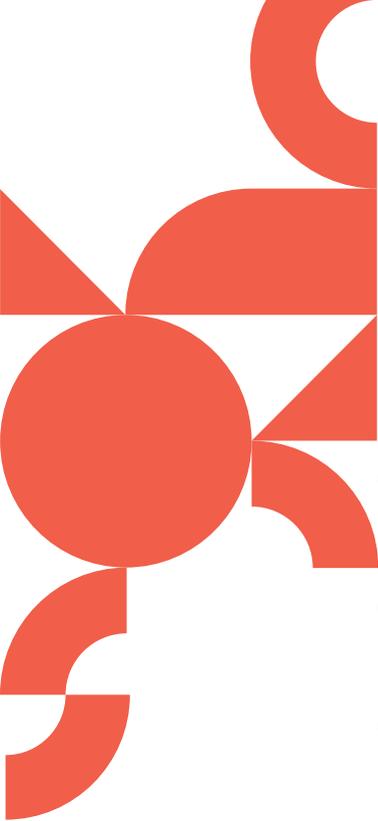




Caderno

Seminal

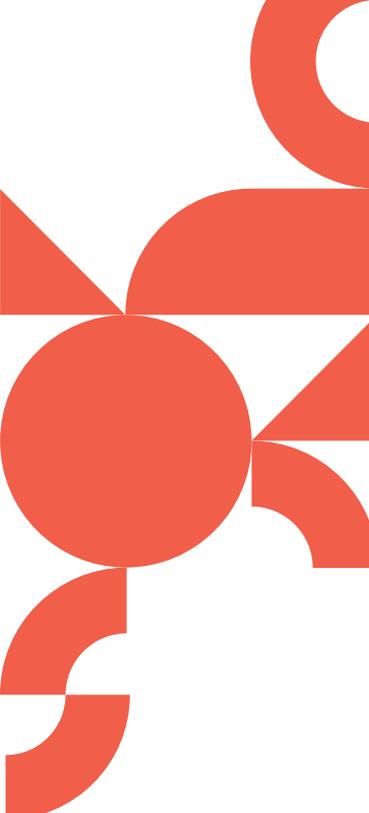


ÍNDICE

003 APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ

- 011 **ATITUDE DECOLONIAL E GIRO ESTÉTICO DECOLONIAL EM *O MUNDO SE DESPEDAÇA*, DE CHINUA ACHEBE**
- 044 **“SOU INVISÍVEL – COMPREENDE?”: AFROFUTURISMO E IDENTIDADE NEGRA EM *HOMEM INVISÍVEL*, OBRA DE RALPH ELLISON**
- 069 **REPRESENTATIVIDADE FEMININA NEGRA NO ROMANCE EPISTOLAR *CARTAS PARA MINHA MÃE*, DE TERESA CÁRDENAS, E NO POEMA-CANÇÃO *ME GRITARON NEGRA*, DE VICTORIA SANTA CRUZ**
- 099 **O ENCONTRO CULTURAL DE DIFERENTES MARGENS GEOGRÁFICAS ATRAVÉS DA ESCRITA DE PAULINA CHIZIANE E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE**
- 132 **INVESTIGANDO A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRODESCENDENTE ESCRAVIZADA NO CONTO “BEYOND THE BAYOU”, DE KATE CHOPIN**
- 159 **“ERA PRECISO TER FIRMEZA E ELIMINAR OS PORMENORES”. IMPERIALISMO E COLONIZAÇÃO BRITÂNICA DA NIGÉRIA EM *O MUNDO SE DESPEDAÇA*, DE CHINUA ACHEBE**

- 
- 181 A INVALIDAÇÃO DE CORPOS FEMININOS NEGROS EM *EU SEI PORQUE O PÁSSARO CANTA NA GAIOLA*, DE MAYA ANGELOU, E *O OLHO MAIS AZUL*, DE TONI MORRISON**
- 222 CORPO-DOCUMENTO E O ESTADO DE MAAFA NA DRAMATURGIA *BURAQUINHOS* DE JHONNY SALABERG**
- 249 SOBRE AS BELEZAS DA MORTE: ANCESTRALIDADE E APRENDIZAGEM EM "GOSTO DE AMORA"**
- 274 O CORPO COMO TEXTO: A OBJETIFICAÇÃO COLONIZADORA NOS CONTOS "NEGRINHA" DE MONTEIRO LOBATO E "PAI CONTRA MÃE" DE MACHADO DE ASSIS**
- 300 LIMA BARRETO: ESCRITOR NEGRO E EMPENHADO**

MISCELÂNEA

- 332 A NOVA GERAÇÃO DE ESCRITORES MOÇAMBICANOS E O VELHO PROBLEMA DA QUALIDADE LITERÁRIA**



APRESENTAÇÃO

LEONARDO TONUS
LUIZ MANOEL DA SILVA OLIVEIRA
SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA

A quantidade significativa de submissões à chamada para o dossiê “O negro na literatura: perspectivas teórico-críticas” não só demonstrou a relevância do tema na contemporaneidade, mas levou-nos a dividi-lo em dois números, tendo em vista a qualidade dos textos aprovados no sistema de avaliação duplo-cego e os enfoques diferenciados. Assim, optamos por dar um recorte específico ao primeiro número, centrando-o nas perspectivas teóricas e na literatura brasileira. Neste número, reunimos textos sobre obras das literaturas em inglês e espanhol, textos sobre a representatividade do negro no teatro e na formação da literatura brasileira.

No primeiro artigo deste número, intitulado “Atitude decolonial e giro estético decolonial em *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe”, Cláudio R. V. Braga e Lucas Dourado dos Santos propõem uma “análise conversacional” com o romance *O mundo se despedaça* (2009), de Chinua Achebe, e a discussão de aspectos histórico-culturais, literários e políticos a partir

do instrumental teórico, político e epistemológico do pensamento decolonial. A ênfase do artigo recai sobre o processo de violência colonial sofrido pela etnia Ibo, na África Ocidental.

O segundo artigo, de Eduardo Marks de Marques e Anderson Luis Brum de Freitas, aborda o Afrofuturismo e a identidade negra em *O homem invisível*, de Ralph Ellison. Partindo de um debate histórico sobre a ficção científica como um gênero receptivo às questões da realidade negra, os autores discorrem sobre o conceito de Afrofuturismo e, em seguida, passam ao debate sobre a identidade negra e a questão de invisibilidade no romance.

O artigo seguinte versa sobre a ótica do protagonismo negro feminino presente em *Cartas para minha mãe*, romance epistolar da autora cubana Teresa Cárdenas, de 1997, e no poema-canção “Me gritaron negra”, de 1960, da poeta e ativista peruana Victoria Santa Cruz. Nesse texto, Denise Dias, Monia Franciele de Souza Dourado, Ondina Maria da Silva Macedo e Solange da Silva Corsi investigam a relevância dessas produções literárias, como forma de denúncia e combate à discriminação racial e de gênero.

Em “O encontro cultural de diferentes margens geográficas através da escrita de Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie”, Aurea Regina do Nascimento Santos propõe um cotejamento das temáticas presentes em *Niketche* – uma história de poligamia e *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane, e *A cor do hibisco* e *Meio*

sol amarelo, de Chimamanda Ngozi Adichie, no intuito de demonstrar que, a par de retratarem circunstâncias e eventos relacionados aos seus países natais, negando assim a concepção de que a África está subordinada a uma história única, as obras dessas duas autoras refletem problemáticas muito próximas. As narrativas denunciam as duplas formas de opressão que atingiam, e ainda atingem, as mulheres africanas, interligando gênero e raça, corpo e território.

Em seguida, Anderson Alves de Souza e Isabella Dantas Vasconcelos da Silva analisam como a personagem protagonista afrodescendente e escravizada, Jacqueline, é representada no conto “Beyond the Bayou”, de Kate Chopin. A análise das representações de Jacqueline está baseada na teoria da Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday e Matthiessen (2004), com foco nos três processos principais na metafunção experiencial do sistema de transitividade: processos relacionais, materiais e mentais.

Adolfo José de Souza André, por sua vez, aborda *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe, com o intuito de entender e analisar o impacto que a presença britânica teve na Nigéria no final do século XIX, visto que, a partir do ponto de vista do nativo, Achebe proporciona uma profunda reflexão a respeito da violenta relação entre metrópole e colônia, colonizador e colonizado, e como a desigualdade na relação provoca um verdadeiro extermínio étnico e cultural.

Em “A invalidação de corpos femininos negros em *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* (1969), de Maya Angelou, e *O olho mais azul* (1970), de Toni Morrison”, Elis Regina Fernandes Alves e Ana Beatriz Santos Braz focalizam o modo como os corpos femininos negros são invalidados, inferiorizados diante da criação de corpos-padrão, sempre brancos.

Em relação à presença do negro no teatro, o artigo “Corpo-documento e o estado de Maafa na dramaturgia buraquinhos de Jhonny Salaberg”, de Aza Nieri, visa evidenciar as impressões do corpo-documento negro no teatro brasileiro contemporâneo, a partir da perspectiva da Maafa, ou seja, da desumanização radical destes corpos, tendo como *corpus* literário o espetáculo teatral *Buraquinhos, ou o vento é inimigo do picumã*, escrito por Jhonny Salaberg.

Os três últimos artigos versam sobre a literatura brasileira. Em “Sobre as belezas da morte: ancestralidade e aprendizagem em ‘Gosto de amora’”, Lucas Toledo de Andrade analisa como o conto de Mário Medeiros, cuja narradora-personagem é uma criança, promove uma desestruturação da noção cronológica e linear de tempo, propondo uma outra forma de pensar a existência, relacionada à ideia de “tempo africano tradicional”, e, ao fazê-lo, tematiza a ancestralidade, o tempo, a memória e a morte. Esta última, por meio de imagens poéticas, simboliza, em muitos momentos, o processo de formação e aprendizagem do negro na sociedade brasileira.

Em “O corpo como texto: a objetificação colonizadora nos contos ‘Negrinha’ de Monteiro Lobato e ‘Pai contra mãe’ de Machado de Assis”, Renata Mocelin Penachio parte da noção de corpo como um lugar de elegibilidade para estabelecer um diálogo com a historiografia brasileira e avaliar o impacto da narrativa ficcional na reflexão e (re)constituição da história do país.

Finalmente, em “Lima Barreto: escritor negro e empenhado”, Roniê Rodrigues da Silva e Alisson Matheus de Lima Santos, objetivam cartografar o lugar que o escritor Lima Barreto e sua obra ocupam no processo de formação da literatura brasileira. A partir da leitura crítica do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, buscam demonstrar as relações objetivas existentes entre a metáfora de uma identidade nacional dramatizada, na arte literária, e situações que convergem para a interpretação do *ethos* nacional.

O número se encerra com um artigo de opinião de Lucílio Manjate, da Universidade Eduardo Mondlane, intitulado “A nova geração de escritores moçambicanos e o velho problema da qualidade literária”, em que discorre sobre a ideia de qualidade literária no âmbito da literatura moçambicana, bem como as críticas tecidas pelos membros de uma nova geração de escritores aos estudiosos nacionais de literatura, críticos literários e jornalistas culturais pelo fato de estes não se debruçarem sobre as suas propostas estéticas.

Desejamos a todos uma boa leitura!

Leonardo Tonus

Habilitation à diriger des recherches, 2016, Université de Rennes 3.

Maître de Conférences à diriger des recherches, Sorbonne Université.

Crimic – Centre de recherches interdisciplinaires sur les mondes ibériques, Sorbonne Université (pesquisador titular em Estudos Lusófonos).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8311296762767964>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9023-609X>.

E-mail: leotonusbr@hotmail.com.

Luiz Manoel da Silva Oliveira

Pós-doutorado em curso PPLIN FFP UERJ (agosto 2023 a julho 2024) Literaturas em Língua Inglesa.

Doutor (Ciência da Literatura/Literatura Comparada), UFRJ (2007); Pós-doutorado no PPG em Estudos Literários (PosLit) UFMG (Literatura Canadense) de agosto/2016 a julho/2017.

Professor Associado IV na UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei.

Membro/pesquisador docente do GP Poéticas da Diversidade (PPLIN/UERJ); Membro/pesquisador do GP LIEDH (Linguagem e Discursos da História) – FBN.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2078850561648563>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4011-4059>.

E-mail: luizmanoel@ufsj.edu.br.

Shirley de Souza Gomes Carreira

Doutorado em Literatura Comparada, UFRJ, 2000; Pós-doutorado em Literaturas de Língua Inglesa, UERJ, 2005.

Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

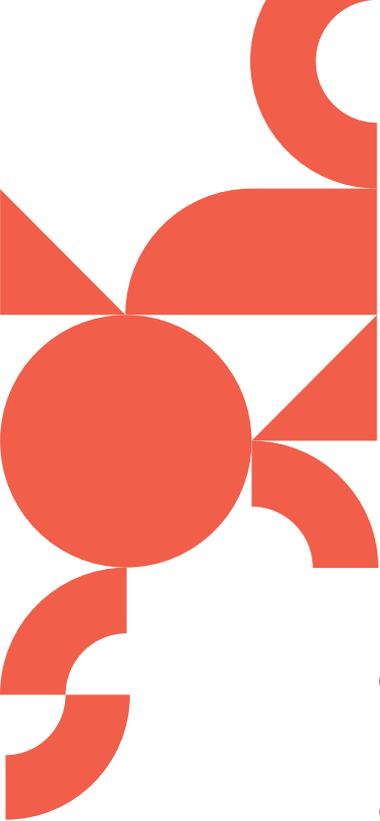
Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; Bolsista Prociência UERJ/FAPERJ.

Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade (UERJ); Integrante do Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; Integrante do EnLIJ – Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7147623689731561>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>.
E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.

The image features a light beige background with several large, overlapping red geometric shapes. These shapes include a large circle, a large semi-circle, a large quarter-circle, and several smaller triangles and curved segments. The shapes are arranged in a way that they appear to be part of a larger, abstract composition. The text is positioned in the lower right quadrant of the image.

**Dossiê:
O negro na literatura:
múltiplos olhares**



ARTIGO/DOSSIÊ

ATITUDE DECOLONIAL E GIRO ESTÉTICO DECOLONIAL EM *O MUNDO SE DESPEDAÇA*, DE CHINUA ACHEBE

CLÁUDIO R. V. BRAGA
LUCAS DOURADO DOS SANTOS

Cláudio R. V. Braga

Doutor em literatura comparada pela UFMG, 2010. Pós-doutoramentos na Unicamp (2023), na USP e na University of Leeds (2016-17). Professor da Universidade de Brasília (UnB). Líder do grupo de pesquisa Mayombe. Pesquisador e orientador no Programa de pós-graduação em literatura POSLIT/UnB.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4006703147439147>.

