “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963, p. 101-159), conto fundamental da obra do autor. O próprio título do conto parece reforçar a dualidade. A expressão “lambões de caçarola”, para a qual não encontramos significado definitivo, parece ser uma gíria com o sentido de “trouxas” ou “bocós”; algo próximo ao sentido figurado de “lambão”, portanto.⁴ Em “Lambões de caçarola”, a expressão aparece no trecho em que o narrador compila gírias ditas pelo povo, que duvidava, surpreso, do suicídio de Getúlio:

Mas cacete, papagaio, fumo, potoca, bandalha, nhém-nhém-nhém, **lambões de caçarola**, mondrongos, andravões, bolas, pinóia, lero, quem corre cansa, pé-ré-pé-pé, prosa fiada, vento encanado, deboche, lorota, visagem, quizomba, pombas. Caiprentos. (1984, p. 62, grifo nosso).

Assim, haveria no título – “Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)” – uma dualidade entre os supostos trouxas, decerto o povo que apoiava Getúlio, e o apelo entusiástico que os qualifica em chave positiva, como trabalhadores nacionais, do bordão de Vargas.⁵ Getúlio seria, portanto, por um lado, uma espécie de malandro que conseguiria utilizar o povo, otário ou lambão, enquanto massa manipulável aos

⁴ A expressão “lambões de caçarola” aparece neste sentido em outro texto de João Antônio, no conto memorialístico “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, dita pelo personagem Virgínio, avô português do autor-narrador, e que também é personagem de *Lambões de caçarola* (ANTÔNIO, 2012, p. 343).

⁵ A pesquisadora Clara Ávila Ornellas prefere outra explicação, também plausível, mas diversa do sentido que vislumbramos: “A expressão ‘lambões de caçarola’ designa pessoas que consomem os restos de alimentos deixados nas panelas. Tomando por base essa significação, João Antônio utiliza, nessa narrativa, duas palavras com sentidos diferentes, ‘lambões’ e ‘trabalhadores’, para designar a mesma coisa. Enquanto Getúlio Vargas usava em seus discursos o mote populista ‘Trabalhadores do Brasil!’ como meio de aproximação com a massa trabalhadora, o narrador, de maneira implícita, revela uma incompatibilidade entre o predicado ‘trabalhadores’, presente nos discursos oficiais, e o predicado ‘lambões’, designando os habitantes marginalizados das periferias urbanas (ORNELLAS, 2008, p. 147-148). A mesma aceção está presente em Zeni (2016, p.70).

desígnios políticos. Por outro, emerge como uma figura cujo carisma independe destas possíveis contradições, o que põe em suspenso os evidentes desvios em nome de uma relação paternal ou conciliatória que se escoraria, também, na cessão de direitos sociais mínimos, mas de importância incalculável, dada a precariedade anterior dessa população. A caracterização de Vargas pelo narrador, distanciando-se de sua experiência juvenil, nesse sentido, é lapidar:

Deu com uma mão, tirou com as duas. Sorrindo muito e gauchamente: um carioca, no fundo. Mordia e soprava. Molhava a ponta do indicador na boca, entendia. Sabia para onde ia o vento. Manipulou os trabalhadores e namorou o fascismo nos quinze anos de ditador. As cadeias cheias. E os aviões davam sumiço em pessoas, descarregavam prisioneiros políticos atirando em alto-mar, lá fora. Um manobrista não passando disso – vamos deixar como está para ver como é que fica. (1984, p. 63).

Entre gaúcho e carioca, a malandragem de Getúlio aparece como fundamento de seu sucesso junto à massa e na política. Desse modo, no país de “memória fraca”, como arrisca o narrador, sua imagem é cultuada nos ambientes populares, onde seu retrato, “[...] até as beiradas de 70”, disputava espaço na gafeira “[...] Estudantina Musical com a imagem de São Jorge” (1984, p. 64). Ironicamente, a figura do malandro, que o Departamento de Informação e Propaganda (DIP) do Estado Novo tenta obliterar da música popular (MATOS, 1982, p. 91-91), poderia ser bem representada pelo próprio chefe de Estado. Não à toa, seus desvios, no qual joga “[...] a culpa e a responsabilidade nos outros” (1984, p. 63), são percebidos como falsos elementos, que não o desmerecem frente à população, especialmente a mais pobre. No Beco da Onça, como diz o narrador do conto, muitos poderiam ser os culpados, nunca Vargas:

O sorriso do velhinho estava acima dessa historiada. Aguentáramos *blackout*, desemprego, gasogênio, racionamento e a molecadinha fuçava o chão com a língua para lambar o açúcar caído. Muitos, os culpados pela carestia. Getúlio, não. – Trabalhadores do Brasil! (1984, p. 7).

