



ARTIGO/DOSSIÊ

SOBRE AS BELEZAS DA MORTE: ANCESTRALIDADE E APRENDIZAGEM EM “GOSTO DE AMORA”

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

Lucas Toledo de Andrade

Doutor em Letras, Literatura Comparada, pela Universidade Estadual de Londrina, 2020.

Professor da Universidade Anhanguera, Londrina (PR).

Professor da Universidade Estadual de Londrina, Londrina (PR).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0329201436751302>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2454-3056>.

E-mail: itoledodeandrade@gmail.com.

Resumo: Este artigo pretende analisar o conto “Gosto de Amora” (2019), presente na coletânea homônima, de Mário Medeiros. No conto, o narrador-personagem, por meio do olhar infantil, conta a sua travessia ao encontro dos antepassados. Ao se observar essa narrativa formalmente, notamos que ela apresenta uma desestruturação da noção cronológica e linear de tempo, propondo uma outra forma de pensar a existência, o que se relaciona à ideia de “tempo africano tradicional” (RIBEIRO, 1996). A partir disso, o narrador trabalha com temas, como – ancestralidade, tempo, memória e morte. A morte é representada a partir de imagens poéticas que simbolizam, em muitos momentos, o processo de formação e aprendizagem do negro na sociedade brasileira. Nesse sentido, buscamos compreender de que forma essa narrativa afro-brasileira, por meio de um narrador-personagem infantil, consegue apresentar os

entrecruzamentos entre sujeito, ancestralidade, tradição africana e contemporaneidade.

Palavras-chave: Ancestralidade. Aprendizagem. Morte. *Gosto de Amora*. Mário Medeiros.

Abstract: This article aims to analyze the short story “Gosto de Amora”, present in the eponymous collection, of Mário Medeiros. In the short story, the first-person narrator, using a childish view, tells his path to meet the ancestors. When looking at this narrative formally, we see that it presents a destructuring of linear and cronologic notion of time, proposing another way of thinking about the life, what relates to the ideia of “tempo africano tradicional” (RIBEIRO, 1996). From this, the narrator works with themes: ancestry, time, memory and death. The death is represented from poetic images that symbolize, in many moments, the formation and education process of black people in a Brazilian society. Therefore, we seek to understand how this Afro-Brazilian narrative, through a childish first-person narrator, manages to present the intersections between subject, ancestry, African tradition and contemporary.

Keywords: Ancestrality. Education. Death. *Gosto de Amora*. Mário Medeiros.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: UM DIÁLOGO SOBRE O TEMPO E A ANCESTRALIDADE

A coletânea de contos *Gosto de Amora* (2019), de Mário Medeiros, professor de Ciências Sociais da Universidade de Campinas (UNICAMP) e escritor, já nos convida, desde o seu início, por meio da escolha dos elementos pré-textuais, a refletir sobre tempo e ancestralidade. Na dedicatória do livro, Medeiros cita um trecho da obra *País sem chapéu* (2011), de Dany Laferrière:

Eles estão aqui, eu sei, estão todos aqui me olhando trabalhar nesse livro. Sei que me observam. Eu sinto. Seus rostos roçam a minha nuca. Eles se

inclinam com curiosidade por cima do meu ombro. Eles se perguntam, levemente inquietos, como vou apresentá-los ao mundo, o que direi deles [...]. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 33 apud MEDEIROS, 2019, p. 2)

A escolha do trecho citado já sugere que os narradores criados por Medeiros (2019), seja na primeira ou na segunda parte da coletânea *Gosto de Amora*, intituladas, respectivamente, de “Histórias de meninos” e “Homem em janeiro”, colocarão em diálogo memória, tempo, vida, morte e ancestralidade.

Algumas narrativas curtas da obra, como é o caso da que intitula a coletânea, rompem com a perspectiva linear e cronológica de tempo, ligando, assim, elementos da vida e da morte, do contemporâneo e do ancestral para construir um retrato em cacos das vivências de meninos e homens negros do Brasil. Não por acaso, na abertura da parte “Histórias de meninos”, Medeiros (2019) se vale de um trecho da canção “Tempo e contratempo” (2019), de Jards Macalé, em que se lê “o tempo não existe, e essa que é a graça”.

O uso do trecho de Macalé revela uma ruptura com uma noção teleológica de tempo, questionando a cadeia linear marcada pelo passado, presente e futuro, mostrando, então, rompimentos, misturas e entrelaçamentos entre as diversas temporalidades, o que vai, em certa medida, ao encontro daquilo que podemos chamar de “tempo africano tradicional”, segundo o que traz Ribeiro a partir de Hama e Ki-Zerbo:

O tempo africano tradicional engloba e integra a eternidade em todos os sentidos. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente. À sua maneira, permanecem sempre contemporâneas e tão influentes, se não mais, quanto o eram durante a época em que viviam. O sangue dos sacrifícios

de hoje reconforta os ancestrais de ontem. Tudo é onipresente nesse tempo intemporal do pensamento animista, no qual a parte representa e pode significar o todo; como os cabelos e unhas que se impede de caírem nas mãos dos inimigos por medo de que estes tenham poder sobre a pessoa. (HAMA; KI-ZERBO, 1982, p. 62 apud RIBEIRO, 1996, p. 26)