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0687-8415>.

E-mail: claudiobraga@unb.br.

Lucas Dourado dos Santos

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Especialista em Linguagem, Letramento e Cibercultura na Educação Básica pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Licenciado em Letras pela UEG. Docente substituto no curso de Letras da UEG Campus Nordeste/Formosa. Membro do grupo de pesquisa Mayombe.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7544572859066059>.

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-8228-573X>.

E-mail: lucas.dourado@ueg.br.

Resumo: Este artigo propõe uma “análise conversacional” com o romance *O mundo se despedaça* (2009), de Chinua Achebe (1930-2013), escritor e ativista político nigeriano. Discute-se alguns aspectos histórico-culturais, literários e políticos, selecionados a partir da representação literária achebiana, com ênfase no processo de violência colonial sofrido pela etnia Ibo, na África Ocidental. Para tanto, utiliza-se o ferramental teórico, político e epistemológico do pensamento decolonial, no sentido de fazer coro à crítica da “modernidade/colonialidade” (QUIJANO, 1992, 2005, 2009; MIGNOLO, 2017; BALLESTRIN, 2013, 2017), a essa “violência” (CÉSAIRE, 1978; FANON, 2008; 2010) que vem sendo praticada contra os “Outros” durante os últimos 500 anos (DUSSEL, 2012). Propõe-se a leitura de *O mundo se despedaça* (ACHEBE, 2009) como uma “atitude decolonial” que performa um “giro estético decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2020), como forma de resistência ao “perigo de uma história única” (ADICHIE, 2019). Conclui-se que a potência da visão artístico-literária achebiana, capaz de registrar com efetividade as violências que o colonialismo impôs às populações colonizadas, permanece relevante e ganha novos contornos quando discutida a partir da perspectiva decolonial.

Palavras-Chave: Conversa. Chinua Achebe. Atitude decolonial. Giro estético decolonial. Modernidade/colonialidade.

Abstract: This article proposes a “conversational analysis” with the novel *Things fall apart* (2009), by Chinua Achebe (1930-2013), Nigerian writer and political activist. Some historical-cultural, literary and political aspects are discussed, selected from the Achebian literary representation, with emphasis on the process of colonial violence suffered by the Ibo ethnic group in West Africa. To this end, the theoretical, political and epistemological tools of decolonial thought are used, in order to echo the criticism of “modernity/coloniality” (QUIJANO, 1992, 2005, 2009; MIGNOLO, 2017; BALLESTRIN, 2013, 2017), of this “violence” (CÉSAIRE, 1978; FANON, 2008, 2010) that has been practiced against the “Others” during the

last 500 years (DUSSEL, 2012). The reading of *Things fall apart* (ACHEBE, 2009) is proposed as a “decolonial attitude” that performs a “decolonial aesthetic turn” (MALDONADO-TORRES, 2020), as a form of resistance to the “danger of the single story” (ADICHIE, 2019). It is concluded that the power of the Achebian artistic-literary view, capable of effectively recording the violences that colonialism forced to colonized populations, remains relevant and acquires new contours when discussed from the decolonial perspective.

Keywords: Talk. Chinua Achebe. Decolonial attitude. Decolonial a esthetic turn. Modernity/coloniality.

“SEM A CONVERSA, NÃO É POSSÍVEL ESCUTAR”¹

Este artigo busca abordar o romance *O mundo se despedaça* (2009), escrito pelo nigeriano Albert Chinualumogu Achebe, ou apenas Chinua Achebe, por meio de um “método conversacional”, inspirado inicialmente por Carlos Skliar (2012). Para este autor, a conversa é um meio de interação e produção coletiva do processo de ensino-aprendizagem (2012), premissa que trazemos do campo da educação para o da interpretação literária, na linha do pensamento decolonial, visando renovar a leitura de tão relevante romance.

Neste sentido, propomos uma análise focada na representação da organização socioeconômica, cultural e política de Umuófia, território de aldeias que compõem a etnia Ibo, ilustrando o exercício do poder político pelos homens, e, em contrapartida, a subjugação das mulheres, e o sistema social de títulos honoríficos. Além disso, averiguamos a narrativa achebiana sobre o processo de colonização

1 A afirmação é do argentino Carlos Skliar, do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Tecnológicas da Argentina, vinculado ao Instituto de Pesquisas Sociais da América Latina e da área de Educação da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais – FLACSO Argentina.

dos Ibo pelo então Império Britânico no século XX, por exemplo, a respeito da ação missionária e escolar, da nova forma de governança e do sistema de justiça impostos pelo colonizador, aspectos ilustrados no romance. Tal iniciativa insere-se, portanto, no contexto de um exercício de resgate, proteção e fortalecimento da memória histórico-cultural, literária e política afrodiáspórica².

O mundo se despedaça (2009) foi publicado pela primeira vez em 1958, dois anos antes da independência nigeriana do domínio britânico. Achebe (1930-2013), nigeriano que nasceu na aldeia de Ogidi, etnia ibo, estudou Teologia, História e Língua e Literatura Inglesas na University College of Ibadan. Viveu também nos Estados Unidos, onde exerceu a docência em Estudos Africanos na Universidade de Connecticut. Ganhador de vários títulos de doutor *Honoris Causa* mundo afora, produziu uma obra relevante na qual se destaca, além de *O mundo se despedaça*, *A paz dura pouco*, publicado em 1960 e *A flecha de Deus*, em 1964. Os três romances compõem uma *trilogia africana* (MORTARI; GABILAN, 2017, p. 64).

Entendemos o romance aqui discutido, no contexto das literaturas africanas e afrodiáspóricas, como uma contribuição na abertura de espaços para a apreciação da história desses corpos negros historicamente invisibilizados pela “modernidade/colonialidade” (QUIJANO, 1992, 2005, 2009; MIGNOLO, 2017; BALLESTRIN, 2013). Consideramos, ainda, que esse entendimento na contemporaneidade também tem potencial pedagógico para suscitar uma “atitude

2 A primeira versão deste texto teve origem no I Seminário Brasileiro sobre Estudos Linguísticos, Literários, Educacionais e Novas Tecnologias – I SeBLinLEduTec – que ocorreu remotamente entre os dias 10 e 12 de agosto de 2022, quando apresentamos o minicurso *Olhares decoloniais na educação: formação conceitual e antirracista*. O evento foi realizado pelo Instituto Federal de Goiás, organizado pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Linguagem (NEP-Linguagem) do Campus Valparaíso de Goiás.

decolonial”, um “giro estético decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2020), obstando-se à hegemonia da civilização burguesa e ocidental, combatendo ao que se chama de “o perigo de uma história única” (ADICHIE, 2019). Assim, trata-se de (re)conhecer, valorizar, respeitar, pautar perspectivas de ver, viver e ser no mundo que não sejam apenas aquelas autorizadas pela “modernidade/colonialidade/imperialidade” (BALLESTRIN, 2017).

Neste sentido, Achebe e a sua obra possuem relevância para a memória histórico-cultural, literária e política dos povos africanos, em especial para o contexto nigeriano. Em seu corpo negro e sua literatura, compromissados com a “negritude” (CÉSAIRE, 2010), estão imortalizados os costumes ancestrais da etnia ibo, as tradições de comunidades então (pré)coloniais, e o processo da chegada e avanço da colonização da população ibo pelo Império Britânico na primeira metade do século XX. Desse modo, a discussão feita neste artigo também avalia como o romance de Achebe consegue reaver parte deste passado, (re)contando tal momento histórico pela perspectiva do próprio escritor africano.

Este trabalho se divide em três partes. Na primeira seção, intitulada “O perigo de uma história única”, estabelecemos alguns pressupostos teórico-metodológicos específicos ao pensamento decolonial. Em seguida, em “Ele [homem europeu] precisou ouvir a África falar com sua própria voz”, sentamo-nos com Chinua Achebe para escutá-lo falar sobre a África e a etnia ibo. Na terceira seção, “A Europa é indefensável”, aprofundamos o diálogo com o escritor, analisando a sua representação sobre o processo de colonização – dominação/exploração – que envolve, de um lado, comunidades da África Ocidental, como a etnia ibo, e, do outro, o Império Britânico.

Ao retomarmos um romance já largamente estudado, esperamos contribuir com o campo dos estudos literários por meio da abordagem decolonial, “em direção a um novo humanismo [...]” (FANON, 2008, p. 25), nas palavras de Frantz Fanon, acreditando ser possível cooperar, a partir da literatura e seu estudo, com a superação de paradigmas que sustentam uma visão ocidentocêntrica de mundo.

O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA

Propondo uma definição de si mesma, Chimamanda Ngozi Adichie, mulher negra e escritora nigeriana, declara: “sou uma contadora de histórias. Gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais sobre o que gosto de chamar de ‘o perigo da história única’” (ADICHIE, 2019, p. 11, grifos da autora). A escritora pronunciou tais palavras na abertura de uma palestra para o programa *Ted Talk*, em 2009, tornando-se a partir daí mais conhecida no Brasil e no mundo. Sua fala se transformou em livro homônimo, publicado em 2019. Desta palestra, interessa-nos aqui o argumento de Adichie (2019) de que histórias, como as que são contadas sobre o continente africano, nunca podem ser únicas, já que pontos de vista singulares tendem a levar a incompletudes ou até às distorções. A autora então reivindica o direito dos africanos de contarem as próprias histórias, ao mesmo tempo em que afirma o poder que narrativas podem exercer sobre a dignidade das nações e dos povos.

A importância que Adichie confere à contação de histórias nos leva a retomar a noção de conversa como método; reiteramos que, para Carlos Skliar, “sem a conversa, não é possível escutar. Se não escutamos, não há conversa. Há depoimento, há discurso, mas não há conversa” (ESTEBAN; SAMPAIO, 2012, p. 319). Nesta proposta, o

autor deseja aludir, em primeiro lugar, à realidade de que há produção de conhecimento a partir de conversações, como se verifica, por exemplo, em inúmeras culturas orais, em geral invisibilizadas por uma visão de conhecimento eurocêntrica. A conversa como método também significa uma visão e uma atitude igualitária que rejeita a superioridade do analista, que passa a ser aquele que escuta e que aprende no diálogo. Esta premissa se coaduna com o pensamento decolonial. Portanto, buscamos analisar a representação literária achebiana, com foco no modo de organização social da sociedade ibo, por meio desta noção de conversa.

O *insight* da análise conversacional como abordagem metodológica surge de uma entrevista de Skliar, concedida a Maria Teresa Esteban e Carmen Sanches Sampaio³, intitulada *Provocações para pensar em uma educação outra: conversa com Carlos Skliar*. Nas palavras das entrevistadoras, “um encontro constituído por um falar pausado, com pausas, silêncios, pensares, afetos. Uma conversa sobre temas conhecidos que vêm exigindo pensares outros, de lugares outros. Uma conversa sobre formação, experiências, encontros [...]” (ESTEBAN; SAMPAIO, 2012, p. 311). Nesse diálogo, os assuntos emergem com naturalidade, focando o tema da educação, mas cujo formato detectamos ser possível também no campo dos estudos literários, daí nossa intenção de promover uma análise conversacional de posicionamento ético para com o romance de Achebe.

Assim, por meio dessa conversação ética com o “Outro”, vale a pena analisar a representação literária achebiana concernente ao perfil da personagem principal do romance, Okonkwo – já que entendemos que ele expressa parte significativa dos valores da

3 Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24287/17266>. Acesso em: 19 jun. 2023.

comunidade ibo –, à subjugação das mulheres em uma sociedade de característica patriarcal e edificada com base em um sistema social de títulos honoríficos. Além disso, discutimos como Achebe ilustra no romance a colonização da etnia ibo pela Inglaterra no século XX, como operou o governo britânico e quais resultados legou aos povos africanos. Tal discussão, realizada em diálogo com o pensamento decolonial, explicita, ao final, o papel histórico-político da literatura de Chinua Achebe.

Dialogar com *O mundo se despedaça* (ACHEBE, 2009), a partir do campo teórico, epistêmico e político decolonial, significa (re) conhecer, de um lado, a necessidade da reescrita anti-imperialista da história do mundo moderno (ACHEBE, 2012; ADICHIE, 2019; FANON, 1968, 2008, 2020; CÉSAIRE, 1978, 2010) e, por outro, a colonialidade como um fenômeno intrínseco à modernidade (QUIJANO, 1992, 2005, 2009; MIGNOLO, 2017; BALLESTRIN, 2013, 2017). Modernidade/colonialidade inventora da ideia de raça (QUIJANO, 1992, 2005, 2009) e que ao longo dos últimos cinco séculos tem produzido o encobrimento do Outro (DUSSEL, 2012). Tal conjuntura apresenta-se, portanto, na condição de uma civilização “decadente”, “enferma” e “moribunda” (CÉSAIRE, 1978, p. 13).

A civilização que o pensador negro martinicano Aimé Césaire critica, a Europa colonizadora, fabricou, com o advento da modernidade/colonialidade, a narrativa de que tudo relacionado aos africanos é inferior – selvagem, irracional, anticientífico, incivilizado, mau – quando comparado ao Ocidente, às culturas europeia e estadunidense. Em contraste com essa visão dicotômica de mundo, que apenas busca elevar o enunciador europeu, vale destacar a necessidade do reconhecimento da multiplicidade das histórias,

que nunca poderiam ser simplificadas como pertencentes a um de apenas dois lados.

A fim de desfazer o(s) “ponto[s] cego[s] sobre a África”, portanto, é urgente “ouvir a África falar com a sua própria voz, depois de toda uma vida ouvindo os outros falarem dela” (ACHEBE, 2012, p. 59). O resultado dessa prática secular de falar *sobre* a África, de um ponto de vista eurocêntrico e estadunidense, aparece na violenta condição de desumanização imposta às populações africanas e afrodiáspóricas. Logo, uma conversa como a nossa, com o escritor nigeriano, vai na contramão de uma história oficial documentada pelo colonizador, constituindo nosso esforço para uma “atitude decolonial”, sobretudo, buscando realizar um “giro estético decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2020).

Em contato com *Pele negra, máscaras brancas*, obra clássica do pós-colonialismo martinicano de Frantz Fanon, o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres concebe as noções de “atitude decolonial” e “giro estético decolonial” como imprescindíveis ao projeto de superação da modernidade/colonialidade (MALDONADO-TORRES, 2020). Maldonado-Torres pondera que “com amor e raiva, o condenado emerge como um pensador, um criador/artista, um ativista” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 46), nos colocando diante da possibilidade de “os condenados da terra”, em alusão à outra famosa obra de Frantz Fanon, surgirem como questionadores, inventores, defensores de outros mundos possíveis na luta anticolonialista.