Além da dualidade temporal significativa da narração, que sustenta a dupla leitura da figura de Vargas, o conto apresenta o argumento sobre o apreço ao mito político como uma espécie de afirmação básica, pela população pobre representada no conto, uma espécie de **momento de redenção**. Essa afirmação responde à denúncia, latente no conto, que ressalta a situação precária da vida dos pobres urbanos durante os dois governos de Getúlio Vargas, o que, em tese, seria obstáculo à sua popularidade. Assim, a despeito da fome, que faz as crianças do Beco da Onça se arrastarem com a língua no chão para lambar o açúcar que “[...] escorre do

caminhão [das Indústrias Matarazzo] [...], pintando um rastro, carreirinha na terra” (1984, p. 36); ou da carestia que só permite a carne de galinha “aos domingos” (1984, 37); ou ainda da necessidade das “fichas de racionamento” que significaram um “livra-cara” (1984, p. 49) para a população mais pobre durante a Segunda Guerra, a devoção à figura carismática não se abala. Tal momento de redenção não apresenta motivos definitivos registrados pelos comentários do narrador, que sugere, no entanto, possibilidades. Não se trata, portanto, de uma análise em termos objetivos, científicos, mas de uma representação da dinâmica social do momento, flagrada em sua chave aparentemente paradoxal através da tentativa de emulação literária da experiência popular:

Gegê, protetor, cheio de moral, pai dos pequenos. Boatavam exemplos. Governava sem nunca ter saído do País. Não fez uma viagem ao estrangeiro. Um homem que pensava primeiro nos trabalhadores e corrigia excessos.

E, depois, aquela malemolência jogada, estirada, picardia sestrosa, ô tino, envolvimento, saber-fazer, borogodó! Aquilo nos ganhava. Passava açúcar, um alívio, sei lá. A gente sofria, pelejava, teimava. Acabávamos sorrindo, esvaziados, leves, se entregando. Como um bando de sem-vergonhas:

– Calma, que o Brasil é nosso. (1984, p. 49).

Getúlio aparece, nesse sentido, como uma espécie de fio condutor das aspirações da população mais pobre frente ao Estado, o que representa um abalo para um país oligárquico e de herança escravocrata. O Brasil, do qual se diz que “é nosso”, seria o oposto de um país no qual o pobre dificilmente teria vez e voz, situação que precederia o tempo varguista – e o sucederia, se pensarmos no contexto da ditadura militar em que o conto foi inicialmente publicado. A questão da pobreza e do trabalho, num período histórico de industrialização e urbanização brasileiras, abre espaço para a ponte rumo ao passado escravista e oligárquico, bem como ao futuro, no qual tais canais de comunicação, ainda que pequenos e contraditórios, não mais subsistem. O momento redentor do período populista de Vargas apresenta-se no conto menos como um efeito ideológico nocivo ou resultado de uma pretensa ignorância da população subalterna; apresenta-se, de maneira aparentemente paradoxal, na forma de uma temporalidade redentora, na afirmação de uma possibilidade de vida minimamente digna, ainda que a situação de precariedade permaneça e o processo político se ressinta de inúmeras contradições:

Em tudo. Na fala do pai, transmontano chegado ao Brasil com trinta e poucos dias de idade. Getúlio no dinheiro, nas moedinhas amarelas. Saltava nas conversas das pessoas grandes – operários, carregadores, homens do frigorífico, da estrada de ferro, do curtume do Largo da Pompeia, da Vidraria Santa Marina, da refinaria

de óleo e açúcar. Que discutiam política como futebol. E entravam no papo de botequim pé-rapados, camelôs, esmoleiros, pinguços, e catadoras de papel do Beco da Onça. Que no Beco, mulher entra em botequim, A argumentação, bem assim: Getúlio deu a lei das férias, da indenização. Uns diziam que já não trabalhavam como escravos.

– Trabalhadores do Brasil! (1984, p. 45).