A partir do excerto, notamos que o contemporâneo e o ancestral encontram-se na mesma fatia de tempo, pois “as gerações passadas não estão perdidas para o tempo presente” (HAMA; KI-ZERBO, 1982, p. 62 apud RIBEIRO, 1996, p. 26), o que nos faz lembrar as teses benjaminianas sobre o conceito de história, de 1940, nas quais o filósofo alemão mostra a abertura do passado no interior do presente, por meio da noção de um “tempo-de-agora” (BENJAMIN, 2016, p. 18), que destoa do discurso homogêneo e vazio das classes dominantes, possibilitando que os indivíduos dominados ao longo dos processos civilizatórios narrem a sua própria história, o que rompe com uma tradição narrativa cronológica, permitindo que as diversas temporalidades se encontrem e se relacionem.

Há, assim, o encontro do tradicional e do moderno e uma ênfase, sobretudo, na importância do conhecimento ancestral, uma vez que é esse conhecimento articulado no tempo presente que pode romper com um olhar conformista à existência, pois “cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la” (BENJAMIN, 2016, p. 12).

Por isso mesmo, a figura do velho é extremamente valorizada em narrativas africanas, uma vez que esse indivíduo é detentor do saber e responsável pela manutenção de uma tradição alimentada pela oralidade, é aquele que, segundo nossa leitura, tem a capacidade de

“atiçar no passado a centelha de esperança” (BENJAMIN, 2016, p. 12). Essa tradição oral, representada fortemente pela figura do *griot*, se faz pela valorização do intemporal, pela recusa ao cronológico.

No conto “Gosto de Amora” (2019) essa trama intemporal vem à tona pelo olhar do pequeno protagonista que, poeticamente, mistura os tempos e usando inúmeras simbologias encontra as raízes de sua ancestralidade, falando sobre resistência, beleza, morte, vida e força cultural.

Podemos dizer que o protagonista de “Gosto de Amora” por meio do pueril olhar da criança ilustra os dizeres de Jards Macalé “o tempo não existe, e essa que é a graça”, retomando também as ideias de Laferrière sobre a existência constante da ancestralidade na escrita das narrativas negras.

Nesse sentido, este artigo buscará por meio da análise do conto “Gosto de Amora”, observar a maneira como essa narrativa afro-brasileira, por meio de um narrador-personagem infantil, consegue apresentar os entrecruzamentos entre sujeito, ancestralidade, tradição africana e contemporaneidade para representar o homem negro em seu processo de formação no âmbito da sociedade brasileira.

ANCESTRALIDADE E APRENDIZAGEM EM “GOSTO DE AMORA”

O conto “Gosto de Amora” é contado por um narrador-personagem, não nomeado. Sabemos, já no início do conto, que ele é uma criança. É possível afirmar que a escolha desse tipo de narrador é uma importante estratégia escolhida por Medeiros, visto que o olhar infantil à realidade possibilita a criação de uma noção temporal ligada diretamente àquilo que chamamos anteriormente de “tempo africano tradicional” (1996).

O menino narrador mistura as concepções de tempo, funde invenção e realidade para contar a sua trama, na qual morte e vida são partes do mesmo plano e compõem uma tradição frondosa, assim como a amoreira – árvore grande – que dá frutos pretos, e tem raízes fincadas no chão da morte, o mesmo chão que aduba a vida, segundo o conto de Mário Medeiros.

Essa “narração infantil” instaura a intemporalidade, colocando em xeque a “história vazia e homogênea”, trazida por Benjamin em suas teses, recorrendo, assim, ao “tempo-de-agora” (BENJAMIN, 2016, p. 18), que, nessa análise, se relacionará ao modo como os griots elaboram as suas narrativas, visto que

eles dificilmente trabalham com uma trama cronológica, interessando-se mais pelo homem apreendido em sua existência, condutor de valores e agindo na natureza de modo intemporal. Não se dispõem a fazer a síntese dos diversos momentos da história relatada e sim conceder a cada momento um sentido próprio sem relações precisas com outros momentos. O *griot* praticamente deixa de lado os afloramentos e emergências temporais denominados em outros lugares como ‘ciclo’ (ideia de círculo), ‘período’ (ideia de lapso de tempo), ‘época’ (ideia de momento marcado por algum acontecimento importante), ‘idade’ (ideia de duração, de passagem do tempo), ‘série’ (ideia de sequência, sucessão), ‘momento’ (ideia de instante, circunstância, tempo presente) etc. (RIBEIRO, 1996, p. 27)

Sendo assim, o modo dos griots contarem suas narrativas, certamente opõe-se a uma elaboração histórica linear e cronológica, usada como instrumento de dominação pelos vencedores. Os griots ao deixarem de lado as “emergências temporais” (RIBEIRO, 1996, p. 27) tão comuns à historiografia burguesa rasuram uma perspectiva

histórica conservadora, inserindo sua própria voz nos escombros deixados pela barbárie dos dominadores, o que é um ato de resistência.