Neste contexto, Maldonado-Torres apresenta o argumento no qual a criação artística como “atitude decolonial” e como “giro estético decolonial” é imprescindível ao projeto decolonial (MALDONADO-TORRES, 2020), posto que:

Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem afirmar conexão em um mundo definido por separação. A criação artística decolonial busca manter o corpo e a mente abertos, bem como o sentido aguçado de maneira que melhor possam responder criticamente a algo que objetiva produzir separação ontológica [...]. (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48)

Pensando nos termos de Maldonado-Torres, o fazer literário de Achebe constitui uma arte claramente crítica, autorreflexiva e propositiva de novos modos de “conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade”. Em *O mundo se despedaça* (2009), por exemplo, a partir da segunda parte, Achebe faz uso da ficção para criticar a ação colonizadora do Império Britânico em comunidades da África Ocidental na primeira metade do século XX, focalizando a etnia ibo. Para, além disso, *O mundo se despedaça* (2009) dá vida a comunidades que se relacionam com o tempo e o espaço de modo distinto das maneiras como são observadas na experiência ocidental.

Assim, quando consideramos que “o giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48), também interpretamos a literatura achebiana como “atitude decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2020). Lemos *O mundo se despedaça* (ACHEBE, 2009), por conseguinte, como uma produção artística tridimensional: obra de um corpo que (se) questiona, emergindo das fissuras abertas pelas contradições coloniais; criação analítica, performativa e poética que ilustra a imposição da lógica colonial como uma proposta desumanizadora; e, assim como o são

as duas anteriores, uma “atitude decolonial”, já que agenciamento de um ativista político que não se rende à cultura do universal e absoluto.

Cabe considerar também mais dois apontamentos complementares. Em primeiro lugar, interpretar *O mundo se despedaça* (ACHEBE, 2009) como “atitude decolonial” e “giro estético decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2020), segundo propomos, significa dizer que se trata de uma contranarrativa àquela inventada e propagada a partir do ponto de vista do colonizador britânico (SANTOS, 1995). Isto é, trata-se da intenção de inscrever a história da identidade e da cultura pluralista de parte dos povos africanos em conformidade com a ótica central dos próprios africanos. E concerne à busca por enfatizar a pluralidade de etnias e comunidades linguísticas – como os lorubá, Ibo, Edo, entre tantas outras – que povoam a Nigéria como síntese da diversidade e riqueza que constitui o continente africano (SANTOS, 1995).

Um segundo apontamento diz respeito a como o primeiro trabalho literário de Achebe é “considerado por vários críticos⁴ como o romance de referência da literatura nigeriana em língua inglesa” (NUNES, 2005, p. 2). Neste contexto, são estabelecidas possíveis relações envolvendo as noções de “discurso fundador”, a “ideia de invenção da nação” e “identidade” a partir do exame de *O mundo se despedaça* (2009). Assim sendo, interpretar o romance “na literatura africana de língua inglesa deve ser visto sob a perspectiva das configurações de um discurso fundador, na compreensão de que a construção de uma literatura nacional atingiria a culminância simbólica do processo descolonizador” (NUNES, 2005, p. 29).

4 A pesquisadora menciona os nomes de “Benedict Anderson, Homi Bhabha, Stuart Hall e Edward Said, pois será com eles que dialogaremos em busca de respostas para a leitura deste romance enquanto possuidor de características fundantes da língua nigeriana de língua inglesa; não será esquecida também a contribuição de Kwame A. Appiah sobre *Things fall apart*” (NUNES, 2005, p. 29).

Como ativista, Achebe achava, de fato, que uma literatura nacional nigeriana seria fundamental para “resistir aos golpes lançados pela longa tradição literária colonial, resgatando os costumes e tradições de seu povo, reconfigurando e ressignificando a identidade Igbo, além de eliminar a imagem da África distorcida pela colonização” (CHAGAS, 2022, p. 75). Assim, pode-se identificar, na iniciativa do escritor, uma “atitude decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2020), assim como também em seu universo ficcional, como apresentamos a seguir.

“ELE [HOMEM EUROPEU] PRECISOU OUVIR A ÁFRICA FALAR COM SUA PRÓPRIA VOZ”

A afirmativa que dá título a esta seção, de autoria do próprio Achebe, é por si só suficiente para explicitar a urgência e a relevância da análise literária decolonial, mas necessita ser contextualizada. Está registrada no ensaio “Viajando ‘em branco’”, de 1989, em que Achebe relembra ter conhecido em 1960 um juiz alemão, Wolfgang Zeidler, que “planejava, com muito entusiasmo, emigrar para a Namíbia depois de se aposentar, aceitando uma oferta de trabalho como consultor constitucional do regime namíbio” (ACHEBE, 2012, p. 58). Ali ele pretende, segundo a narrativa achebiana, residir e desfrutar dos privilégios de sua aposentadoria.

No entanto, tal pretensão chega ao fim após o juiz fazer a leitura de *O mundo se despedaça*, romance de Achebe, para quem se faz necessário enunciar algumas perguntas:

Mas como é possível que esse eminente jurista alemão tivesse um tal ponto cego sobre a África durante toda a sua vida? Será que não lia os jornais? Por que precisou de um romance africano para lhe abrir os olhos? Minha teoria é que ele precisou ouvir a África falar com sua própria voz, depois de toda uma vida ouvindo os outros falarem dela. (ACHEBE, 2012, p. 59)

Os questionamentos e a resposta formulados nesta passagem suscitam três interpretações; elas, por sinal, orientam o nosso posicionamento neste artigo. Primeiro, constata-se que, por intermédio do eurocentrismo, à África e às populações africanas foi imposto um longo processo de falseamento, quando não apagamento, de sua(s) história(s). Justamente por isso, em segundo lugar, torna-se fundamental “ouvir a África falar com sua própria voz, depois de toda uma vida ouvindo os outros falarem dela” (ACHEBE, 2012, p. 59). O terceiro entendimento, que também é compartilhado pelo próprio Achebe ao final do ensaio, explicita o potencial da literatura como meio de transformação social e política.

É consenso que este potencial transformador da literatura tem em *O mundo se despedaça* (2009) um de seus principais atores. O romance é dividido em três partes. Na primeira, o narrador nos insere em Umuófia, território integrado pelos povos igalas, idomas, binis, ecóis, efiques, ibíbios, ijós e ibos. Descreve-se a rigidez da estrutura social na qual costumes e tradições parecem se perpetuar a cada geração. Na parte dois, narra-se a chegada do homem branco, o invasor britânico, e o início de um processo de desintegração sociocultural e econômica de Umuófia e de todo o território circunvizinho. Finalmente, na terceira parte, a narrativa aborda o aprofundamento dessa crise e o despedaçamento do mundo das pessoas africanas literariamente representadas. No exercício desta conversa analítica com o romance, é preciso discutir alguns dos principais aspectos de cada parte, explicitando as complexidades da sociedade africana e da chegada do invasor colonizador e as consequências disso, visando não incorrer no mesmo erro do alemão Wolfgang Zeidler: o de não escutar, com a devida atenção, a voz da África.

A primeira parte descreve Umuófia, lugar onde vive Okonkwo, protagonista do romance. É um espaço-tempo predominante na narrativa, habitado pelo povo Ibo, onde “predominou um sistema social baseado nos laços familiares, no clã e na linhagem, um sistema em que existe grande correspondência entre a proximidade do parentesco, a da moradia e a dos deveres coletivos” (SILVA, 2009, p. 8). Há, inclusive, um sistema de títulos que organiza o poder político da aldeia, demarcado pelo uso de alguns objetos – tamborete, tornozeleira, bastão – que simbolizam o nível do *status* social dos homens ibos. Podemos inferir, portanto, que estamos tratando de uma comunidade cujas regras são estáticas.

Nesta parte também é descrita a personalidade de Okonkwo, um homem agressivo, de comportamentos simplórios, mas também de notáveis atributos, como o talento para lutar e guerrear (ACHEBE, 2009, p. 23):

Era um homem alto, grandalhão, a quem as sobrancelhas espessas e o nariz largo davam um ar extremamente severo. Sua respiração era forte, pesada, e dizia-se que, quando dormia, suas mulheres e filhos podiam ouvi-lo ressonar, mesmo das casas ao lado. Ao caminhar, seus calcanhares quase não se apoiavam no solo – parecia andar sobre molas, como se estivesse prestes a saltar sobre alguém. E, na verdade, com frequência ele investia sobre as pessoas. Sofria de uma leve gagueira e, quando se zangava e não conseguia pronunciar as palavras que desejava com suficiente rapidez, costumava, em vez delas, usar os punhos. Não tinha paciência com os homens que falhavam. Não tinha paciência com o próprio pai. (ACHEBE, 2009, p. 24)

Como se vê, Okonkwo ilustra valores de liderança e de uma masculinidade agressiva, presentes entre os ibos. Ele é forte e seu *chi*,

espírito guardião, análogo a um anjo da guarda, parece estar disposto a guiá-lo rumo a um futuro glorioso. Desde jovem, demonstra ter disposição para o trabalho: cuida de suas roças, principalmente da plantação de inhame, alimento predominante entre os ibos, enche seu celeiro, constrói seu *obi*, casa masculina, onde o vemos venerar o seu *ikenga*, isto é, imagem de madeira entalhada que representa tudo aquilo que é só de si e que nada deve aos antepassados ou pais. Ele ergue as moradias de suas esposas e demais compartimentos de sua habitação, o *compound*, que é “aquele pedaço de terra redondo e cercado por um muro de barro, muro cuja matéria de que é feito (argila, varas, esteira, pedra) varia de região para região na África, mas por toda a parte concentra, resguarda e protege a comunidade familiar” (SILVA, 2009, p. 10).

Desde as páginas iniciais da narrativa, Okonkwo é retratado como o herói de Ibolândia, que goza de elevado prestígio em sua aldeia por ser guerreiro de altiva bravura e detentor de valioso cabedal, inclusive uma robusta família com três esposas e vários filhos. No entanto, durante uma homenagem póstuma, Okonkwo dispara a própria arma acidentalmente contra um dos seus conterrâneos, matando-o: “O crime podia ser de dois tipos, masculino ou feminino. O que Okonkwo cometera era feminino, porque fora por acaso. Por isso, passados sete anos, ele poderia retornar ao clã” (ACHEBE, 2009, p. 143).

O exílio marca o início da derrocada de Okonkwo, em razão do cometimento de um crime acidental. Além disso, chama a atenção também a classificação dos crimes em duas categorias, o masculino e o feminino, que explicitam uma condição de inferioridade da figura feminina no seio do sistema social de Umuófia. A conexão da mulher com a ideia de crime acidental, possivelmente cometido por imperícia,

negligência ou fraqueza, é vista em oposição ao crime masculino, que alude à coragem, força, atitude deliberada, logo, superior ao erro praticado pela mulher. Portanto, evidencia – se que – é necessário marcar este entendimento – em Umuófia há uma questão de gênero que incide opressão sobre o corpo e as ações do feminino.

O perfil de Okonkwo, assim como a categorização dos tipos de crime nesta sociedade, deixa claro que Achebe não busca transfigurar um mundo ibo idealizado e pacífico, tampouco primitivo ou simplório, mas, um espaço-tempo singular e complexo. Ibolândia constitui uma sociedade com desigualdades sociais distintas e de gênero, inserida em contextos de conflitos com outros povos, dos quais resultam condições de subjugação e escravidão⁵, dentre vários outros aspectos. A empresa colonial, como se sabe, tirou proveito das rivalidades e contradições existentes entre as/os colonizadas/os, não raro alimentando a discórdia interna a fim de enfraquecer as estruturas sociais tradicionais.

Okonkwo é também uma personagem útil para ilustrar a representação das elites sociais em Umuófia. Grande parte dos papéis sociais dos homens é determinado pelo (in)sucesso que alcança nas plantações de inhame, o que determina a obtenção ou não de títulos honoríficos nessa sociedade. Apenas aqueles cujas plantações agrícolas prosperam e geram excedentes de inhame, proporcionando barganhá-lo, possuem condições de acessar os mais variados bens comercializados na região. Assim, “só eles podiam favorecer os familiares e os amigos, e criar ao seu redor uma numerosa clientela, dar as grandes festas com as

5 A escravidão que identificamos em Umuófia, contudo, é diferente do sistema de escravidão transatlântica. Neste sentido, sugerimos ler *A interessante narrativa da vida de Olaudah Equiano ou Gustavus Vassa, o africano, escrita por ele mesmo*, texto publicado pela primeira vez em 1789.

quais se construíam fama e prestígio, e, finalmente, ter acesso aos mais altos títulos da aldeia” (SILVA, 2009, p. 9).

Desde o começo de sua vida adulta, Okonkwo prospera pelos próprios esforços, ganhando prestígio em todo o clã. E “se alguém merecera o êxito”, o mérito pelo próprio progresso, “esse alguém fora Okonkwo” (ACHEBE, 2009, p. 47). Isso porque o “inhame era o símbolo da virilidade, e aquele que fosse capaz de alimentar a família com os inhames de uma colheita à outra era realmente um grande homem” (ACHEBE, 2009, p. 53). Okonkwo, com sua roça de inhame bem-sucedida, constrói seu caminho para a obtenção das honrarias típicas de seu povo.

Os títulos que adquire com seu trabalho na agricultura têm relações que vão além do sistema econômico. Okonkwo também tem participação no sistema político-religioso de Umuófia, que é estruturado em bases sólidas, passando pela influência dos oráculos, rituais conciliatórios, judicantes e punitivos. É Okonkwo quem personifica um dos principais espíritos antepassados da aldeia, que encarnam em homens mascarados, os chamados *egwugwus*, um de “aspecto horripilante”, cuja “cabeça era encimada por dois enormes chifres” (ACHEBE, 2009, p. 109).

No tocante ao poder político, o sistema de títulos honoríficos resulta em uma oligarquia, muito embora a influência dos homens de mais idade seja respeitada – como se observa quando o “homem mais velho da aldeia de Umuófia”, Ogbuefi Ezeudu, se dirige à habitação de Okonkwo para informá-lo sobre a decisão de tirar a vida de Ikemefuna, jovem que há três anos está sob os seus cuidados (ACHEBE, 2009, p. 76). No momento seguinte, Okonkwo recebe também “um grupo de anciãos provenientes das nove

aldeias de Umuófia” (ACHEBE, 2009, p. 76), para consolá-lo. Assim, os detentores de títulos possuem mais prestígio social e poder de decisão nas questões coletivas.