No botequim, espécie de síntese alegórica do Brasil do período, conjugando pobres e miseráveis urbanos – e mais as mulheres, que participam da discussão, assim como conquistaram direito ao voto no governo de Vargas –, discute-se política como seria proibido ou desestimulado no período militar em que se publicou a narrativa, e também esclarece o sentido básico do apreço: uma espécie de ruptura com a escravidão, embora restrita a “uns”. A charada do conto, se não se resolve de todo, ao menos indica a possibilidade de que, diante da situação da miserabilidade e da desigualdade abissal brasileira, a cessão de direitos sociais básicos e a atenção mínima aos anseios das classes subalternas garantem o apoio político, que se materializa na figura carismática de Vargas.⁶ Não é surpresa que, segundo o narrador, antes de se chamar Beco da Onça, o lugar seria conhecido como Navio Negroiro, nome alterado justamente... pelo desconfiado pai do narrador: “Desde o tempo de moleque, a gente no Navio Negroiro. Um dia, meu velho rebatizou aquele pedaço de Beco da Onça. Crismou” (1984, p. 31). De Navio Negroiro a Beco da Onça, da escravidão ao direito social e trabalhista, a narrativa opera pelo princípio formal da dualidade, do aparente paradoxo, da dúvida do narrador e da contradição da figura espectral de Getúlio. A charada permanece, assim, pulsante, entre a nostalgia do passado e a esperança não cumprida do país, charada que parece ser a própria condição brasileira no presente e nos tempos idos: “Isto entalado na garganta. E bem. E doía” (1984, p. 31). Entre lambões e trabalhadores e o jogo das múltiplas dualidades, o que permanece é a figura de Getúlio como ente representativo de um Brasil que insiste em não dar certo. Daí sua permanência, a ser rediscutida durante a ditadura militar, e a espécie de travo que deriva da dubiedade da narrativa.

Uns quarenta anos. Nas rodas, esquinas e botequins, nas fábricas, na andança, na rua, meu pai ouviu discussões sobre Getúlio. Aturou sempre, quieto. Se lhe pediam opinião, cortava ali:

– Gostos e bofetadas são diferentes.

Até hoje. (1984, p. 65).

⁶ Daí a significativa inclusão de uma epígrafe na terceira publicação do conto, em “Meninão do caixote”, que não constava da publicação da primeira versão em *Ex-* e tampouco na edição da editora L&PM. São versos de *Vejo amanhecer*, samba de Noel Rosa de 1933: “Pois até quem não tem nada, / tem ainda a esperança” (1984, p. 33).

Entre “gostos e bofetadas”, a fala ressabiada do pai do narrador traz ao presente da narração a avaliação dicotômica de Getúlio Vargas, que resta enquanto mito e figura, uma espécie de espectro que, pela **falta**, repropõe a reflexão sobre um passado que não parece ter encontrado resolução adequada, uma espécie de projeto interrompido, abortado. Desse modo, percebe-se que, desde a publicação inicial do conto no tabloide *Ex-*, a narrativa parece buscar não exatamente uma avaliação fixa sobre o passado, cuja dinâmica subsiste sem resposta definitiva, mas uma espécie de reconciliação com o trajeto histórico aparentemente rompido, cujo agravo recai sobre a continuidade da situação precária das classes subalternas. Vargas comparece, aqui, não como mito a ser resgatado – como na peça *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, de 1968 –, tampouco como modelo nocivo à prática política, mas como uma figura dúbia que representa, simultaneamente, as possibilidades e os fracassos nacionais, a projeção utópica da formação de um país moderno e a deprimente renitência de suas contradições sociais. Getúlio, em “Lambões de caçarola” como na história brasileira, parece restar como signo recalcado de um projeto de nação interrompido, cujas potencialidades formativas parecem insistir em ser mortas em pleno nascedouro. Uma figura que se conserva, portanto, em posição espectral junto à história do país.

SILVA, J. C. B. da. The spectre of Getúlio: “Lambões de caçarola”, by João Antônio. *Itinerários*, Araraquara, n. 46, p. 203-215, jan./jun. 2018.

- **ABSTRACT:** *The short story Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!), written by João Antônio (1937-1996), is a memorialistic narrative that seeks to recover and emulate the popular experience during Vargas' government period, proposing a spectral image of the political myth that haunts the history of Brazil, which is recovered in times of crisis and reflection on the potentialities and obstacles to the national project. This article proposes, therefore, to situate this short story by João Antônio in the moment of its publication in the 1970s, and to analyze the means in which it constructs a kind of evaluation about the figure of Vargas and his meaning to the Brazilian history.*
- **KEYWORDS:** *Brazilian alternative press. Getúlio Vargas. João Antônio. Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!). Literature and dictatorship.*

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, J. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1977.

_____. *Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)*. In: _____. **Meninão do caixote**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 27-65.

_____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. In: _____. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 101-159.