Desse modo, entendemos que a concepção intemporal trazida pelo menino relaciona-se à figura dos griots, que podem ser vistos em três personagens do conto, é o caso do pai do narrador-personagem, o “Pai Gigante” ou “Gigante Preto” (MEDEIROS, 2019, p. 66-67); o dono de uma floricultura pela qual o progenitor e o filho passam a caminho do cemitério (“campo grande, gigante”), apresentado como “homem velho, gordo, preto, de longa barba branca e risada alta” (MEDEIROS, 2019); e a avó Dita, caracterizada por ser doce como amora.

Esses personagens são trazidos no conto como figuras que recorrem a narrativas orais para ensinar vivências ao menino, o que os aproxima dos griots. As vozes desses anciãos, sempre vistos como figuras grandiosas, povoam a mente da criança de imagens poéticas, que são vistas pelo leitor a partir da voz do menino, o que dá à narrativa leveza e até certo tom bem-humorado:

Meu pai era um homem cheio de conselhos e ditados. ‘Apressa o passo, que cobra que não anda não engole sapo’. Eu não entendia bem aquilo e ficava imaginando uma cobra parada em sua toca, sem mover os pés – sim, eu pensava que cobras tinham pés, já que ele dizia que elas precisavam andar para engolir sapos – vendo a vida passar e os sapos, sapinhos e pererecas olhando em desafio, dizendo ‘dona cobra, não vai me engolir? Venha cá fora, dona cobra’, com a voz como naquela história que ele contava toda noite para mim, antes de dormir, da Festa no Céu, e como o sapo astucioso fez para chegar no baile do céu. (MEDEIROS, 2019, p. 65)

A imaginação infantil povoada por palavras no diminutivo, como “sapinhos”, e diversas outras histórias como “Festa no Céu”,

redimensionam a visão para a morte, uma vez que pai e filho caminham em direção ao cemitério, ao encontro dos ancestrais, tratados como “Parentes”, algo só percebido no decorrer da narrativa. É importante notar que o substantivo comum “parente” aparece no meio do período grafado com a inicial maiúscula, o que revela a particularização e a importância desses indivíduos, desses ancestrais.

A caminho do “campo grande”, “campo verde” ou “Casa da Formosa”, nunca tratado na narrativa pelo substantivo “cemitério”, os personagens passam pela “Floricultura Formosa” para ouvirem os conselhos do velho preto, uma espécie de entidade que entre flores e doces aconselha o pequeno personagem, que não consegue compreender o porquê da visita constante ao velho homem:

Eram rosas e azuis e eu nunca entendia muito bem porque meu pai parava na Floricultura Formosa – era sempre a mesma – para cumprimentar o homem velho gordo preto de longa barba branca e risada alta. Ele dizia sempre a mesma coisa: ‘É o menino! Ei, menino, leve uma flor para sua vó, outra para seu tio e esta aqui para seu irmãozinho. E tome seu pirulito’.
(MEDEIROS, 2019, p. 65)

A voz da criança narrando o trajeto rumo ao cemitério cria um caminho ritualístico permeado por flores rosas e azuis, palavras de sabedoria, pirulitos e dizeres contados pelo Gigante Preto e pela avó Dita, aquela que tem no próprio nome a ideia dos ditados. A partir da imaginação infantil, esses dizeres populares ganham humor, tornando-se narrativas de espanto, de medo e de aprendizagem:

E se seu rateasse, ele se fingia de bravo ou ficava muito mau mesmo e me controlava só com o olhar para dizer aquele ditado que eu mais temia: *passarinho que come pedra sabe o intestino que tem*. Meu, eu

não conseguia deixar de pensar no suplício que seria comer pedra, com ou sem opção e como ela sairia depois. E me dava um medo, igual quando minha avó Dita dizia que se a gente comesse laranja ou melancia com semente, as sementes iriam brotar de dentro da gente. Eu não queria comer pedra, nem semente de laranja ou melancia, nem imaginar como isso tudo iria sair de dentro de mim, então eu fazia, fazia tudo, temendo o pior que a voz do Gigante Preto era capaz de dizer. (MEDEIROS, 2019, p. 65, grifo do autor)

Notamos que os mais velhos transmitem ensinamentos aos mais novos em meio a um ritual de cores e também de humor. Por isso, diversos momentos da narrativa lembram rituais e festas de Umbanda, há as flores com as mesmas cores das velas oferecidas para os *Ibejis*, “divindades gêmeas do panteão nagô que, no movimento de sincretismo religioso à brasileira, foram associados aos santos católicos Cosme e Damião” (SILVA, 2016, p. 1), e o próprio doce – pirulito –, instrumento de trabalho dessas entidades ao se incorporarem nos terreiros:

[...] as crianças [...] representam a ideia de pureza e inocência e dão ao culto umbandista uma dimensão de alegria e de folguedo. [...] Frequentemente a assistência lhes oferta bombons, balas e doces, que eles comem avidamente com um prazer infantil. (ORTIZ, 1991, p. 74-75)

Há também a representação do “preto-velho”, dono da Floricultura Formosa, que dá conselhos de maneira afetuosa e doce, algo simbolizado pelas flores e pelo pirulito, e ensina à criança elementos da sua ancestralidade, uma vez que é esse personagem que também transmite um modo de cultuar os ancestrais “Ei, menino, leve uma flor para sua vó, outra para seu tio e esta aqui para seu irmãozinho”. Os pretos-velhos são figuras que transmitem ensinamentos por meio de

uma fala “suave, cheia de afeição, o que transmite uma sensação de segurança e familiaridade” (ORTIZ, 1991, p. 73).