Dois exemplos de honrarias existentes na aldeia, símbolos de poder, são o *Ozo* e o *Ogbuefi*, altas designações que só os muito abastados podem conseguir. Inobstante notável prestígio, Okonkwo não chega a alcançar tais insígnias, apesar de ser “considerado um dos maiores homens de seu tempo” (ACHEBE, 2009, p. 28). Vale ressaltar que o sistema de títulos que determina o *status* social dos homens e hierarquiza a sociedade ibo é acompanhado pela propriedade e exposição pública de outros adereços do poder como tamborete, bastão e tornozeleira. Okonkwo possui o seu banco que costuma usar “nas grandes reuniões na cidade” e em “festas comunitárias em homenagem aos ancestrais” (ACHEBE, 2009, p. 48)⁶.

“A EUROPA É INDEFENSÁVEL”

Pouco depois do “crime feminino” que resulta no exílio de Okonkwo para a sua terra natal, “que era uma aldeia pequenina, chamada Mbanta, pouco além dos limites de Mbaino” (ACHEBE, 2009, p. 144), narra-se a notícia do primeiro aparecimento do homem

6 Em um de seus textos, Achebe menciona *A interessante narrativa da vida de Oludah Equiano ou Gustavus Vassa, o africano, escrita por ele mesmo* e afirma se tratar da obra de um conterrâneo seu (ACHEBE, 2012, p. 78). A parte inicial do livro de Oludah Equiano descreve e explica o funcionamento da sua terra natal, localizada no reino do Benin, no território africano conhecido como Guiné: “esse reino é dividido em muitas províncias, ou distritos, e foi em uma das mais remotas e férteis (denominada Eboe) onde nasci, no ano de 1745, num encantador vale fértil chamado Essaka” (EQUIANO, 2022, p. 16-17), ou seja, trata-se de uma região da Ibolândia. Em todo caso, é possível estabelecer muita semelhança entre a sociedade ibo representada em *O mundo se despedaça* (2009) e os relatos de Oludah Equiano.

7 Aimé Césaire, para quem “a Europa é indefensável”, faz essa fulminante afirmação em seu famoso *Discurso sobre o colonialismo*, publicado pela primeira vez em 1950, após classificar a civilização europeia como “decadente”, “enferma” e “moribunda”, respectivamente (CÉSAIRE, 1978, p. 13).

branco em uma aldeia distante da região – Abame – e, como efeito, a destruição desse lugarejo. Tem-se início a segunda parte de *O mundo se despedaça* (ACHEBE, 2009). A informação é levada a Okonkwo por seu maior amigo em Umuófia, Obierika, já no seu segundo ano de desterro. Sobre o caso, Obierika relata ao amigo que “os anciãos consultaram o Oráculo e este declarou que aquele homem estranho causaria a ruína do clã e espalharia a ruína entre eles [...] ele disse também que mais homens brancos estavam a caminho” (ACHEBE, 2009, p. 158-159).

O momento de profecia do Oráculo estabelece-se como prenúncio da tragédia que estava por vir em Abame. Obierika segue com o relato:

Certa manhã, três homens brancos, guiados por um grupo de homens comuns, como nós, chegou à tribo [...] apenas um pequeno número de pessoas viu esses tais brancos e seus acompanhantes. Durante muitas semanas de mercado, nada aconteceu. Costumava haver uma grande feira em Abame nos dias de *afo*, quando todo o clã, como vocês sabem, ali se reunia. E foi justamente num desses dias que aconteceu a tragédia. Os três homens brancos e um grande número de outros homens cercaram o mercado. Certamente devem ter empregado um feitiço muito poderoso, que os tornou invisíveis até o mercado ficar cheio de gente. Nesse momento, começaram a atirar [...]. (ACHEBE, 2009, p. 159)

O morticínio ilustra o poderio bélico e a violência do homem branco. Quem não é assassinado nesse evento, foge para outros clãs. Na sequência da narrativa, vemos o avanço desse estrangeiro rumo a outras aldeias, também sobre Umuófia, que, por sua vez, recebe refugiados sobreviventes de Abame. Daí em diante, Achebe retrata o acirramento desse choque entre mundos antagônicos em que o

invasor – com os seus missionários e a igreja, novas instituições como a escola e o quartel-general, nova forma de governo, um tribunal de justiça – vai, gradual e lentamente, realizando “*A pacificação das tribos primitivas do Baixo Niger*”⁸ (ACHEBE, 2009, p. 231).

Além do poderio bélico empregado nas ações de violência, o romance descreve também como o colonialismo se impõe sobre os ibos através da ação evangelizadora como meio de dominação. Este processo aparece tanto na escrita achebiana quanto na narrativa historiográfica. Em *O mundo se despedaça*, depois de transcorrido quase dois anos desde o encontro em Mbanta, Obierikas e dirige mais uma vez a Okonkwo, com novas informações: “os missionários tinham chegado a Umuófia. Ali construíram uma igreja, lograram algumas conversões e já começavam a enviar catequistas às cidades e aldeias vizinhas” (ACHEBE, 2009, p. 163). Com efeito, as igrejas se multiplicam por toda parte e, assim, muita gente é, dia após dia, convertida ao monoteísmo cristão.

Entretanto, o conjunto de medidas implementadas no processo de colonização apresenta, além da violência militar e a imposição da aceitação ao cristianismo, a inserção de escolas pelo Império Britânico (ACHEBE, 2009, p. 171-173). Em outras palavras, o homem branco lança mão da educação com o propósito de minar a resistência da população colonizada. Como legado, “a civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (FANON, 2008, p. 30), impondo-lhe à condição de não-humano, através do instituto do colonialismo.

As estratégias, não raro, se interseccionam. Na escola colonial, por exemplo, além das disciplinas europeias, professores

8 O comissário que comanda a ofensiva colonizadora do governo britânico em África pretende escrever um livro – cujo título deve ser *A pacificação das tribos primitivas do Baixo Niger* – a fim de contar os acontecimentos mais destacados dessa empreitada “civilizatória”.

missionários ensinam o cristianismo e também as bases do quarto elemento do sistema de dominação: o poder judiciário colonial: “os homens brancos trouxeram também uma forma de governo. Tinham construído um tribunal, onde o comissário atuava como juiz. Tinha guardas sob suas ordens, que lhe levavam os indivíduos a serem julgados” (ACHEBE, 2009, p. 196). Por conseguinte, instituem um novo sistema de controle, julgamento e punição distinto do que existe em Umuófia e outras aldeias. Condenam e enfraquecem, por exemplo, os julgamentos realizados pelos espíritos mascarados, os *egwugwus*, dos quais Okonkwo personifica o segundo ancestral mais velho da aldeia.

Este conjunto de estratégias implementadas pelo colonizador funciona, portanto, em planos e níveis diferentes, como instrumento de subjugação sem os quais os efeitos da colonização não são alcançados a contento. No tocante aos meandros referentes à aplicação destas medidas, a relação entre Akunna e Brown, duas lideranças religiosas, é bastante elucidativa. Akunna é um líder importante de uma das aldeias e Brown é missionário branco responsável pela evangelização dos locais. Estrategista, Brown aprende com Akunna sobre o quanto as crenças espirituais estariam arraigadas na mente dos ibos; portanto, atacá-las não traria um bom resultado para a empresa colonial:

Então, [o sr. Brown] construiu uma escola e um pequeno hospital em Umuófia. Foi de família em família, suplicando às pessoas que mandassem os filhos à sua escola. A princípio, porém, elas se limitavam a mandar-lhe os escravos ou, algumas vezes, os filhos que eram mais preguiçosos. O sr. Brown suplicou, discutiu e profetizou. Disse que os futuros líderes da região seriam os homens e as mulheres que tivessem aprendido a ler e a escrever. Se o povo de Umuófia

se negasse a mandar seus filhos à escola, viriam forasteiros de outras áreas para governá-la. Podiam verificar que isso estava realmente acontecendo, pelo exemplo do tribunal da cidade, onde o comissário distrital estava rodeado de forasteiros que falavam a língua dele. (ACHEBE, 2009, p. 203)

Na passagem acima, vê-se que Brown faz uso do convencimento retórico, de chantagem e de ameaças para forçar pais e mães a matriculem a nova geração na escola. Ele compreende que uma mudança no campo mental dos habitantes locais, que pudesse favorecer os objetivos da empresa colonial, somente seria alcançada com eficiência por meio da doutrinação no ambiente escolar, com vista à manipulação do pensamento. Brown ameaça os mais indecisos com a implementação recente do tribunal e a presença de estrangeiros. Nota-se, além disso, a recorrente ironia achebiana no argumento chantagista de Brown. Caso se negue “a mandar seus filhos à escola”, Umuófia corre o risco de que “forasteiros de outras áreas” apareçam “para governá-la”, quando, de fato, ele mesmo é um forasteiro, representante do recém instituído sistema colonial, ali implantado para dominar e governar Umuófia.

Ainda sobre a passagem acima, nota-se que o processo de adesão da população à escola é gradual: a princípio, são “escravos” e “crianças”, mais tarde, “jovens” e “adultos”. O efeito da mudança no campo mental dos alunos, entretanto, parece ser rápido, como pondera o narrador, para quem “a escola do sr. Brown produzia resultados rápidos” (ACHEBE, 2009, p. 204). Da escola sairá um sujeito novo que, na realidade, preenche os requisitos básicos e imediatos da colonização: “mensageiro”, “funcionário de escritório do tribunal” e “professores” (ACHEBE, 2009, p. 204). Forma-se, assim, não apenas

um quadro de mão de obra que atende aos interesses do sistema colonial, mas também um grupo de indivíduos cuja mentalidade agora é aderente à empresa colonial.

Esse processo de instalação do sistema colonial está em diálogo direto com o título da obra. Aos poucos, “o mundo se despedaça” na medida em que o colonizador se instala, estabelecendo a sua hegemonia e, ao mesmo tempo, minando as forças de resistência dos colonizados. Como avalia Alberto da Costa e Silva, “O europeu instalara-se no vilarejo, com sua crença e suas leis, e com as armas para impô-las. Tão distante era a sua cultura da cultura ibo, que entre elas o único aperto de mãos possível era aquele da queda de braço [...]” (SILVA, 2009, p. 13).

O orgulhoso Okonkwo percebe com maior nitidez a instalação da nova ordem. O exílio de sete anos que sofre se configura em uma estratégia literária de Achebe para amplificar o impacto das mudanças na percepção de seu protagonismo. Seu retorno de Mbanta para Umuófia, é narrado na terceira parte do romance: “Umuófia não parecia ter dado nenhuma atenção especial ao retorno do guerreiro. O clã sofrera tão profundas mudanças durante seu exílio, que estava quase irreconhecível” (ACHEBE, 2009, p. 205). A ausência de uma recepção adequada para um “grande guerreiro” é o primeiro dos desapontamentos de Okonkwo, um marcador do abandono de comportamentos esperados, nos termos dos valores tradicionais, em função dos novos valores.

O ápice da ruptura entre a tradição e a nova ordem no romance de Achebe é o evento que narra uma escalada do conflito “entre a igreja e o clã em Umuófia” (ACHEBE, 2009, p. 208): o desrespeito máximo ao já citado ritual sagrado dos espíritos antepassados, personificados por um

grupo de homens mascarados. No ano da volta de Okonkwo, quando é chegado o dia da celebração, Enoch, um recém convertido ao Cristianismo, resolve profanar os velhos costumes herdados dos antepassados: “um dos maiores crimes que alguém podia cometer era tirar a máscara de um *egwugwu* em público ou, então, dizer ou fazer alguma coisa que pudesse diminuir seu prestígio imortal aos olhos dos não iniciados. E foi isso o que Enoch fez” (ACHEBE, 2009, p. 208). O ocorrido gera perplexidade na aldeia e a fúria dos *egwugwus*, que, liderados por Ajofia, em contrarresposta à ação profana do mais novo e fervoroso seguidor da crença do homem branco, incendeiam a habitação de Enoch e também a igreja local, chefiada pelo reverendo James Smith.

Nessa ocasião, estabelece-se a crise mais aguda: a de cunho religioso, entre o colonizador cristão, que já tem a seu lado um grupo significativo de nativos convertidos, e os residentes de Umuófia e de clãs circunvizinhos que ainda acreditam e professam os rituais religiosos tradicionais. O ataque à igreja e à casa de Enoch resulta na prisão de seis lideranças de Umuófia, incluindo Okonkwo. Além de encarcerados, eles têm suas cabeças raspadas em um ato de humilhação e são fisicamente agredidos pela força policial colonial. A prisão de homens localmente importantes é uma mensagem forte, que amedronta a sociedade, de modo que “Umuófia estava como um animal assustado, de orelhas em pé, a farejar o ar silencioso e agourento, sem saber para que lado fugir” (ACHEBE, 2009, p. 218).

A lógica colonialista de repressão de insurgências está ilustrada nas palavras do comissário distrital, quando se dirige às seis lideranças de Umuófia, no momento em que recebem a voz de prisão:

– Não pretendemos fazer-lhes nenhum mal – disse-lhes mais tarde o comissário – desde que vocês

concordem em cooperar conosco. Nós trouxemos aos senhores e a este povo uma administração pacífica, para que todos possam ser felizes. Se alguém maltratar qualquer um de vocês, estamos dispostos a prestar ao ofendido o nosso auxílio. Porém, não permitiremos que nenhum de vocês maltrate os outros. Temos um tribunal que julga os casos e administra exatamente da mesma maneira que se faz em meu país, que é governado por uma grande rainha. (ACHEBE, 2009, p. 216)

O trecho acima ilustra a emboscada discursiva que caracteriza a lógica binária da violência colonial. Como observa Fanon, “o mundo colonial é um mundo maniqueísta” (FANON, 1968, p. 30), simplificado em dois lados opostos. Neste sentido, o comissário distrital, que representa o colonizador europeu, branco e cristão, assume a condição do civilizador que vem salvar o colonizado, declarado selvagem, primitivo e inferior, impondo-se como norma a ser seguida. Os seis homens de Umuófia são as representações dos colonizados, vistos como entes opostos, não-europeus, não-brancos e não-cristãos, isto é, não-humanos.

Reforçando esta constatação, Dussel (2012) pondera que a Europa dá início à trama maniqueísta desde 1492, aprisionando grande parte do mundo na relação binária em que se imagina como o estágio mais elevado da civilização e cola em si o rótulo de “humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (KRENAK, 2020, p. 11). A explicação enunciada pelo comissário distrital exemplifica a visão de que os europeus são necessários para se fazer justiça por meio de seu tribunal, na falsa suposição de que os africanos não poderiam estabelecer pacto social, algo que é desmentido pela primeira parte do romance. O

maniqueísmo europeu também é reforçado pelo imperialismo, já que o lado branco, colonizador e dominador é “governado por uma grande rainha”, elemento que se junta aos demais em um discurso que justifica as imposições e as violências coloniais.