_____. *Trabalhadores do Brasil! Ex-*, São Paulo, n. 14, p. 20-21, set. 1975.

CARVALHO, J. M. de. *Terra do Nunca: sonhos que não se realizam*. In: BETHELL, L. **Brasil: fardo do passado, promessa do futuro**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 45-75.

FERREIRA, M. de M. **Getúlio Vargas: uma memória em disputa**. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 2006. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1592.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2017.

GUERREIRO, L. 4, Setembro, 1954/‘Colt, calibre 32’. *Ex-*, São Paulo, n. 14, p. 22-23, set. 1975.

GUIMARÃES, J. Os órfãos. In: ANTÔNIO, J. **Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1977. n.p.

MATOS, C. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

ORNELLAS, C. Á. **O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão**. São Paulo: Linear B; FFLCH, 2008.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975. v. 1.

WEFFORT, F. **O populismo na política brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

ZENI, Bruno. **Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio**. São Paulo: EdUSP, 2016.



RESENHAS
REVIEWS

“EU SOU PORQUE NÓS SOMOS”

Oswaldo José da SILVA*
Dagoberto José FONSECA**

MIANO, Léonora. **A estação das sombras**. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. 239 p.

Nós, negros e negras afro-brasileiros da afrodiáspora, ao rememorarmos nossas origens, encontramos o imaginário coletivo do tráfico transatlântico negreiro como herança de nossa ancestralidade de tempos imemoriais, como referência e fundamento consolidado quanto às nossas origens. Ao ler a obra de Léonora Miano, *A estação das sombras*, percebemos que o registro do evento do tráfico transatlântico negreiro fica mais latente, solidificado e identificado por carregar a tradição da imaterialidade oral e revelar na materialidade da escrita, que possui o dom de permanecer imortal no tempo conhecido, visto que tem um início, contudo não tem um fim. É como se a história do tráfico transatlântico perpassasse a cada um de nós e revelasse parte de nossas origens.

Léonora Miano nasceu em 1973 em Douala, na costa de Camarões. Nesta cidade ela viveu a sua infância e a sua adolescência; escreveu suas primeiras poesias aos oito anos de idade, antes de partir para a França em 1991, onde reside desde então. Estudou literatura americana em *Valenciennes* e *Nanterre* e tem mais de uma dezena de obras publicadas. A autora já ganhou o Prêmio Goncourt com *Contornos do dia que vem vindo* (2006), publicado pela Pallas em 2009 e *A Estação das Sombras* (2013), publicada pela Pallas em 2017, vencedor dos prêmios *Femina* e *Grand Prix du Roman Métis*.

Ao adentrar a obra *A Estação das Sombras*, nossa imaginação flui a partir da *Aurora Fuliginosa*, na qual Léonora introduz o cenário de destruição, violência, amargura e holocausto provocado por conflito entre clãs na África camaronesa, trazida pela tradição oral e outros documentos. Neste caso específico, o clã Bwele contra o clã Mulongo possuíam a mesma matriz original na formação, porém

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – SP – Brasil . 14800-901 – kayona@uol.com.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Antropologia, Política e Filosofia – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – dagobertojose@gmail.com.

divididos a partir da expansão geográfica e política das monarquias que eram unificadas. O motivo do ataque não é evidenciado no primeiro episódio, entretanto vai se revelando como sendo a estratégia dos “homens de pés de galinha” (assim chamados pela roupa que cobriam os seus corpos e adereços colocados nas canelas e nas botas), ou seja, os europeus colonizadores que buscavam num primeiro momento o escambo com as comunidades afros do litoral subsaariano do continente africano; e, posteriormente, num segundo momento, com troca de especiarias e armas de fogo, quando passaram a exigir então que escravizassem homens e mulheres negros que servissem de mão de obra para as colônias europeias. Os Bwele entregaram os seus próprios serviços para, posteriormente, atacarem o clã Mulongo, escravizar homens e mulheres e entregá-los aos europeus.

A narrativa de Léonora dá a sensação de continuidade, e que esse tempo de colonialismo imperialista não se esgotou por estar presente nos testemunhos da oralidade. Ela própria utiliza deste recurso ao buscar explicações de sua mãe no esclarecimento quanto aos aspectos culturais da raiz de seu povo trazidos na memória dos ancestrais. Assim, descreve a massa fuliginosa que cobria as casas do povoado Mulongo após o incêndio e destruição das casas, inserindo nesse cenário o desaparecimento de doze homens da aldeia e o subsequente desespero de suas mães. É interessante observar todos os aspectos dos rituais e da tradição afro presentes no pós-tragédia. A partir da narrativa das mulheres Eyabe e Ebusi, tem-se a descrição da saga da mãe ao buscar o filho sequestrado entre os doze homens, levado como escravo pelos Bwele para ser comercializado com os europeus.