Assim sendo, o caminho ao encontro dos mortos, pode ser entendido como uma metáfora à importância do conhecimento ancestral no processo de formação do negro na sociedade brasileira, o que faz com que “Gosto de Amora” possa ser visto também como uma narrativa de formação e aprendizagem. Afinal, o narrador-personagem vai encontrar as suas raízes, representadas pela amoreira frondosa:

E toda vez que eu ia visitar meu irmão, minha avó e aquele mundo todo de gente que morava ali, eu não podia sair de lá sem visitar a árvore gigante que dava aquela fruta preta como a gente, doce como minha vó Dita e cheia de bolinha feita a cara do meu irmão mais velho em nossa casa. Que meu pai dizia que o nome era feminino de amor. (MEDEIROS, 2019, p. 68)

Essa busca pelas raízes é trazida de maneira literal no conto, uma vez que o pai, todos os dias, ensina o filho a cuidar de sua ancestralidade, a se embelezar para ir ao encontro dos seus. O cabelo, marca fenotípica dos afrodescendentes, é visto no conto como, de fato, uma raiz que deve ser cuidada:

E eu nunca entendia porque todo mundo morava no mesmo campo verde, mas eu ia, com meu Pai Gigante, Gigante forte e preto, com cheiro bom de banho tomado de manhã, junto comigo, que ele fazia questão que a gente tomasse todo dia e penteasse o que ele chamava de ‘a nossa raiz’, toda para trás, e passasse desodorante e lavasse o rosto, escovasse o dente e arrumasse a cama [...] eu achava meio chato tudo aquilo, todo dia, mas cobra que não andava não engolia sapo, meu Gigante Preto fazia questão de dizer. (MEDEIROS, 2019, p. 68)

Vemos que os ditados, transmitidos oralmente, são elementos importantes para o aprendizado do menino, que não gosta do “ritual de embelezamento” ensinado pelo pai, mas o faz, tendo em mente o ditado anunciado pelo progenitor. Esse ritual de pentear-se, banhar-se e perfumar-se representa, em certa medida, o cuidado com a ancestralidade, o autocuidado e a manutenção da negritude, algo trabalhoso em um país marcado pelo racismo estrutural, a partir dos apontamentos de Silvio Almeida (2019), e por uma constante busca pelo apagamento das marcas negras, entendidas como raízes, em “Gosto de Amora”.

Percebemos, assim, que o narrador-personagem apresenta ao leitor uma narrativa carregada de poeticidade e beleza, que é, ao nosso ver, uma forma de resistência a todo o processo de opressão, violência e exclusão resultante da escravização dos povos negros e que se mantém atual ainda em nossos dias.

O narrador, criado por Medeiros, protegido pela aparente inocência infantil nos mostra uma busca incessante pelo viver, revelando a própria morte como elemento de vida, força e ancestralidade, o que nos leva ao encontro dos dizeres de Achille Mbembe:

Produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, esse termo [negro] foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação. Humilhado, profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital. Porém – e esta é sua patente dualidade – numa reviravolta espetacular, tornou-se símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação

e até mesmo no ato de viver vários tempos e várias histórias simultaneamente. (MBEMBE, 2018a, p. 21)

O narrador-personagem de “Gosto de Amora” representa esse “desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver vários tempos e várias histórias simultaneamente” (MBEMBE, 2018a, p. 21). Essa força, tratada por Mbembe, se expressa pelas imagens poéticas criadas pelo narrador ao adentrar “o campo verde”:

Eu sempre deixava meu Pai Gigante um pouco sozinho, porque ele havia me ensinado que às vezes o silêncio falava muito alto e a gente precisava andar um pouco para poder ouvir a voz do vento. Então, eu andava pela casa azul do meu irmão, pela casa rosa e desbotada da minha avó e via que elas eram todas parecidas com outras casas azuis e rosas de tanta gente ali naquele campo verde e bonito, onde o vento fazia curvas e mais curvas, falando alto em silêncio, até que eu chegasse ao meu lugar preferido dali da casa de todo mundo. (MEDEIROS, 2019, p. 67)

Ao narrar, o menino traz à tona a beleza do espaço habitado por seus ancestrais, mostrando-o como um espaço de vida e dinamicidade, um espaço em que histórias se contam, algo trazido por Andrade Junior, que mostra o cemitério, a partir da perspectiva umbandista como um local de pertencimento:

O cemitério é uma cidade em miniatura em que conseguimos perceber, por exemplo, as famílias mais abastadas que enterram seus mortos na necrópole, as religiões que convivem no mundo dos vivos, as devoções presentes nas localidades e as marcas identitárias que são cravadas nas fotografias e epitáfios que ornaram as sepulturas. Tudo está lá. (ANDRADE JUNIOR, 2021, p. 22)

Há, assim, o ato de criação da vida no espaço da morte, que pode ser visto como uma metaforização do “desejo consciente de vida” trazido por Mbembe (2018a). Esse fato relaciona-se ao próprio modo como a África negra lida com a morte. Segundo Ferreira (2007), na África negra a morte é a simbologia do modo como a vida expressa o seu poder de renovação: “a morte, em suma, constitui a grande vitória da vida” (FERREIRA, 2007, p. 302).