Para aumentar a humilhação, o comissário distrital impõe aos seis líderes presos uma fiança de duzentos sacos de cauris, a ser paga pelo povo, expandindo assim a humilhação a toda a comunidade: “[...] vocês se reuniram para causar dano a outras pessoas, queimaram-lhes a casa e a igreja. Isso não deve acontecer nos domínios da nossa rainha, a mais poderosa governante do mundo” (ACHEBE, 2009, p. 216). Nesta fala, Umuófia é abertamente tratada como propriedade do Império Britânico, encontrando-se nos domínios da “mais poderosa governante do mundo”.

Estar nessa condição apriorística de subalternidade, de acordo com o ideário colonialista, confere direito, outorgado divinamente à rainha, de determinar o modo de vida e a subjetividade das populações colonizadas. Em *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico*, Achebe ajuíza: “A meu ver, é um grave crime qualquer pessoa se impor a outra, apropriar-se de sua terra e de sua história, e ainda agravar esse crime com a alegação de que a vítima é uma espécie de tutelado ou menor de idade que necessita de proteção” (ACHEBE, 2009, p. 17). Nesta reflexão, o autor parece ponderar sobre o próprio romance, na passagem aqui destacada.

O grave crime colonial descrito por Achebe é também identificado por outros pensadores, como Aimé Césaire, para quem na relação entre o colonizador e o colonizado “só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a

suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas” (CÉSAIRE, 1978, p. 25). Em outros termos, a violência é condição *sine qua non* do colonialismo, sem a qual os propósitos da matriz colonial de poder (MIGNOLO, 2017) não poderiam ser implementados. De todo modo, além de concordar com a afirmação que iguala “o colonialismo” à “negação da dignidade humana e do valor do ser humano” (ACHEBE, 2012, p. 31), acrescentamos que tampouco é menos danosa a manutenção das lógicas coloniais, não obstante a formalização da descolonização⁹.

Desonrados, ao final de alguns dias de prisão, os seis líderes são libertados, mediante o pagamento da fiança pelo povo de Umuófia. Perplexa, a sociedade começa a se conscientizar que havia subestimado a gravidade da incorporação dos forasteiros brancos à região. Assim, reúnem-se na praça do mercado, a fim de decidirem quais providências tomar. Presente no encontro, Okonkwo deposita suas esperanças na declaração de uma guerra contra o homem branco. De súbito, porém, a congregação é interrompida pela aproximação de cinco guardas, cujo líder tenta dispersar a multidão, quando: “imediatamente, Okonkwo desembainhou o facão. O guarda agachou-se para evitar o golpe. Foi inútil. O facão de Okonkwo abateu-se sobre ele duas vezes, e a cabeça do guarda rolou pelo chão ao lado do corpo” (ACHEBE, 2009, p. 226). Nesse momento, as expectativas do protagonista são frustradas ao ver a inação de sua própria gente, que afinal demonstra com clareza o medo de enfrentar o forasteiro em uma guerra.

A decisão do povo necessita ser entendida como estratégica. Já é de amplo conhecimento que o poderio bélico dos invasores é

9 Consideramos oportuno frisar que “a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 28).

infinitamente superior, e que uma resistência desordenada e explícita poderia significar seu genocídio. Assim, o povo das nove aldeias de Umuófia se vê forçado a se submeter às regras do Império Britânico, resistindo mais de maneira tácita do que declarada. Isolado em sua atitude de enfrentamento, e prevendo que seria preso e ainda mais desonrado, Okonkwo suicida-se. Nem o atentado contra a própria vida, entretanto, livra-o da completa desonra, já que entre os ibos o ato de suicidar-se é considerado abominável, uma ofensa contra a terra.

Ao término da narrativa, *O mundo se despedaça* (2009) pode dar para alguns leitores a impressão de que o processo entre a chegada do homem branco e a efetiva instalação da dominação colonial tenha ocorrido de modo acelerado. No que se refere especificamente à religião, o próprio Achebe reflete:

Na realidade, o cristianismo não se alastrou pela terra dos igbo como um incêndio na mata. Um exemplo deve bastar. Os primeiros missionários chegaram à cidade de Onitsha, no rio Níger, em 1857. Desse ponto avançado, acabaram alcançando minha cidade, Ogidi, em 1892. Vejam: a distância entre Onitsha e Ogidi é de apenas onze quilômetros. Onze quilômetros em trinta e cinco anos, ou seja, um quilômetro e meio a cada cinco anos. Isso não é nenhum furacão. (ACHEBE, 2012, p. 17)

Por meio desta reflexão, Achebe deseja combater a versão de que os processos de dominação colonial, incluindo a imposição religiosa, tenham sido implementados sem a resistência do povo ibo. Como vimos na visão do missionário Brown, os colonizadores se utilizam, paralelamente à violência, da doutrinação gradual pela escola, algo que o narrador de Achebe reforça: “desde os primeiros tempos, a religião e a educação andaram de mãos dadas” (ACHEBE,

2009, p. 204). Evidenciamos, ainda, na argumentação achebiana, a “atitude” de resistência no povo ibo na metáfora do casamento, que consideram “uma coisa difícil” comparado ao domínio colonial. “Os igbo lutaram contra ele no campo de batalha e perderam. Ergueram todas as barricadas possíveis para detê-lo, e perderam novamente” (ACHEBE, 2012, p. 16), mas não sem a devida resistência.

Para além do que está representado no romance, é possível afirmar também que a própria escritura e a publicação de *O mundo se despedaça* (2009) expressam a magnitude de tal resistência. Neste sentido, “a escrita para muitos intelectuais negros e de cor é um evento fundamental. A escrita é uma forma de reconstruir a si mesmo e um modo de combater os efeitos da separação ontológica e da catástrofe metafísica” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 47). Assim, *O mundo se despedaça* (2009), romance que reflete o ponto de vista artístico de um homem-negro-ibo-intelectual, corresponde à “atitude decolonial” de um “pensador”, “criador/artista” e “ativista” (MALDONADO-TORRES, 2020).

“EM DIREÇÃO A UM NOVO HUMANISMO...”¹⁰

O colonialismo, que se inicia com a Idade Moderna, e vice-versa, há mais de 500 anos conectou todo o planeta em uma trama perversa: a “modernidade/colonialidade” (QUIJANO, 1992, 2005, 2009; MIGNOLO, 2017; BALLESTRIN, 2013, 2017). Neste artigo, em que tivemos o romance *O mundo se despedaça* como foco, tal condição foi detectada e analisada a partir da arte literária. Pelo recorte escolhido, destacamos na obra a representação sociocultural da etnia Ibo, juntamente com o processo de colonização imposto pelo

10 Frantz Fanon registra essa frase nas primeiras linhas da introdução de *Pele negra, máscaras brancas*, obra publicada originalmente em 1952.

então Império Britânico. Em conversa com o romance, realizada com o suporte do pensamento decolonial, pudemos detectar a potência da representação das múltiplas violências que o colonialismo impõe às populações colonizadas, entendidas como manifestações características da modernidade/colonialidade, a partir da visão artístico-literária achebiana.

Na proposta de uma análise conversacional, buscamos demonstrar que *O mundo se despedaça* manifesta uma “atitude decolonial” e um “giro estético decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2020), conforme discussão desenvolvida na seção “O perigo de uma história única”. A análise do texto literário teve como premissa a noção achebiana de que é preciso “ouvir a África falar com sua própria voz”. Sobre a primeira parte do romance, enfatizamos aspectos voltados à organização sociocultural de Umuófia antes da chegada do colonizador europeu. Com efeito, evidenciamos o funcionamento de um sistema complexo, preexistente à colonização, na sociedade Ibo, literariamente representado em suas nuances. No reconhecimento de suas tradições e organização sociocultural, a representação achebiana não tende à parcialidade, não deixando de expor questões internas como a opressão feminina, o sistema de títulos e a escravização, dentre outros.

Em “A Europa é indefensável”, seção inspirada por Aimé Césaire, a análise enfatizou o processo de colonização de Umuófia pelo Império Britânico. Nesse caso, demonstramos e discutimos as artimanhas do colonizador para enfraquecer a resistência do colonizado, em especial a doutrinação tanto pela Igreja quanto pela escola, a repressão por meio de um novo sistema de justiça, com força policial e prisão. Nesse processo, ressaltamos a resistência do colonizado como “atitude”

ante a violência praticada pelo colonizador.

Conclui-se, portanto, que o diálogo com o romance *O mundo se despedaça*, realizado com o auxílio do ferramental teórico, político e epistemológico do pensamento decolonial, na crítica à modernidade/colonialidade, proporcionou (re)conhecimento, valorização, respeito no tocante a perspectivas *outras*; elas ensinam novas maneiras de interação entre humanos e destes com o planeta, extrapolando as que seriam apenas oriundas do imperialismo europeu e estadunidense. A análise conversacional também convida, por sua vez, a uma leitura comparativista entre o romance e as demais histórias de luta e resistência de outras populações africanas, bem como as afrodiaspóricas de outros continentes, atravessadas pelo colonialismo.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história*. TED. Youtube, 7 out. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg+>. Acesso em: 02 ago. 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, n. 11, p. 89-117, 2013.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, p. 505-540, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CHAGAS, Alessandra Santos. *Literatura, imagem e resistência: O mundo se*

despedaça e o resgate das memórias ancestrais. *Sankofa*, v. 15, n. 26, p. 74-93, 2022.

DUSSEL, Enrique. *1942, el encubrimiento del otro*. Buenos Aires: Docencia, 2012.

EQUIANO, Olaudah. *A interessante narrativa da vida de Olaudah Equiano ou Gustavus Vassa, o africano, escrita por ele mesmo*. São Paulo: Editora 34, 2022.

ESTEBAN, Maria Teresa; SAMPAIO, Carmen Sanches. Provocações para pensar em uma educação outra: conversa com Carlos Skliar... *Revista Teias*, v. 13, n. 30, p. 311-325, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24287/17266>. Acesso em: 19 jun. 2023.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: UDFBA, 2008.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Análítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze et al. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, p. 27-53, 2020.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciência Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 maio 2023.

MORTARI, Cláudia; GABILAN, Katarina Kristie Martins Lopes. “Concordo, claro, que uma boa arte muda as coisas”. A escrita literária de Chinua Achebe e a crítica a colonialidade. *Sankofa*, v.10, n. 20, p. 56-73, 2017.

NUNES, Alyxandra Gomes. *Things fall apart de Chinua Achebe como romance de fundação da literatura nigeriana em língua inglesa*. 2005. 138fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Geral e Comparada) – Mestrado em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

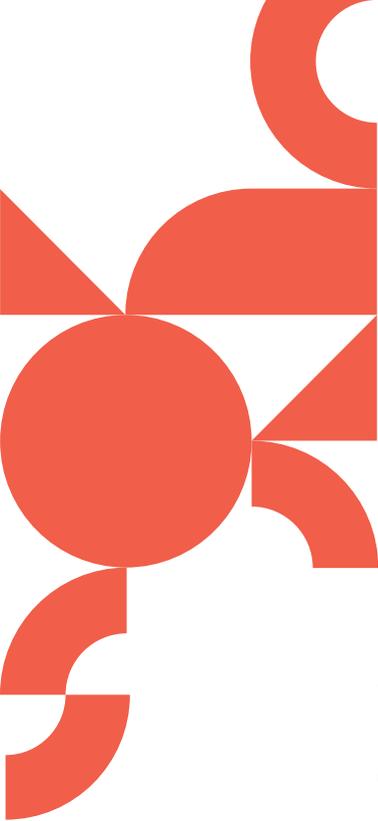
QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/razionalidad. *Perú indígena*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciência sociais perspectivas latino-americana*. Buenos Aires: Clacso, p. 117-142, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Célia Regina. *Decolonizing African discourse: the work of Chinua Achebe*. 1995. 125fls. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós-Graduação em inglês e literatura correspondente, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

SILVA, Alberto da Costa e. Introdução: este livro de Chinua Achebe. In: ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Companhia das letras, p. 7-15, 2009.



ARTIGO/DOSSIÊ

“SOU INVISÍVEL – COMPREENDE?”: AFROFUTURISMO E IDENTIDADE NEGRA EM HOMEM INVISÍVEL, OBRA DE RALPH ELLISON

ANDERSON BRUM
EDUARDO MARKS DE MARQUES

Anderson Brum

Mestrando em Literatura Cultura e Tradução pela Universidade Federal de Pelotas.

Graduado em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Pelotas, 2022.

Membro do grupo de pesquisa: O mundo que (des) conhecemos: examinando as distopias pós-modernas nas literaturas anglófonas contemporâneas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3732936609135023>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2742-8069>.

E-mail: andersonbrumf@gmail.com.

Eduardo Marks de Marques

Doutor em Australian Literature and Cultural History (University of Queensland), com estágio pós-doutoral em Teoria Literária (Universidade Federal de Minas Gerais).

Líder do grupo de pesquisa: O mundo que (des) conhecemos: examinando as distopias pós-modernas nas literaturas anglófonas contemporâneas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9216599540037680>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3067-7237>.

E-mail: eduardo.marks@ufpel.edu.br.

Resumo: O presente artigo analisa a obra *Homem Invisível*, escrita por Ralph Ellison, publicada em 1952 e considerado um dos principais romances da ficção negra norte-americana. Inicialmente, é apresentado um debate histórico sobre a ficção científica como um gênero receptivo às questões da realidade negra. A partir disso, conceitua-se afrofuturismo através das discussões de diferentes autores e de uma perspectiva histórica com a presença da Harlem Renaissance. Na sequência, debate-se a obra *Homem Invisível* e a construção da identidade negra como invisível no romance. Por fim, o artigo analisa os aspectos que fazem com que ela (não) seja um marco zero para o movimento afrofuturista.

Palavras-Chave: Afrofuturismo. Ficção científica. Identidade invisível. Racismo.

Abstract: The present paper analyzes the work *Invisible Man*, written by Ralph Ellison, published in 1952, and considered one of the main novels of African-american fiction. Initially, the paper presents a historical debate about Science Fiction as a genre receptive to issues of black reality. From this, we present a conceptualization of Afrofuturism through discussions of different authors and through a historical perspective with the Harlem Renaissance. Next, we discuss the work *Invisible Man* and the construction of black identity as invisible in the novel. In the end, we analyze the aspects that (don't) make the work as the starting point for the Afrofuturist Movement.