Destaca-se também o papel feminino como rompedor de fronteiras e desafios no sentido de esclarecer o fio da história desconhecido neste cenário específico, antes de fazer parte dessa obra. Nesse ponto, não há como não lembrar e transpor para o Brasil um paralelo, rememorando a saga de Luísa Mahin ao procurar seu filho Luis Gama, negro afro brasileiro escravizado, vendido a diversos senhores em diferentes cidades brasileiras, narrada por Ana Maria Gonçalves, na obra *Um Defeito de Cor* (Rio de Janeiro, Record, 2006). Voltando à obra de Léonora, há um mesmo ambiente de sombra e escuridão provocado pelo sequestro e desaparecimento, *a priori* sem explicação, e que necessita ser esclarecido na narrativa, cujo foco não é só contar um evento, mas trazer à tona todo um ciclo de desumanização provocada por ações políticas e econômicas de um povo sobre outros povos.

Na segunda parte da obra, com o título “Declarações da Sombra”, Léonora retoma a narrativa de como o chefe de Mukano também sai na tentativa de resgate dos seus companheiros Mulongos e, ao adentrar o território Bwele, encontra seu irmão Mutango, agora rendido, servidor e traidor junto aos Bwele, tendo ajudado no ataque à aldeia Mulongo. No jogo de conflitos e traições, o guerreiro Bwemba explica a Mukano que, quando os Bwele não precisarem mais de Mutango, este será emasculado ou terá sua língua cortada e será serviçal do Bwele ou será entregue como escravo aos homens de pés de galinha. Mukano recorda que o seu irmão

Mutano, traidor, havia praticado também incesto e pedofilia com a própria filha, e que o castigo do irmão não seria desproporcional.

Na terceira parte dessa mesma obra, “Vidas Aquáticas”, Léonora se dedica a expor as formas de resistência das comunidades afros mais fragilizadas, em termos de armas de guerra, para fugir aos inimigos de clãs armados pelos estrangeiros que caçavam negros e negras para escravizar. Neste cenário, há a descrição da narrativa de Eyabe que, na luta da busca pelos homens sequestrados e pelo filho também vítima do sequestro da aldeia Mulongo, depara-se com ambientes hostis da floresta, e caminhando em direção ao oceano encontra os povos das águas – assim denominados por construírem suas habitações sobre palafitas, aproveitando das marés, estabelecem um mecanismo natural de defesa contra os inimigos oportunos. Num acidente, Eyabe é salva por habitantes deste povoamento quando estava cansada e sem forças, quase afundara no lamaçal que protegia o lugar. Há, nesse momento, o encontro com Mutimbo, um dos homens sequestrados pelos Bwele que, ao oferecer resistência, foi ferido na coxa por uma flecha envenenada e deixado para morrer, mas ele também tinha sido salvo pelos habitantes aquáticos. Mutimbo descreve para Eyabe o cenário da noite de incêndio ocorrido na aldeia dos Mulongos e como os doze foram capturados, acorrentados e levados para serem comercializados como escravos. Esta parte do livro é carregada de narrativas, lembranças das personagens, o valor das Leis da comunidade, a tradição como estruturadora da vida cotidiana dos povos afros.

Na quarta parte da obra, “Terras de Captura”, representam-se as fagulhas espalhadas pelos estrangeiros escravocratas para dividir os clãs, provocar guerras e mobilizar inimigos, aproveitando-se da situação para capturar, escravizar e traficar o maior número possível de homens e mulheres afros para as colônias europeias. Neste cenário, Léonora descreve a crença religiosa, sobretudo na força de *Inyi*, representação feminina do criador que encarna o mistério da gestação e do conhecimento, na qual esclarece o sentido das sombras, que paira sobre as comunidades. A aliança do mal de clãs caçadores de homens e mulheres com os homens de pés de galinha (estrangeiros) será desvelada, e todas as formas de destruição das terras africanas virão à tona. Há que se ressaltar serem os homens de pés de galinha, como “galinhas”, seres agindo no afã da cobiça e da destruição, contrariando a própria condição humana.