Desse modo, compreendemos que o caminhar do menino para o “campo bonito” e todo o apagamento das fronteiras entre mundos dos vivos e mundos dos mortos, do Órun e do Àiyê, representam essa grande vitória da vida expressa por Mbembe (2018a), uma vez que, diante das “casas” de seus ancestrais, o menino participa de um culto à vida, pois ele deseja também encontrar os seus e fazer parte daquele ciclo:

Eu perguntava, então, sempre para o meu pai quando a gente poderia se mudar, porque tudo ali parecia ser mais legal que a escola e o chato do meu irmão e a molecada da rua de cima. E o vento ria alto de mim, enquanto a tarde caía sobre nós. (MEDEIROS, 2019, p. 69)

O narrador mostra o seu desejo de habitar o mundo dos seus ancestrais por meio de simbologias que se referem à ancestralidade africana e à mitologia dos orixás, por isso ele diz que “o vento ria de mim, enquanto a tarde caía sobre nós”. O vento simboliza Iansã/Oiá, aquela que ganha de Obaluaê o poder sobre o reino dos mortos, sendo considerada como uma espécie de condutora entre o mundo terreno e o mundo sagrado, alguém que auxilia nesse processo de travessia:

Obaluaê ficou mais que contente com a festa, ficou grato. E em recompensa, dividiu com ela o seu reino. Fez de Oiá a rainha dos espíritos mortos,

Rainha que é Oiá Igbalé, a condutora dos *eguns*.
Oiá então dançou e dançou de alegria.
Para mostrar a todos o seu poder sobre os mortos,
Quando ela dança agora, agita no ar o *iruquerê*,
o espanta-mosca com que afasta os *eguns* para
outro mundo.
Rainha Oiá Igbalé, a condutora dos espíritos.
Rainha que sempre foi a grande paixão de Omolu.
(PRANDI, 2001, p. 308)

No breve trecho de uma das narrativas de Iansã/Oiá, a morte é vista pela ótica da alegria, afinal ela dança para mostrar o seu poder sobre os mortos. A ligação entre alegria e morte está presente em “Gosto de Amora”, pois o cemitério para o narrador é um espaço de respeito, mas também de alegria e serenidade, pois possibilita o encontro com a ancestralidade e, conseqüentemente, uma renovação da própria noção de vida.

Podemos dizer que o cemitério é um espaço ritualístico, no qual o tradicional e o moderno se interseccionam, no qual a criança encontra os mortos e, conseqüentemente, as suas raízes e a sua história, conforme mostra Andrade Junior, “uma diversidade de possibilidades [...] mostra a exuberância do espaço cemiterial. Vivos, mortos e espíritos compartilhando experiências. Tudo ganha vida e significado” (ANDRADE JUNIOR, 2021, p. 22).

Sendo um lugar sagrado, um espaço de travessias, há ritos a serem seguidos antes de adentrá-lo, por isso a mãe e o pai do narrador-personagem o ensinam a pedir licença ao pegar as amoras e levar para casa, afinal o personagem está lidando com a ancestralidade, com seu povo preto, representado pelas doces frutinhas.

E quando minha mãe sempre perguntava como e por que eu conseguia trazer aquilo tudo, eu dizia que

tinha pedido licença, igual ela tinha me ensinado, para toda aquela gente que morava ali, e que tinha pedido direitinho para poder subir em algum daqueles telhados rosas ou azuis de lá e começar pegar as amoras e colocar no saco, que eu trazia guardado no bolso escondido do calção. E que sempre eu não via chegar o Gigante Preto Pai atrás de mim, que me colocava nos ombros para eu poder chegar nos galhos mais altos e que me falava que, se eu tivesse pedido licença e com educação, estava tudo bem, que eles iam deixar eu pegar e ficava ainda mais doce, porque amora era feminino de amor. E que um dia todos nós iríamos morar ali e dar frutas doces uns para os outros e para quem visitasse nossa casa. (MEDEIROS, 2019, p. 68, grifo nosso)

Sendo assim, há, em “Gosto de Amora”, uma concepção de existência alimentada pelo pensamento ancestral africano, pois, segundo Ferreira (2007), morte e vida são indissociáveis, já que apenas a morte possibilita a renovação da vida: “um dia todos nós iríamos morar ali e dar frutas doces uns para os outros e para quem visitasse nossa casa”. Por isso, o narrador-personagem vai em direção aos mortos, tratando das belezas da morte, ou ainda, da força da vida, afinal proclamar o fim de uma vida é também louvar toda a ancestralidade:

O homem africano não ignora a morte; pelo contrário, ele afirma-a desmesuradamente. Afinal, vida e morte são diferentes, mas indissociáveis: a criança que nasce transporta consigo a promessa da morte, ela é já um ‘morto em potência’; mas o velho que morre continua a sobreviver na sua descendência. É por isso necessário proclamar a importância da morte, uma vez que ela é o acontecimento biológico que torna possível a sobrevivência da espécie e assegura, com a renovação que suscita, as suas possibilidades de mutação. (FERREIRA, 2007, p. 303)

As possibilidades de mutação da vida estão representadas pela amoreira que cresce nas terras do cemitério. A amoreira, fundamental para a compreensão do título do conto, cresceu nas terras em que os ancestrais foram enterrados. Sendo assim, a árvore frondosa, em que o menino só conseguia subir nos galhos altos, estando nos ombros do “Gigante Pai Preto”, é alimentada pela ancestralidade, pois são os “Parentes” do narrador-personagem o adubo dessa fonte de amor, afeto e doçura, representada pelas amoras, doces como a Vó Dita.