Keywords: Afrofuturism. Science fiction. Invisible identity. Racism.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos anos, discussões em busca de uma maior representatividade estão sendo realizadas. Nessa ideia, busca-se dar destaque às manifestações artísticas de pessoas pertencentes a grupos vistos como minoritários socialmente e que, por consequência, trazam

assuntos e realidades presentes no cotidiano de sua comunidade em suas obras. A partir disso, o *afrofuturismo* é um termo que ganha espaço ao proporcionar obras que debatem a realidade com a presença de uma perspectiva futurista e um foco na negritude. Obras como *Kindred: Laços de Sangue* (1979) e a duologia *A Parábola do Semeador* (1995) e *A Parábola dos Talentos* (1998), de Octavia Butler; *Midnight Robber* (2000), de Nalo Hopkinson; *A Intuicionista* (1998), de Colson Whitehead; as trilogias *Binti* (2020), de Nnedi Okorafor; e *A Terra Partida* (2015), de N. K. Jemisin, conquistaram popularidade por tratarem de temas sociopolíticos da realidade negra que já possuem impacto no presente, ainda que estejam localizadas no futuro em relação ao ano de publicação das obras.

Adicionado a isso, redes sociais como o TikTok, o Instagram e o YouTube contribuem para a circulação de debates e campanhas de recomendação de obras de artistas de grupos minoritários, com as obras de autores como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Itamar Vieira Junior sendo, atualmente, algumas das principais expoentes desse contexto de valorização.

Ainda assim, para se chegar a uma conceituação do que é considerado afrofuturismo atualmente, é necessário considerar influências do passado na produção de pessoas negras. Por ser um movimento plural, o afrofuturismo contempla diversos gêneros na literatura e em outras produções da arte que o ajudam a se estabelecer no patamar que possui hoje em dia. Uma das diversas formas de tentar conceituar o afrofuturismo tem o seu início a partir da ficção científica.

No entanto, antes do afrofuturismo ganhar a sua conceituação e o sucesso que conseguiu alcançar hoje, a literatura de autoria negra

já existia e apresentava reflexões relacionadas às vivências de pessoas negras na sociedade. Nesse cenário, a obra *Homem Invisível*, escrita por Ralph Ellison e publicada em 1952, é considerada como uma das maiores obras da literatura ficcional negra estadunidense no século XX.

A história é narrada em primeira pessoa por um homem negro anônimo e centra-se em sua história de vida. O homem começa como um jovem que cresceu no Sul dos Estados Unidos e passou a ter as tradições influenciadas pelo lugar; entretanto, ao longo da narrativa, ele desenvolve sua consciência racial conforme passa a ganhar maior destaque por sua capacidade de oratória e receber diferentes recepções dos públicos que o acompanhavam. É nesse contexto que o protagonista entra para um movimento político com pessoas brancas e negras que se assemelha aos ideais marxistas da época, se afastando da tradição de distanciamento racial que nele havia permanecido pelo seu passado no Sul. Ainda assim, os confrontamentos entre o grupo que o narrador estava e o grupo separatista geram um clima de tensão social no Harlem e, por consequência, trazem desilusões ao protagonista.

Conforme Ellison discursa ao ganhar o *National Book Award* em 1953:

Certamente se eu fosse perguntado com toda seriedade apenas sobre o que eu considero como o significado principal que *Homem Invisível* tem como uma ficção, eu responderia: sua atitude experimental, e sua tentativa de retornar ao clima de responsabilidade moral pessoal pela democracia que caracterizou o melhor da nossa ficção do século XIX. (RICE, 2003, p. 107, tradução nossa)¹

1 “Indeed if I were asked in all seriousness just what I considered to be the chief significance of *Invisible Man* as a fiction, I would reply: its experimental attitude, and its attempt to return to the mood of personal moral responsibility for democracy which typified the best of our nineteenth-century fiction” (RICE, 2003, p. 107).

Sendo assim, a obra de Ellison carrega uma perspectiva histórica que ajuda a compreender a realidade negra norte-americana do século XX, e aponta para uma discussão focada na formação da identidade racial do protagonista colocado em diferentes situações que o obrigavam a reagir e aprender com os acontecimentos e, principalmente, com o racismo que estava sofrendo. Através do caminho “experimental” que Ellison menciona, a narrativa consegue estabelecer essas discussões sobre a identidade negra e os aspectos políticos que afligiam as pessoas negras na época. Essa alcunha de “experimental” contribuiu para que até hoje o romance seja visualizado a partir do gênero da ficção científica na literatura, mas, ainda assim, a obra de Ellison pode ser vista como um dos primeiros momentos do afrofuturismo como movimento na literatura negra norte-americana.

Portanto, o presente artigo estará dividido ao longo de três seções. Primeiro, apresentará uma discussão sobre a ficção científica como gênero de modo a proporcionar uma discussão inicial sobre o afrofuturismo e possíveis motivos que fizeram a obra ter sido considerada como representante do gênero. Depois disso, a segunda parte irá conceituar o afrofuturismo como movimento e a sua relação com as ficções especulativas. Por fim, a terceira parte irá debater o romance *Homem Invisível* como um possível marco zero do movimento afrofuturista.

AS FICÇÕES CIENTÍFICAS COMO ALTERNATIVAS PARA PESSOAS NEGRAS

Em seu livro *Science Fiction: A Very Short Introduction* (2011), David Seed apresenta diferentes visões sobre como a ficção científica foi sendo vista no decorrer dos anos. Assim, divide seus capítulos entre: “Viagens no Espaço”, “Encontros com Alienígenas”, “Ficção

Científica e Tecnologia”, “Utopias e Distopias”, “Ficções do Tempo” e “Campo da Ficção Científica”. Logo na introdução do texto teórico, o autor desenvolve a ideia de que a “ficção científica é sobre o presente do autor no sentido de que qualquer momento histórico incluirá suas próximas expectativas e tendências percebidas. Os futuros representados na Ficção Científica contemplam sua dimensão especulativa” (SEED, 2011, p. 15-16, tradução nossa)². Dessa maneira, a ficção científica contribui para considerações sobre o presente e as eventuais visões de como será o futuro.

A partir dessa perspectiva, nota-se a forma como a ficção científica é acompanhada de um discurso tecnológico unido com as possíveis mudanças que podem ser geradas a partir da presença dessas inovações. Com a utilização dos futuros imaginados, a ficção científica passa a ser um lugar em que se encontram discussões sociais sendo inseridas para proporcionar reflexões sobre a realidade. Nesse panorama, o autor destaca que as ficções científicas possuem características históricas geralmente vinculadas às novelas espaciais: “o herói masculino idealizado; armamento futurista como armas de raio; um episódio de ação cheio de acontecimentos exóticos e inesperados; e uma luta entre duas forças bem opostas representando o bem e o mal” (SEED, 2011, p. 14, tradução nossa)³, conforme é possível visualizar em obras como *Star Wars* (1977), de George Lucas.

Contudo, tais questões também contribuem para a construção de estereótipos negativos ou de personagens coadjuvantes que

2 “Science fiction is about the writer’s present in the sense that any historical moment will include its own set of expectations and perceived tendencies. The futures represented in SF embody its speculative dimension” (SEED, 2011, p. 15-16).

3 “The idealized male hero; futuristic weaponry like ray-guns; an episodic action full of the exotic and unexpected; and a struggle between starkly opposed forces for good and evil” (SEED, 2011, p. 14).

não desempenham papéis impactantes no enredo de obras – principalmente em obras com a presença de personagens negros e até mesmo nas obras em que eles não estão presentes, já que essa ausência precisa ser debatida. Se uma obra se propõe a trazer reflexões sobre o futuro e nela não há menção a pessoas negras, qual é a interpretação direta que podemos construir com isso? A ficção científica ajuda a oportunizar locais e momentos de reflexão que chegam até o cenário contemporâneo de afrofuturismo, em que personagens negros passam a ganhar protagonismo através de narrativas impulsionadas pelo contexto futurista.

Além disso, na ficção científica há a presença de realidades alternativas destacadas pela presença do outro – que, em muitos momentos da história do gênero, foram/são os alienígenas. Conforme salienta o autor: “O termo ‘alienígena’ sugere outro e diferença. Os alienígenas na ficção científica são por definição sempre imaginados através de referências a grupos humanos familiares, espécies ou máquinas” (SEED, 2011, p. 28, tradução nossa)⁴. Dessa forma, alienígenas representam o estranho – aquilo que é visto como diferente, mas também colocado a partir da visão vilanesca em relação aos humanos representados pelo lado do “bem” nessas histórias.

Nesse panorama, a série *Star Trek* apresentou, em 1966, a tenente Uhura – uma das personagens principais tanto da série quanto dos primeiros seis filmes de *Star Trek* nos cinemas. Em Uhura, tem-se a presença da primeira mulher negra em uma posição de poder e influência em uma série norte-americana. Por esse motivo, Uhura é considerada como um dos marcos para a comunidade negra nos

4 “The very term ‘alien’ suggests otherness and difference. The aliens in science fiction are by definition always imagined through reference to familiar human groups, animal species, or machines” (SEED, 2011, p. 28).

Estados Unidos – com a atriz Nichelle Nichols recebendo pedidos de Martin Luther King Jr. para permanecer atuando na série mesmo quando ela teve vontade de deixar a produção por vislumbrar uma carreira na Broadway (SCODARI, 2012). Uhura era vista como um exemplo, principalmente para as crianças negras, de que o futuro delas poderia ser diferente do que a posição clássica de empregada nas histórias televisionadas.

Todavia, a história de Uhura também é marcada pela repercussão que a sua personagem provocou. Tendo em mente que o cenário norte-americano estava no ápice da luta pelos direitos civis na década de 60, a interpretação óbvia seria de que Uhura seria rejeitada por ser uma mulher negra estrelando na televisão. No entanto, as maiores críticas que cercaram a personagem estavam relacionadas também a outros aspectos, como o par romântico de Uhura (SCODARI, 2012) – algo que foi ainda mais evidenciado na versão de 2009 de *Star Trek* em que Zoe Saldana interpreta a personagem. Nichelle Nichols protagonizou o primeiro beijo interracial de uma série da televisão americana em um dos episódios, em 1968, em que Uhura beija James T. Kirk (William Shatner).

Ademais, torna-se importante questionar os motivos que levaram Uhura a ter sido aceita com maior “facilidade” na televisão do que seria esperado. Por tratar-se de uma obra de ficção científica, o cenário futurista e a sensação de impossibilidade proporcionada pela presença de alienígenas, naves espaciais e planetas diferentes geram um distanciamento do público ao que está sendo reproduzido. Ou seja, a presença de Uhura causou um estranhamento – mas o público de sci-fi já está acostumado a acompanhar histórias marcadas pela impossibilidade. Desse modo, a presença de Uhura significa uma das

maiores representações de pessoas negras em espaços culturais de mídia pensando na época – só que o fato de ter acontecido em uma produção de ficção científica é essencial para entender a recepção mais “tranquila” do que teria em um romance de época ou obras de gêneros considerados mais próximos da realidade da audiência.

Sendo assim, o sci-fi é um local que possui abertura para retratar questões sociais com maior facilidade. Não há dúvidas de que “Tenente Uhura representou uma chave fundamental para a diversidade racial, nacional e de gênero do *Star Trek* original” (WEITEKAMP, 2014, p. 24, tradução nossa)⁵; entretanto, o próprio fato de Uhura ter sido a primeira já demonstra que isso não era o mais comum de se encontrar nas obras de sci-fi como um todo.

A FORMAÇÃO DO AFROFUTURISMO

Em 1994, toma-se o estabelecimento do afrofuturismo como um movimento estético que tem como característica a contribuição para o imaginário de um futuro a partir da construção de pessoas negras tendo como centralidade a cultura da diáspora africana, ainda que não apenas. O crítico literário Mark Dery cunhou o termo *afrofuturismo* em seu ensaio “Black to the Future”, em que entrevista três autores negros – Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose. De acordo com Dery:

Ficções especulativas que tratam sobre temas afro-americanos e se relacionam com preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século vinte – e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria de imagens da tecnologia e um mundo prosteticamente aperfeiçoado – talvez,

5 “Lt. Uhura represented a key part of the original *Star Trek*’s racial, gender, and national diversity” (WEITEKAMP, 2014, p. 24)

pela necessidade de um termo melhor, sejam chamadas de Afro-Futurismo. (DERY, 1994, p. 180, tradução nossa)⁶

Todavia, é importante salientar que o afrofuturismo já existia na prática muito antes de ter o seu conceito estabelecido academicamente. Suas primeiras manifestações na arte aconteceram na década de 1950 – com suas características já presentes na literatura, na arte e na música. Assim, Dery faz um agrupamento das principais características presentes em obras que não se encaixavam nos gêneros e movimentos da época e, com isso, chega até a conceituação do termo *afrofuturismo*.

É durante a Harlem Renaissance que a literatura de autoria negra passa por transformações – mesmo que elas tenham sido involuntárias por não haver uma organização definida de como as pessoas envolvidas no período deveriam se juntar: “Não havia nenhuma filosofia literária os guiando, nem apenas uma percepção uniforme de qual fenômeno estava ocorrendo ao seu redor. Eles estavam ligados juntos, no entanto, por uma experiência negra comum” (HUDLING, 2004, p. 5, tradução nossa)⁷. O período começa em 1918, influenciado pelo fim da Primeira Guerra Mundial, e se entende até a década de 1930:

A indústria editorial americana explodiu após a Primeira Guerra Mundial, e novas firmas (fundadas por judeus) se voltaram para novos tipos de literatura, incluindo a literatura de negros. O Blues e o Jazz decolaram como formas populares de

6 “Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century techno-culture – and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future – might, for want of a better term, be called Afro-Futurism” (DERY, 1994, p. 180)

7 “There was no single literary philosophy guiding them, nor even a uniform perception of what phenomenon was taking place around them. They were linked together, however, by a common black experience” (HUDLING, 2004, p. 5).

música no despertar da guerra e, auxiliados pela nova indústria fonográfica, atraíram setores de classe, raça, região e nação. Convenções de gênero e sexualidade também sofreram intensa pressão. (HUTCHINSON, 2007, p. 7, tradução nossa)⁸

Na época, a Harlem Renaissance era intitulada *New Black Movement* pela influência do livro de mesmo nome lançado pelo filósofo Alain Locke. Em sua antologia, Locke reuniu obras de diversos artistas negros, como Langston Hughes e Claude McKay. Dessa forma, o movimento cultural simbolizou o protagonismo de pessoas negras fazendo arte que não era diretamente impactada pela influência europeia. Sendo assim, a Harlem Renaissance foi um momento em que negros tiveram uma emancipação intelectual, cultural e artística no que se refere à forma como as artes eram influenciadas e produzidas. A Harlem Renaissance não se enquadra no afrofuturismo tendo em vista as produções da época, mesmo assim, simboliza a semente do que vem a ser o movimento.