Na quinta e última parte dessa obra denominada “Últimos Encontros”, Léonora descreve com maestria o processo de destruição física e material dos Mulongos; entretanto, fica evidente que o patrimônio imaterial e a memória herdada na tradição oral são resgatados. Eyabe e Ebusi caracterizam o recebimento das falas, da memória e das narrativas dos cativos que escaparam do navio negreiro, mais tarde denominado tumbeiro. O segundo ataque, perpetrado pelos Bwele contra os Mulongos, havia destruído fisicamente por definitivo a aldeia. Restara a essas mulheres o sepultamento dos corpos deixados expostos. Os cadáveres nutriram o

solo do país, “gerações se passaram, mas nós continuamos a ser o seu sangue”. Então, vamos nos conhecer. Eu Sou Porque Nós Somos.

A obra *A Estação das Sombras*, de Léonora Miano, é um texto contundente sobre a construção dos eventos da história dos negros na afrodíaspóra, permanece no tempo presente como o agora de um passado que ainda não passou, e de um tempo presente de liberdade que custa a chegar. Indispensável à leitura para saber como somos e porque nós somos. A autora, ao final da obra, apresenta um vocabulário que facilita a representação dos conceitos, e faz um agradecimento por documentos da UNESCO a que teve acesso e, por fim, na tradição, agradece à sua mãe por respostas às suas perguntas realizadas, que a partir de agora dão origem a outras perguntas, que nós continuaremos a fazer.



O SONHO DE CAROLINA DE JESUS

Daniela NASCIMENTO*

JESUS, Carolina Maria de. **Meu sonho é escrever...contos inéditos e outros escritos**. Organização: Raffaella Fernandez. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018. 138 páginas.

O conhecimento acerca de Carolina Maria de Jesus ainda é muito restrito a sua primeira publicação, o *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2014[1960]). O que ainda poucos leitores conhecem é que a obra da escritora é muito maior e não fica restrita ao diário. A escritora deixou mais de quatro mil páginas manuscritas, boa parte inédita.¹ A coletânea de textos *Meu sonho é escrever...* possibilita, portanto, ampliar o conhecimento acerca dessa obra ainda incompleta. Na orelha do livro, Heloísa Buarque de Holanda afirma que “Trata-se do resgate cuidadoso dos vários sentidos e tonalidades de um narrar-se mulher, mulher negra, mulher favelada”. Para ela, o trabalho da organizadora Raffaella Fernandez quase espelha a “perambulação” e “catação de resíduos” de Carolina de Jesus.

Meu sonho é escrever... é dividido em três partes: na primeira, que contém 11 narrativas da página 13 à 60, apenas uma não tem título.

Algumas delas não são inéditas: “Prólogo 2” e “O sócrates africano” já haviam sido publicadas na biografia da escritora escrita pelos historiadores José Carlos Meihy e Robert Levine, *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* (1994) – textos autobiográficos que retomam algumas ideias e repetem alguns episódios mais marcantes nos quais a escritora narra suas experiências escolares, familiares e a importância da figura do avô. O texto “Minha madrinha”, assim como os anteriores, também é familiar para quem já leu *Diário de Bitita* (2014 [1986]) por se tratar de uma versão de uma história narrada no livro. Esses textos evidenciam o processo de escrita de Carolina de Jesus, que costumava fazer tanto diversas cópias dos seus textos como também versões.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – adanielanascimento@gmail.com

¹ São 37 cadernos com escritos da escritora no Arquivo Público Municipal “Cônego Hermógenes Casimiro de Araújo Brunswick” de Sacramento, MG; no Rio de Janeiro, 14 cadernos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e 2 no Instituto Moreira Sales; em São Paulo, 1 caderno no Museu Afro Brasil em São Paulo e 2 na Biblioteca Mindlin da Universidade de São Paulo (FERNANDEZ, 2016).

O conto “Como estás, Felicidade?” também já havia sido publicado em forma de livro em 2014 em edição comemorativa pelo centenário do nascimento da escritora, organizado por Dinha e Raffaella Fernandes. A narrativa ficcional é uma amostra da inventividade da escritora, que não escreveu apenas textos de cunho autobiográfico, mas transitou entre diversos gêneros e assuntos.

A segunda parte, que vai da página 71 à 113, é intitulada “Humorismos” e pouco menos da metade dos textos possui título. São textos que foram encontrados no Arquivo Público Municipal de Sacramento, como diz uma nota explicativa, e que estão registrados em folhas esparsas. São ditos, historietas populares e anedotas cujos personagens são pessoas comuns: negros, o jovem que gostava de poesia, o sírio verdureiro, pobres que não tinham o que comer, casais em conflito, políticos, imigrantes, enfim, figuras da sociedade brasileira, principalmente do contexto urbano. Algumas dessas pequenas narrativas são também autobiográficas, como a que ela narra sua primeira vez no bonde em São Paulo (JESUS, 2018, p. 76) ou um jantar em que ela decidiu colocar os talheres de gala na mesa porque era aniversário de casamento do casal:

– Por que isto?