Compreendemos que a árvore simboliza a relação do menino com a sua ancestralidade, é ela, que fortalecida pelos ancestrais oferecerá alimento ao narrador, que sabe que, após a sua morte, dará frutos a outros indivíduos, dando continuidade à tradição familiar e à vida. A morte nas tradições africanas é, de acordo com Ferreira, uma continuação da vida, uma possibilidade de persistência da tradição:

A morte é, assim, simultaneamente, ruptura e continuidade, já que se é uma mudança de estado (uma ruptura), esta mudança significa mais a permanência da vida (continuidade) do que a sua destruição. Aliás, é uma crença geral da África negra que a vida não cessa totalmente depois da morte. Ela é não só um estado provisório – a ideia de aniquilação total e definitiva repugna o africano –, mas o morto é um vivo de uma outra espécie, que atinge um novo estado, apesar de, frequentemente, o novo ser repetição simbólica do antigo: a vida no Além permanece idêntica à vida na Terra (os mortos comem, bebem, cultivam os seus campos, etc.); o recém-nascido lembra os traços do antepassado que ele reencarna. (FERREIRA, 2007, p. 308)

Nesse sentido, os mortos, esses vivos de outra espécie, ensinam e trazem aprendizados aos seus, dando continuidade à tradição. O

narrador-personagem, por exemplo, diz que os seus ancestrais o ajudavam nas aulas de matemática:

Eles me ajudavam nas aulas de matemática, porque eu ficava fazendo conta, com os números que meu pai me ensinou, que significavam quando aquelas pessoas tinham chegado ao mundo e quando tinham chegado à ‘Casa da Formosa’, como ele gostava de dizer. (MEDEIROS, 2019, p. 68)

Vemos assim, a interseccionalidade entre diferentes mundos, as trocas de conhecimentos entre vivos e mortos como uma constante ao longo de todo o conto, o que simboliza, como já dito, uma ruptura com a temporalidade cronológica, afinal os mortos não aparecem por meio de reminiscências de um passado acabado, pois “o tempo não existe, e essa que é a graça” (MACALÉ, 2019).

Podemos notar, por exemplo, que no trecho “eles me *ajudavam* nas aulas de matemática” (MEDEIROS, 2019, p. 68, grifo nosso), o verbo “ajudar” está conjugado no pretérito imperfeito, o que pode revelar, entre outras coisas, a ideia de continuidade e de duração da ação no tempo. Os mortos, desse modo, agem de maneira contínua, participando de todo o percurso de vida do menino.

Além disso, a relação do menino com os seus mortos, espalhados em “casas” e fotos na “calunga pequena”, anuncia a criação de laços com o coletivo. No trajeto em direção aos antepassados, o narrador-personagem mostra que não está sozinho, que faz parte de algo tão frondoso e cheio de raízes quanto à amoreira repleta de frutos.

Dessa forma, a morte, a partir dessa perspectiva africana, possibilita uma superação da própria individualidade do humano, uma vez que reforça a coletividade, amplia a noção de tradição, abrindo a cadeia de relações entre os vivos e os antepassados,

trazendo as marcas da ancestralidade, o que traz a superação da própria noção de finitude, pois a morte se mostra, nesse raciocínio, como o início da continuidade, a expansão da vida:

A morte, concebida como uma destruição do singular e do aparente (o indivíduo), reduzida, no estado de puro imaginário, é compensada por um jogo de crenças que derivam em direcção ao simbólico, uma vez que a morte implica uma totalidade orgânica de símbolos que permitem não só explicar a sua origem, sublinhar a sua presença, exprimir os seus aspectos, as suas modalidades, os seus momentos, mas também e sobretudo ultrapassá-la. Tudo se passa como se a consciência colectiva, que se alimenta da Vida, encontrasse no mundo dos antepassados a razão da sua perenidade. A morte pode, assim, definir-se como a mediação do individual em direcção ao colectivo, considerado no que ele tem de mais seguro, a comunidade dos antepassados. (FERREIRA, 2007, p. 308-309)

Consideramos, assim, que o conto “Gosto de Amora”, marcado pela intemporalidade e pela destruição de fronteiras entre realidade e invenção, vida e morte, infância e velhice, tradicional e contemporâneo, revela a construção de uma aprendizagem baseada na ancestralidade africana, afinal essa concepção de tempo se liga a forma de narração dos griots.

O narrador-personagem não usa a infância apenas para criar fortes imagens poéticas, carregadas de lirismo, mas também para “brincar” com a morte, colocando-a no âmbito das reflexões da África negra sobre a (in)finalidade da vida.

A aparente inocência com a qual o menino maneja as discussões sobre o cemitério e a relação dele com os mortos, não é algo que

revela apenas uma perspectiva infantil sobre a existência, mas algo que anuncia uma perspectiva baseada na ancestralidade, na aprendizagem sobre a negritude e, conseqüentemente, na formação do indivíduo negro no âmbito de uma sociedade racista, como a brasileira, afinal, de acordo com Lélia Gonzalez “A gente não nasce negro, a gente se torna negro” (GONZALES, 1988 apud BARRETO, 2019).