Inicialmente, o termo *afrofuturismo* proposto por Dery vinculava-se com obras no contexto estadunidense (GOMES DE SOUZA, 2019, p. 33) – o uso de *afro-americanos* (DERY, 1994, p. 180, tradução nossa) por parte de Dery ao invés de *negros* leva a um caráter específico de nicho do contexto do país americano, assim, o termo *afrofuturismo* nasce com uma definição bastante particular da realidade dos Estados Unidos. O fato de um crítico branco norte-americano ser o responsável pela criação do termo contribui para o foco na perspectiva americana e, também, justifica o motivo pelo qual na definição de Dery pessoas

⁸ “The American publishing industry exploded after World War I, and new firms (often founded by Jews) turned to new kinds of literature, including literature by African Americans. The Blues and Jazz took off as popular musical forms in the wake of the war and, aided by the new recording industry, appealed across lines of class, race, region, and nation. Conventions of gender and sexuality came under intense pressure” (HUTCHINSON, 2007, p. 7).

brancas podem contribuir com criações no movimento. Contudo, com o tempo o termo ganhou notória projeção e adquiriu um caráter global que faz com que esteja presente na vida e obra de comunidades negras por todo o planeta. Tal caráter tem como resultado a participação de diversos críticos e teóricos negros oferecendo suas contribuições sobre o movimento afrofuturista.

Em 1998, a professora e escritora Alondra Nelson fundou uma comunidade online intitulada *Afrofuturismo* para que artistas e estudantes tivessem a oportunidade de debater obras de ficção científica que envolvessem questões relacionadas com o tema em questão. Desse modo, a professora tinha como objetivo discutir as principais características presentes em obras que pudessem ser consideradas parte do movimento:

Nelson era uma fã de sci-fi e observou paralelos entre a história e a cultura de pessoas com descendência africana nascida nas Américas. Ela especialmente se conectou com o tema da abdução cultural e com os cientistas negros não falados que frequentemente estavam desaparecidos dos livros de história. (WOMACK, 2013, p. 18, tradução nossa)⁹

Posteriormente, Nelson propôs uma definição de afrofuturismo na introdução do volume 20 da edição 71 do periódico *Social Text*, organizado pela Universidade de Duke. Segundo Nelson, o Afrofuturismo pode “ser amplamente definido como ‘vozes afro-americanas’ com ‘outras histórias para contar sobre cultura, tecnologia e coisas que estão por vir’” (NELSON, 2002, p. 9, tradução nossa)¹⁰.

9 “Nelson was a sci-fi fan and saw parallels between popular themes in science fiction and themes in the history and culture of people of African descent in the Americas. She especially resonated with the theme of cultural abduction and with the unsung black scientists who were often missing from history books” (WOMACK, 2018, p. 18).

10 “Afrofuturism can be broadly defined as ‘African American voices’ with ‘other stories to tell about culture, technology and things to come’” (NELSON, 2002, p. 9).

Sendo assim, a definição de Nelson converge com a conceituação proposta por Mark Dery oito anos antes. Entretanto, há um fator diferencial que é fundamental na conceituação proposta pela escritora – a questão da autoria de uma obra afrofuturista ter de ser negra. Se em Dery havia um destaque para obras sobre a realidade negra em um contexto tecnológico, em Nelson há a necessidade de que quem se proponha a fazer isso também faça parte da comunidade negra – há uma mudança de perspectiva na forma como o movimento aparece e se manifesta até os dias de hoje.

Ademais, a autora e os participantes da comunidade compuseram uma lista de atributos de manifestações da arte que fizessem parte do afrofuturismo, assim, não falando apenas sobre a literatura como também trabalhando com a música e outros aspectos tecnológicos que contam com a presença da cultura negra. Na lista da autora, as obras precisam conter: “imagética sci-fi, temas futuristas e inovações tecnológicas na diáspora africana” (NELSON, 2002, p. 9, tradução nossa)¹¹ para que sejam exemplos do movimento. O grupo de pesquisas da escritora resultou em um simpósio chamado *Afrofuturismo Forum*.

Nesse contexto, é importante chamar atenção para como o afrofuturismo não possui uma relação direta com o futurismo. No futurismo, movimento de Filippo Marinetti na Europa, tem-se uma procura pela ruptura com o passado e a aproximação do contato entre o homem e a máquina (MARINETTI, 1909). Além disso, o movimento se caracteriza por seus ideais higienistas que, posteriormente, se conectam com a ascensão do fascismo italiano – liderado por Benito Mussolini.

11 “[...] sci-fi imagery, futurist themes, and technological innovation in the African diaspora (NELSON, 2002, p. 9)”.

No manifesto de Marinetti, estavam presentes o desprezo pela mulher e o combate ao feminismo:

09) Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.

10) Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária. (MARINETTI, 1909)

Dessa forma, as ideias de Marinetti são completamente opostas ao que o afrofuturismo se proporciona a fazer a partir de sua origem. Se o movimento de Marinetti é obsoleto, singular e excludente, o afrofuturismo é visualizado como novo, plural e inclusivo. As consideradas minorias sociais recebem destaque e são as protagonistas do movimento.

O começo do que hoje é chamado de afrofuturismo na literatura pode ser localizado na década de 50, através da publicação de *Homem Invisível* (1952), obra de Ralph Ellison que é considerada como “marco zero” para o movimento. Na obra, um homem negro tinha em sua cor o motivo pelo qual a sociedade recusava-se em vê-lo como ser humano. Em uma narrativa psicológica que está situada nos Estados Unidos na época da segregação, Ellison trabalha diretamente com questões sociais e políticas que a comunidade negra enfrentava no país. Dessa forma, possui um papel essencial no imaginário negro.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA COMO INVISÍVEL EM *HOMEM INVISÍVEL*

Visualizada até os dias de hoje como fundamental para entender a construção do afrofuturismo como movimento, a obra *Homem*

Invisível é publicada por Ralph Ellison em 1952. Logo após a sua publicação, o livro venceu diversos prêmios literários que o fazem ser considerado até o dia de hoje como um dos grandes romances norte-americanos do século XX.

Na obra, temos a presença de um protagonista negro considerado invisível que não é nomeado em nenhum momento durante a narrativa. A narração ocorre em primeira pessoa com o personagem introduzindo a história que vai contar no decorrer do livro, como se o narrador estivesse rememorando a sua vida e, por isso, sendo capaz de fazer comentários mais embasados sobre as ocorrências do passado. Assim, o livro segue com um teor extremamente psicológico para atravessar os acontecimentos na vida do protagonista – que passa por diversos infortúnios que afetavam a população negra nos Estados Unidos durante a década de 50. Tendo isso em mente, a obra de Ellison é visualizada por diversos teóricos do afrofuturismo como uma espécie de “marco zero” para o movimento – já que ela proporciona fortes reflexões sobre o passado e o presente da comunidade negra americana.

No entanto, um fator curioso na recepção da obra é que Ellison escreve na edição comemorativa de 30 anos do lançamento do livro que ele “sabia bem que uma obra de ficção científica era a última coisa que eu esperava escrever” (LAVENDER III, 2019, p. 158, tradução nossa)¹². Pela ausência de um termo como o *afrofuturismo* em sua época, o autor não teve alternativa que não fosse aceitar a leitura de sua obra como uma ficção científica. Mesmo assim, teóricos como Isiah Lavender III e Lisa Yaszek, que escreveram sobre a obra de Ellison ao longo dos últimos anos, já a posicionam de forma distinta

¹² “well aware that a piece of science fiction was the last thing [he] aspired to write” (LAVENDER III, 2019, p. 158).

– visto que não há a presença de características de ficção científica que geralmente encontra-se em obras do gênero. O romance de Ellison não apresenta uma alternativa ao cenário em que o autor está inserido na sociedade, desse modo, o mundo de *Homem Invisível* é bem semelhante ao mundo real de Ellison (YASZEK, 2005, p. 298).

A narrativa de Ellison é marcada pela busca por identidade do protagonista, o qual precisa se adaptar a diferentes situações para tentar mudar a sua vida, mas que sempre é impedido de conseguir progredir por causa do racismo. O narrador-protagonista inicia a narrativa dizendo ser um homem invisível e complementa: “Sou um homem sem substância, de carne e osso, fibras e líquidos, e talvez até se possa dizer que possuo uma mente. Sou invisível – compreende? – simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver” (ELLISON, 2020, p. 31). Dessa maneira, Ellison prepara o tom de um romance psicológico que permanece até a sua conclusão.

Ao longo do romance, são apresentados temas políticos como a falta de moradia – o cenário de não ter um lugar para morar que o protagonista enfrenta – e a alienação na dificuldade de questionar todas as violências que o acometem. O protagonista de *Homem Invisível* está desde o início construindo a sua identidade, principalmente através do seu objetivo de querer condições de vida melhores. Tendo sido criado no sul estadunidense, região mais afetada pelas marcas da escravidão e da Guerra Civil Americana, o homem invisível carrega uma série de pensamentos relacionados à raça e ao separatismo que acabam se modificando ao longo da narrativa por intermédio do contato com outras pessoas em diferentes comunidades.

Ainda assim, o homem invisível desempenha o papel de um homem inteligente que sabia falar em locais públicos, mas que adaptava a

sua fala conforme a sua audiência. Ele sempre era escolhido para ser a pessoa a discursar, já que possuía uma capacidade de liderar que era notada pelos demais. Entretanto, esse discurso era marcado pela adaptação e nem sempre representava os verdadeiros pensamentos do protagonista – algo que deve ser questionado já que, por tratar-se de um narrador-protagonista contando as suas memórias, há a possibilidade de que tenha modificado o seu pensamento conforme foi envelhecendo e passando por experiências. Quando discursava para pessoas brancas, o homem era tomado por um discurso dominado pela paz e pela ausência de um sentimento de resistência para com o preconceito que sofria, como acontece em seu discurso de formatura elogiado por todos os presentes, posto que, em suas memórias, o homem relata ter conhecimento de que tratava-se de um discurso mentiroso já que o que discursou não retratava a realidade e os sentimentos da sua família, mas ainda assim, visava agradar ao público dos lugares que frequentava:

No dia da minha formatura, fiz um discurso em que mostrei que a humildade é o segredo, na verdade, a própria essência do progresso. Não que acreditasse nisso – como poderia, lembrando-me do meu avô? Só acreditava que funcionaria. Foi um grande sucesso. Todo mundo me elogiou e fui convidado a dar uma palestra numa reunião dos cidadãos brancos, líderes da cidade. Foi um triunfo para a nossa comunidade (ELLISON, 2020, p. 45, grifos nossos)

Posteriormente, ao discursar para esses homens influentes em outra oportunidade, ele precisava se cuidar sempre que tocava em uma palavra como “responsabilidade” ou “igualdade” – que poderiam gerar como resultado “responsabilidade social” ou “igualdade racial” –, já que o seu público rico e branco se manifestava pedindo para que suas palavras

fossem bem explicadas, como em: “Bem, é melhor você falar mais devagar, de modo que a gente possa compreender. Queremos parecer dignos com você, mas você o tempo todo tem de saber seu lugar” (ELLISON, 2020, p. 58). Dessa forma, o homem invisível aparece como uma metáfora sobre o comportamento de pessoas negras na sociedade, assim, não pode manifestar nenhum sentimento de resistência ou de inconformismo em relação ao que pessoas negras viviam, mas, sim, necessita permanecer em uma posição de subserviência e falar apenas o que os outros desejam ouvir para que assim possa crescer naquela sociedade norte-americana.

Nesse contexto, a busca pela sua identidade leva o narrador a diferentes posições de estudo e trabalho. Ao entrar em uma faculdade, o protagonista desenvolve uma relação amigável com um dos senhores brancos mais influentes no aspecto de investimento na instituição de ensino. Em uma relação baseada na necessidade e no interesse do homem invisível em crescer profissionalmente e financeiramente, mas também por ter uma figura mais velha de sucesso que esteja o aconselhando naquele mundo diferente do que está acostumado, o narrador comete alguns deslizes em sua trajetória ao fazer com que Mr. Norton tivesse maior contato com a história de vida de algumas pessoas negras e, conseqüentemente, ficasse sabendo de histórias (como a de um pai que “acidentalmente” engravidou a própria filha) que contribuíssem para o final de sua estadia na faculdade. Ao ficar sabendo do passeio do narrador, o presidente da universidade, Dr. Bledsoe o expulsa por ter mostrado para Mr. Norton uma realidade negra diferente da realidade que era vista no campus. Sendo assim, o racismo acaba mais uma vez se manifestando como barreira na busca do narrador pela sua identidade.

Além disso, na metade da obra o protagonista viaja para Nova Iorque e entra em uma “Irmandade” de pessoas negras que batalhavam por seus direitos e por uma vida harmoniosa que integrassem aos interesses de pessoas brancas e negras. O homem invisível era visto como uma pessoa inteligente, bem-posicionada e que futuramente poderia ter envolvimento com o cenário político e tornar-se um grande líder da comunidade negra, mas, novamente, em meio a essa busca por sua identidade, o protagonista é atravessado por diversos acontecimentos – como a repressão policial em relação ao crescimento do seu grupo – que fazem com que ele não consiga atingir às expectativas que tinham sido geradas sobre ele. Na irmandade, o protagonista também se decepciona com a forma como a organização lidava com os acontecimentos, principalmente após perceber que ele era visualizado como um token para fazer os discursos, mas que na prática o que era incentivado pelo grupo era justamente o que ele não desejava defender. Desse modo, o racismo atua fazendo com que o narrador-protagonista não consiga formar uma identidade autêntica e genuína nos espaços que são frequentados; sempre há um problema relacionado ao racismo que impede o narrador de seguir em frente e/ou permanecer em algum lugar, assim, tornando-se uma alegoria da existência negra nos Estados Unidos.

Sendo assim, a obra de Ellison é marcada por debater questões fundamentais na vivência negra americana do século XX: como condições financeiras precárias e uma sociedade preconceituosa tanto nos estudos quanto no mercado de trabalho. Dessa maneira, a obra de Ellison se caracteriza por abrir as portas para tantas outras narrativas que vieram a se tornar futuramente o afrofuturismo. Essas reflexões sobre o passado e um presente protagonizados por um negro que não sabia exatamente em qual posição estava socialmente

atuam como porta de entrada para discussões que posteriormente acontecem no afrofuturismo, quando autores utilizam perspectivas futuristas para representar o que seria o estranho. O grande fator diferencial está no afrofuturismo estabelecer essas discussões a partir de uma perspectiva tecnológica de transformações.