– A sua senhora disse-me que hoje é o dia do aniversário de casamento, que faz onze anos que o senhor lhe pertence. Deve ser um dia que o senhor tem prazer em comemorar...

Ele coçou a cabeça e disse, tristonho:

– Não faz onze anos. Faz vinte e dois! (JESUS, 2018, p. 72).

Por fim, na terceira parte, os “Datiloscritos” estão todos intitulados; algumas das narrativas, diz a nota explicativa, foram usadas na preparação de *Diário de Bitita* na França, “[...] porém aqui estão dispostas conforme o original datiloscrito na correspondência direta de uma das versões do livro *Um Brasil para brasileiros*” (JESUS, 2018, p. 115). São textos, portanto, de cunho autobiográfico e nos quais vislumbramos aspectos de Carolina de Jesus ainda desconhecidos. O texto “Minha irmã”, que talvez não tenha sido incluído em *Diário de Bitita* pela carga de violência, é sobre o nascimento da irmã já morta. É também nesse trecho que ela narra algumas das adversidades enfrentadas até sua chegada à cidade, trecho que não aparece no já citado livro de memórias:

Analisando a minha odisseia, compreendi que deveria resignar-me. A minha enfermidade não me prendia no leito.

Deveria até dar graças a Deus. Não passei fome. Nas casas em que eu pedia comida, eu ganhava. Eu não tinha medo. Dormia nas estradas. Os homens que me olhavam diziam:

– Ela é louca.

Quando cheguei na cidade, calcei o meu tênis. Troquei o meu vestido que estava amarfanhando. O meu coração disparou-se. Que medo eu senti da cidade. (JESUS, 2018, p. 132-133).

A declaração sobre seu medo da cidade é uma abertura a uma intimidade poucas vezes exposta por Carolina de Jesus pois, por mais que a autora trate diversos aspectos da sua autobiografia, são raros os momentos em que descreve o seu estado emocional acerca de uma dada situação no momento em que ocorria. O trecho acima ilustra o quanto há ainda por se desvendar da escritora negra cuja obra, em grande parte, permanece ainda desconhecida.

Na última página do livro, um bibliografia ilustrada dos livros da autora já publicados: *Quarto de despejo* (1960); *Casa de alvenaria* (1961); *Pedaços da fome* (1963); *Provérbios* (s/d); *Diário de Bitita* (1986); *Antologia Pessoal* (1996); *Meu estranho diário* (1996); *Onde estaes felicidade?* (2014). Se considerarmos que, da bibliografia exposta, apenas dois livros de Carolina Maria de Jesus estão em circulação no mercado editorial hoje (o diário e as memórias), *Meu sonho é escrever...* é, portanto, um trabalho fundamental para um maior conhecimento acerca da escritora e para um entendimento do seu papel na literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

FERNANDEZ, R. **Carolina de Jesus**: uma breve cartografia de seu espólio literário. *Manuscrita*, n. 31, p.10-26, 2016.

JESUS, C. M. de. **Diário de Bitita**. São Paulo: Sesi-SP, 2014.

_____. **Onde estaes felicidade?** São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

_____. **Quarto de despejo**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2015.

MEIHY, J. C. S. B.; LEVINE, R. M. **Cinderela Negra**: a saga de Carolina Maria de Jesus. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- 1987-2016, p. 63.
- Ancestralidade, p. 97.
- Antonio Callado, p. 119.
- Autoras negras, p. 35.
- Canção, p. 165.
- Colonialismo, p. 15.
- Conceição Evaristo, p. 83 e p. 97.
- Consciência Crítica, p. 139.
- Contra-público Negro, p. 139.
- Criminalidade, p. 139.
- Criolo, p. 149.
- Cultura, p. 107 e p. 119.
- Destruição construtiva, p. 149.
- Diáspora, p. 107.
- Dissertações e teses, p. 63.
- Engajamento Cívico, p. 139.
- Escravidão, p. 51.
- Escritores angolanos, p. 187.
- Etnicidade, p. 165.
- Getúlio Vargas, p. 203.
- Identidade, p. 119.
- Imaginário, p. 107.
- Imprensa alternativa, p. 203.
- Intelectual Orgânico, p. 139.
- João Antônio, p. 203.
- Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!), p. 203.
- Literatura brasileira afrofeminina, p. 83.
- Literatura brasileira homoafetiva, p. 83.
- Literatura do/sobre o negro, p. 15.
- Literatura negra, p. 15.
- Literatura e ditadura, p. 203.
- Luanda, p. 187.
- Maria Firmina dos Reis, p. 63.
- Memórias poéticas, p. 35.
- Missossos e Makas, p. 97.
- Mosaico de culturas, p. 187.
- Narradoras, p. 97.
- Negro-brasilidade, p. 165.
- Poética afro-brasileira contemporânea, p. 149.
- Racismo, p. 15.
- Reinvenção, p. 35.
- Representação cultural, p. 187.
- Resistência, p. 15.
- Retorno, p. 107.
- Revisão bibliográfica, p. 63.
- Sororidade, p. 97.
- Subjetividade, p. 51.
- Teatro negro, p. 119.
- Transculturação, p. 107.
- Úrsula, p. 51.