Por isso, afirmamos que a travessia em direção à árvore frondosa que anima a vida e dá frutos doces, mesmo tendo suas raízes fincadas no chão da morte, é uma travessia de aprendizados, de rituais e de conquistas, é, certamente, o caminho do tornar-se negro, de perceber-se enquanto coletividade, de observar-se enquanto fruto potente de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “A GENTE COMBINAMOS DE NÃO MORRER”

Ao pensar no conto “Gosto de Amora”, no âmbito da sociedade brasileira, não é possível nos esquecermos do modo como a morte se faz presente diariamente na existência de homens e mulheres negros, principalmente, nas periferias das grandes cidades, segundo Schwarcz:

No Brasil, o sistema escravocrata transformou-se num modelo tão enraizado que acabou se convertendo numa linguagem com graves conseqüências. [...] Por exemplo, até os dias de hoje os números de desigualdade têm cara e cor no Brasil. Dentre aqueles que afirmam ter medo da PM, a maioria é composta de jovens pretos autodeclarados e moradores da Região Nordeste. (SCHWARCZ, 2019, p. 27-32)

Há, sem dúvida alguma, uma política de extermínio em curso no Brasil desde o processo de colonização, política essa, na contemporaneidade, que tem como justificativa o risco à economia e à segurança (ALMEIDA, 2019), mas que ao longo dos séculos foi justificada e garantida das mais diversas maneiras.

Podemos, assim, recorrer ao pensamento de Achille Mbembe em *Necropolítica* (2018b), pois o filósofo camaronês expandindo as noções de biopolítica e biopoder de Foucault, cria o conceito de “necropolítica”, mostrando a forma como o Estado se estrutura para fazer morrer e deixar morrer: “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018b, p. 5), algo que se constitui enquanto uma política de soberania, uma vez que “ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2018b, p. 5).

“Gosto de Amora”, pensado a partir dessas reflexões, mostra-se como uma rasura na necropolítica sustentada pelo Estado, uma vez que ao resignificar a noção de morte, valendo-se do pensamento ancestral africano, mostra-a como forma potente de realização da vida, o que nos leva ao encontro do título do conto de Conceição Evaristo “A gente combinamos de não morrer” (2016).

Sendo assim, a estrutura da política de soberania, que vê na eliminação do Outro, uma forma de segurança: “a soberania consiste na vontade e capacidade de matar a fim de viver” (MBEMBE, 2018b, p. 19), é ameaçada pela ideia de que a morte é a continuidade, a ampliação da vida.

Para Mbembe (2018b), como mostrado nas páginas anteriores, o negro, entendido enquanto “cripta viva do capital”, torna-se “símbolo de um desejo consciente de vida”. Nesse sentido, a morte não mata, não extermina, mas gera raízes frondosas que produzem vida, o que simbolicamente é representado pela amoreira, tão admirada pelo narrador-personagem, que faz parte daqueles que combinaram de não morrer.

Diante dessa aparente antítese (morte – vida), a morte concretiza-se enquanto expansão da vida, enquanto continuidade da tradição. Não por acaso, na dedicatória de *Gosto de Amora*, o trecho de Laferrière vem à tona

Eles estão aqui, agora, ao meu lado, bem perto dessa mesma bamba que me serve de escrivãzinha, à sombra da velha mangueira, carcomida por doenças, que me protege do terrível sol do meio-dia. Eles estão aqui, eu sei, estão todos aqui me olhando trabalhar nesse livro. Sei que me observam. Eu sinto. Seus rostos roçam a minha nuca. Eles se inclinam com curiosidade por cima do meu ombro. Eles se perguntam, levemente inquietos, como vou apresentá-los ao mundo, o que direi deles, eles que nunca deixaram esta terra desolada, que nasceram e morreram na mesma cidade [...]. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 33 apud MEDEIROS, 2019, p. 2)

Vemos que o autor busca criar narradores que lidem com esses ancestrais, que contem essas histórias, que escovem a narrativa a contrapelo (BENJAMIN, 2016), permitindo que as vozes silenciadas, emudecidas e caladas pela morte sejam ouvidas. Mário Medeiros, por meio da dedicatória, entende que sua escrita se faz em um terreno marcado por narrativas de violências, silenciamentos e opressões. Sendo assim, no momento de criação de seus narradores, o autor sabe que “nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer” (BENJAMIN, 2016, p. 12).

Interessante perceber que é a criança, o infante (*en-fant*: aquele que não fala), que tem a voz na narrativa, que recebe a incumbência de caminhar em direção aos seus ancestrais, amparados por vozes velhas, pelas vozes dos griots, que entre ditados e conselhos, mostram a ancestralidade, que continua naquele menino, que cheio de vida, simboliza o pacto do não morrer, expresso em Evaristo (2016).

“Gosto de Amora” é, de certa forma, uma narrativa de aprendizagem e formação, afinal o narrador-personagem, repleto de certa inocência infantil, ao fazer o trajeto para a “Casa Formosa” participa de rituais, ouve histórias, aprende sobre si e revigora-se pelo “sabor” dos frutos colhidos, uma simbologia da ancestralidade e a profundidade de suas raízes.

Segundo Marcelo D’Salet (2019), *Gosto de Amora* apresenta personagens que superam obstáculos por meio da captura de cada aprendizado do mundo exterior: “nesta tentativa de permanecer vivos, revelam, em grandes ou pequenos gestos, [...] seus atos de resistência diária” (D’SALETE, 2019).

Certamente, o caminho ao cemitério é um ato de resistência, uma forma de permanência da vida e de rasura da própria condição da morte a partir da ancestralidade. Vemos o modo como as gerações se entrelaçam para contar essa narrativa, o menino traz a voz do seu pai, da sua mãe, do dono da floricultura, da vó Dita, mostrando o modo como a aprendizagem se faz de maneira enlaçada e polifônica, metaforizando a própria raiz que cria inúmeros vínculos para sustentar uma árvore frondosa.

Além das múltiplas leituras permitidas pelos contos de *Gosto de amora*, chama a atenção sobremaneira as aprendizagens entre gerações proporcionadas pelos seus personagens. Essa aprendizagem, a troca entre seus pares (pais e filhos, velhos e moleques, ou apenas conhecidos), é também uma busca de resgatar laços de afeto. (D’SALETE, 2016)

Assim sendo, D’Salet (2019) aponta para a importância da coletividade e dos laços de afeto ao longo desse processo de tornar-se negro e, conseqüentemente, tornar-se um sujeito envolvido na luta

contra a política de morte instaurada pelo Estado. Em Medeiros, essa luta relaciona-se diretamente à criação de redes de afeto. Temos em “Gosto de amora”, o homem negro, o pai de família, ou o “Gigante preto”, a partir do olhar do filho, que se desfaz em lágrimas ao visitar os seus antepassados:

Eu sempre perguntava pro meu irmão, mas ele só sorria, sempre o mesmo sorriso, piscando maroto, numa foto dele garoto, e se eu ouvia a sua voz era apenas dentro de mim, atrapalhada pelo meu pai que estava sempre colocando a mão no rosto quando a gente chegava na casa azul do meu irmão. E a mão do Gigante voltava toda molhada lá de cima do seu céu, me abraçando forte contra seu peito. Eu não entendia nada. (MEDEIROS, 2019, p. 67)

Notamos, assim, que Medeiros instaura doçura em meio ao terreno da dureza, da morte e do preconceito. A subjetividade infantil, daquele que tem a capacidade de ouvir a voz dentro de si, é fundamental para a instauração dessa afetuosidade, o que rompe com a desumanização imposta ao negro ao longo do processo escravocrata e ainda em tempos contemporâneos, reinstaurando possibilidades de vida que se resistem à política de soberania (MBEMBE, 2018b) do opressor.

[...] o afeto é algo cindido, uma cicatriz aberta em nossa história diaspórica, é mergulhar em oceano profundo e, muitas vezes, amargo. O desejo de afeto é a possibilidade de expressar, tocar, olhar, receber e oferecer carinho e outros sentimentos. O processo hediondo do escravismo no Brasil cerceou, quando não tentou interromper por completo, esta possibilidade. Sem afeto, nos tornamos menos gente. (D' SALETE, 2019)

Por meio disso, Medeiros vai construindo pactos de vida e de permanência no tão conturbado e violento território brasileiro. O narrador-personagem para formar-se, para resistir enquanto menino negro no Brasil contemporâneo precisa ouvir a voz de dentro de si, precisa escutar seus ancestrais, realizar rituais de iniciação, caminhar sobre a morte de maneira leve e afetuosa, entendendo-se como parte de uma imensa amoreira, repleta de frutos doces, que possibilitam a elaboração e a continuidade da vida, uma vez que “a gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2016).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ANDRADE JUNIOR, Lourival. Exus, Pomba-giras e pretos velhos: o cemitério como espaço sagrado de pertencimento. *Diálogos*, Maringá, v. 25, n. 3, p. 8-37, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/60531>. Acesso em: 30 de jul. de 2023.
- BARRETO, Raquel. Uma pensadora brasileira. *Cult*, São Paulo: Ed. 247. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/lelia-gonzalez-perfil/>. Acesso em: 30 de jul. de 2023.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 7-20, 2016.
- D’SALETE, Marcelo. Com olhares atentos, os personagens de *Gosto de amora* [Orelha do livro]. In: MEDEIROS, Mário. *Gosto de amora*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FERREIRA, Ana Maria Teixeira Soares. *Traduzindo mundos: os mortos na narrativa de Mía Couto*. 2007. 560f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007.
- LAFERRIÈRE, Dany. *País sem chapéu*. Tradução de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

- MACALÉ, Jards. Tempo e contratempo. In: *Besta fera*. São Paulo: Pommelo, 2019. 1 disco sonoro, faixa 8 (3min 20seg).
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018a.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018b.
- MEDEIROS, Mário. *Gosto de amora*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. 21.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma africana no Brasil: os iorubás*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SILVA, Pedro Henrique Souza da. Erê Mí: a infância afrodescendente em *Os ibejis e o carnaval*. Literafro. Literafro, Minas Gerais, UFMG, 2016.