SUBJECT INDEX

- 1987-2016, p. 63.
- Afro-Brazilian Literature*, p. 83.
- Ancestrality*, p. 97.
- Angolan writers*, p. 187.
- Antonio Callado*, p. 119.
- Black authors*, p. 35.
- Black counterpublic*, p. 139.
- Black literature*, p. 15.
- Black Theater*, p. 119.
- Brazilian alternative press*, p. 203.
- Brazilian-black*, p. 165.
- Civic engagement*, p. 139.
- Colonialism*, p. 15.
- Conceição Evaristo*, p. 83 e p. 97.
- Constructive destruction*, p. 149.
- Contemporary Afro-Brazilian poetic*, p. 149.
- Criminality*, p. 139.
- Criolo*, p. 149.
- Critical consciousness*, p. 139.
- Cultural mosaic*, p. 187.
- Cultural representation*, p. 187.
- Culture*, p. 107.
- Culture*, p. 119.
- Diaspora*, p. 107.
- Dissertations and theses*, p. 63.
- Ethnicity*, p. 165.
- Getúlio Vargas*, p. 203.
- Homo-affective Brazilian literature*, p. 83.
- Identity*, p. 119.
- Imaginary*, p. 107.
- João Antônio*, p. 203.
- Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)*, p. 203.
- Literature and dictatorship*, p. 203.
- Literature of/about black people*, p. 15.
- Literature review*, p. 63.
- Luanda*, p. 187.
- Maria Firmina dos Reis*, p. 63.
- Missossos and Makas*, p. 97.
- Narrators*, p. 97.
- Organic intellectual*, p. 139.
- Poetic memories*, p. 35.
- Racism*, p. 15.
- Reivention*, p. 35.
- Resistance*, p. 15.
- Return*, p. 107.
- Slavery*, p. 51.
- Song*, p. 165.
- Sorority*, p. 97.
- Subjectivity*, p. 51.
- Transculturation*, p. 107.
- Úrsula*, p. 51.

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALMEIDA, Juliano Nogueira, p. 165.
ANDRADE, Lucas Toledo de Andrade, p. 149.
BORGES, Telma, p. 97.
CARDOSO, Bruno, p. 83.
CHAGAS, Sylvania Núbia, p. 107.
DE JESUS, Tarcísia Emanuela Teixeira, p. 15.
FONSECA, Dagoberto José, p. 15 e p. 219.
FONSECA, Simone de Loiola Ferreira, p. 15.
JACOB, Eliseo, p. 139.
KARLO-GOMES, Geam, p. 119.
KRACHENSKI, Naiara, p. 51.
LOUREIRO, Clarissa, p. 119.
MOREIRA, Fernando Alberto Torres, p. 187.
NASCIMENTO, Daniela, p. 223.
RIBEIRO, Orquídea Maria Moreira, p. 187.
SANTIAGO, Ana Rita, p. 35.
SILVA, Júlio Cezar Bastoni da, p. 203.
SILVA, Osvaldo José da, p. 219.
ZIN, Rafael Balseiro, p. 63.

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

SILVA, Osvaldo José da, p. 219
FONSECA, Dagoberto José, p. 219
MIANO, Léonora, p. 219

NASCIMENTO, Daniela, p. 223
JESUS, Carolina Maria de., p. 223

Livros Resenhados/
Reviewed Books

A estação das sombras, p. 219

Meu sonho é escrever...contos inéditos e
outros escritos, p. 223

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.

A desconsideração das normas implicará a não publicação do trabalho. Os artigos recusados não serão desenvolvidos ao(s) autor(es).



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