Em seu artigo “An Afrofuturist Reading of Ralph Ellison’s *Invisible Man*”, a teórica americana e professora de literatura Lisa Yaszek examina o livro através de olhares afrofuturistas na tentativa de encaixá-lo no movimento. Segundo a autora, Ellison faz uso da linguagem da ficção científica para enfatizar a alienação que pessoas negras enfrentam nesses futuros brancos (YASZEK, 2005, p. 305), o que é exemplificado através das menções que o autor faz aos seus colegas de faculdade, que ele chama de “robôs” em alguns momentos.

Ademais, a professora expande a sua análise ao falar que os personagens construídos pelo autor não se encaixam naquele modelo de realidade americana vigente. Segundo ela: “Ellison também insiste que, como os outros alienígenas da América, os sujeitos negros são definidos por uma complexidade histórica e relações materiais que não podem ser simplificadas para se adequar nas visões institucionais do amanhã” (YASZEK, 2005, p. 306, tradução nossa)¹³. O homem invisível proporcionava discussões e tentativas de mudança que eram acompanhadas de um vasto conhecimento da realidade que o acompanhava, sobretudo por ter todos os seus sonhos e ideias sendo afetados pelo contexto racista da época.

Se em alguns momentos o protagonista visualiza uma identidade de sucesso através da sua ambição e da perspectiva de sucesso do

13 “Ellison also insists that, as the alien others of America, black subjects are defined by complex historic and material relations that cannot be streamlined to fit institutional visions of tomorrow” (YASZEK, 2005, p. 306).

conhecido *American Dream*, como quando ele se muda para Nova Iorque: “Imaginei-me fazendo um discurso fotografado em poses impressionantes pelas câmeras de flash, surpreendido no final de algum período deslumbrante de eloquência” (ELLISON, 2020, p. 182), no epílogo, ele reconhece toda a sua trajetória ao analisar aquela sociedade americana racista em que estava inserido e a sua perspectiva de conformidade em relação ao que encarava, aceitando que o seu país e nenhum outro lugar jamais mudaria e se livraria das amarras impostas pelo racismo:

A América é tecida de muitos fios. Eu os reconhecia e os deixaria assim permanecer. ‘O vencedor não leva nada’, essa é a grande verdade do nosso país, ou de qualquer país. A vida é para ser vivida, não para ser controlada, e a humanidade é conquistada ao manter nosso desempenho diante de eventuais derrotas. (ELLISON, 2020, p. 567-568)

Além disso, o protagonista oferece uma descrição analítica da América que até hoje enxerga-se em obras afrofuturistas no que diz respeito à forma como o negro é visualizado socialmente e essa procura por uma identidade para se encaixar em uma sociedade que o rejeita:

Nosso destino é nos tornarmos um, apesar de muitos. Não é uma profecia, mas uma descrição. De modo que uma das maiores pilhérias do mundo é o espetáculo dos brancos atarefados em fugir à condição do negro e em se tornar cada vez mais negros no dia a dia, ao mesmo tempo que os negros se empenham em chegar à condição do branco, tornando-se inteiramente obtusos e cinzentos. Nenhum de nós parece saber quem é ou para onde vai. (ELLISON, 2020, p. 568)

O conformismo torna-se a única opção do narrador após ele ter perdido completamente as esperanças de que alguma mudança

iria ocorrer em sua vida. O racismo o afetou em todos os aspectos e em todas as suas tentativas, assim, tornando-se insustentável imaginar uma sociedade em que fosse possível ter pessoas negras com condições melhores de vida. Dessa forma, a invisibilidade que o narrador apresenta ser a sua identidade se justifica pelas barreiras colocadas pelo contexto americano. Ellison, portanto, estabelece uma metáfora da realidade negra americana e acaba deixando uma descrição que mais se assemelha a um aviso: pessoas brancas se atarefam e buscam se afastar das condições e tratamentos dados às pessoas negras; já pessoas negras passam a sua existência fazendo de tudo para tentar alcançar à condição do branco, mas nesse processo acabam se perdendo, algo que fica próximo de acontecer com o narrador em diversas oportunidades no seu envolvimento com organizações sociais. De qualquer maneira, ambos estão unidos no mundo cinzento de não se ter uma ideia de qual lugar será o destino.

Ainda assim, por não apresentar um teor tecnológico e imaginativo sobre o futuro, a obra de Ellison não se encaixa como uma obra afrofuturista. Por mais que ela abra as portas para discussões que acontecem até hoje na literatura afrofuturista e, assim, seja um marco zero para o movimento, o autor não oferece um debate focado no aspecto tecnológico. As maiores relações que Ellison promove em relação ao futuro estão em pequenas descrições e/ou trechos que o protagonista tentava descrever as pessoas ao seu redor, ou até mesmo a como o sentimento psicológico de não pertencimento é trabalhado ao longo do livro. De fato, o homem invisível jamais alcança a identidade que tanto procurava, todavia, é justamente isso que o torna invisível.

Sendo assim, a narrativa de Ellison torna-se o ponto de partida para o que o afrofuturismo se tornou atualmente. Se agora é possível

trazer reflexões sobre o passado, o presente e, principalmente, imaginar o futuro com uma centralidade negra, muito é devido ao que Ellison apresentou em *Homem Invisível*. Tropos como o de enxergar pessoas negras como o *outro* na sociedade foram utilizados por diversos autores ao longo do restante do século XX e no século XXI, só que acompanhado de comparações com alienígenas e a sociedade do futuro que não se tem ideia de como será, mas que tornam essa oportunidade de sonhar/imaginar possível. Conforme escreve Yaszek (2005, p. 310, tradução nossa): “Ellison olhou principalmente para trás para poder reescrever o passado e o presente”¹⁴; atualmente, autores possuem a possibilidade de olhar para o passado e o presente, mas agora trazem a escrita sobre o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da discussão, buscou-se debater a forma como a ficção científica se apresenta como o gênero literário que discute questões impossíveis/improváveis e o que isso representa para a colocação e o não-estranhamento provocado pela presença de ficções sobre vivências negras nesse aspecto. Além disso, a conceituação do afrofuturismo proporciona um debate sobre como a literatura negra está se desenvolvendo ao longo das últimas décadas em prol de diferentes discussões sobre a realidade negra, nesse panorama, agora marcada pelo novo e pelo tecnológico.

Em sua totalidade, *Homem Invisível* é uma obra que apresenta discussões sobre a realidade negra no século XX. O narrador permanece em toda a narrativa procurando formar a sua identidade, mas nunca consegue suceder por estar preso em uma sociedade

14 “Ellison primarily looked backwards to rewrite the past and present” (YASZEK, 2005, p. 310).

tomada pelo racismo que afeta todas as suas tentativas de viver: se o caminho é o estudo, o racismo aparece para retirá-lo do campus; se o caminho é o trabalho, o racismo aparece através do cenário de exploração sendo ainda mais intensificado em sua realidade; se o caminho é a organização social, o racismo aparece interferindo na forma como o homem se relacionava com as outras pessoas e através das traições que ocorriam por pessoas com interesses distintos. Portanto, não resta outro caminho que não seja o de uma identidade marcada pela invisibilidade.

REFERÊNCIAS

DERY, Mark. Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. In: DERY, Mark. *Flame wars: the discourse of cyberculture*. Durham and Londres: Duke University Press, p. 179-222, 1994.

ELLISON, Ralph. *Homem Invisível*. Tradução de Mauro Gama, 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

GOMES DE SOUZA, Waldson. *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea*. 2019. 102f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2019.

HUDLING, Warrington. Harlem Renaissance: Reimagined. In: BLOOM, Harold. *The Harlem Renaissance*. Bloom's Period Studies, Chelsea House Publishers, 2004.

HUTCHINSON, George. *The Harlem Renaissance*. Cambridge Companion, Estados Unidos: Cambridge University Press, 2007.

LAVENDER III, Isiah. *AFROFUTURISM RISING: The Literary Prehistory of a Movement*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019.

MARINETTI, Filippo. *Manifesto Futurista*. 1909. Disponível em: <https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2022.

NELSON, Alondra. Introduction: Future Texts. *Social text* 71. v. 20, n. 2, p. 1-15, 2002.

RICE, Herbert Wiliam. *Ralph Ellison and the Politics of the Novel*. Lexington Books, 2003.

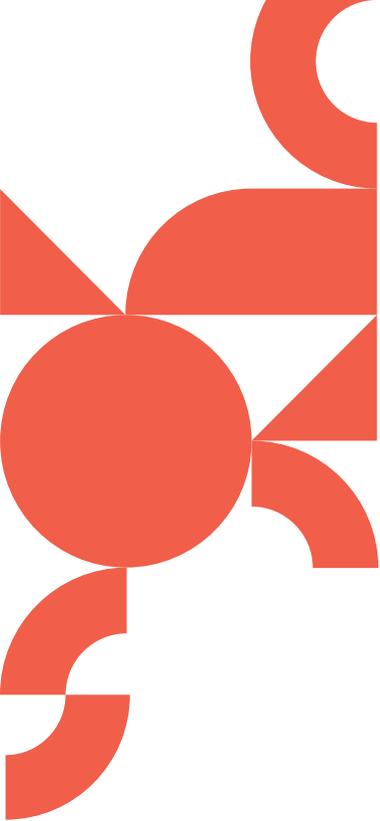
SCODARI, Christine. Nyota Uhura is Not a White Girl. *Feminist Media Studies*. v. 12, n. 3, p. 335-351, 2012.

SEED, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

WEITEKAMP, Margaret A. *More Than "Just Uhura": Understanding Star Trek's Lt. Uhura, Civil Rights, and Space History*, 2014.

WOMACK, Ytasha L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Laurence Hill Books, 2013

YASZEK, Lisa. An Afrofuturist Reading of Ralph Ellison's *Invisible Man*. *Rethinking History*. v. 9, n. 2/3, p. 297-313, 2005.



ARTIGO/DOSSIÊ

**REPRESENTATIVIDADE FEMININA
NEGRA NO ROMANCE EPISTOLAR
CARTAS PARA MINHA MÃE,
DE TERESA CÁRDENAS,
E NO POEMA-CANÇÃO
ME GRITARON NEGRA,
DE VICTORIA SANTA CRUZ**

DENISE DIAS

MÔNIA FRANCIÉLE DE SOUZA DOURADO

ONDINA MARIA DA SILVA MACEDO

SOLANGE DA SILVA CORSI

Denise Dias

Pós-Doutora em Crítica Cultural na área de Letras.

Linha: letramento, identidades de formação de educadores – UNEB, 2020.

Professora do Instituto Federal do Amazonas, com lotação no Instituto Federal Goiano – Campus Ceres.

Professora do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Educação Profissional e Tecnológica – Profept.

Membro do Grupo de Pesquisa “Licultin – Língua, Cultura e Interação”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3831323207268046>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8508-1257>.

E-mail: denise.dias@ifgoiano.edu.br.

Mônia Franciele de Souza Dourado

Doutoranda em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás.

Professora do Instituto Federal Goiano – Campus Ceres.

Membro do Grupo de Pesquisa “Poesia e Testemunho”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2105064931394612>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9082-4174>.

E-mail: monia.dourado@ifgoiano.edu.br.

Ondina Maria da Silva Macedo

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás, 2021.

Professora do Instituto Federal Goiano – Campus Ceres

Membro do grupo de pesquisa “Licultin – Língua, Cultura e Interação”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6781289995456553>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6466-1973>.

E-mail: ondina.silva@ifgoiano.edu.br.

Solange da Silva Corsi

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás, 2017.

Professora do Instituto Federal Goiano – Campus Ceres.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6820595732554665>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-2238-5991>.

E-mail: solange.corsi@ifgoiano.edu.br.

Resumo: Neste artigo, analisam-se dois textos literários, sob a ótica do protagonismo negro feminino, presentes em *Cartas para Minha Mãe*, romance epistolar da autora cubana Teresa Cárdenas, de 1997, e no poema-canção *Me Gritaron Negra*, de 1960, da poeta e ativista peruana Victoria Santa Cruz. As obras são protagonizadas por mulheres negras, que passaram por diversas transformações ao longo da história, enfrentando violências, agressões e preconceitos. O presente estudo investiga, assim, a relevância dessas produções literárias, como forma de denúncia e combate à discriminação racial e de gênero, a qual tenta calar a voz e a atitude das mulheres negras. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica, em que os relatos feitos pela escritora, em suas obras, são analisados sob à luz da teoria dos escritos de Evaristo (2005), Hall (2011), Nascimento (2015),

Santiago (2012), Benatti e Candido (2020), Ribeiro (2017), entre outros estudiosos. Os resultados dessa pesquisa apontam para uma visão mais reflexiva sobre o papel da mulher negra na sociedade contemporânea. Além disso, mostra-se a importância da voz feminina negra, por meio da literatura, e como esta pode contribuir para o fortalecimento diário da luta por igualdade de raça e de gênero.

Palavras-chave: Identidade negra. Literatura negra. Mulher negra. Preconceito. Representatividade.

Abstract: In this article, two literary texts are analyzed, from the perspective of black female protagonism, present in *Cartas para Minha Mãe*, an epistolary novel by the Cuban writer Teresa Cárdenas, from 1997, and in the poem-song *Me Gritaron Negra*, from 1960, by the Peruvian poet and activist Victoria Santa Cruz. The works are starred by black women, who have gone through several transformations throughout history, facing violence, aggression and prejudice. The present study thus investigates the relevance of these literary productions, as a way of denouncing and combating racial and gender discrimination, which tries to silence the voice and attitude of black women. It is, therefore, a bibliographical research, in which the reports made by the writers, in their works, are analyzed under the theory of the writers Evaristo (2005), Hall (2011), Nascimento (2015), Santiago (2012), Benatti and Candido (2020), Ribeiro (2017), among other scholars. The results of this research point to a more reflective view of the role of black women in contemporary society. In addition, the importance of the black female voice is shown, through literature, and how it can contribute to the daily strengthening of the struggle for race and gender equality.

Keywords: Black identity. Black literature. Black woman. Prejudice. Representativeness.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, analisam-se dois textos literários: *Cartas para Minha Mãe*, romance epistolar da autora cubana Teresa Cárdenas, de 1997, e o poema-canção *Me Gritaron Negra*, da poeta e ativista peruana Victoria Santa Cruz, de 1960. Tal análise foca na perspectiva do protagonismo negro feminino, presente em ambas as obras, sendo discutidos também outros temas polêmicos e relevantes, como abusos, agressões, preconceitos, religiosidade, entre outros. O presente estudo investiga, assim, a importância dessas produções literárias, como forma de denúncia e combate à discriminação de raça e de gênero, a qual tenta calar a voz e a atitude das mulheres negras. Dessa forma, é importante tecer uma análise comparativa entre as duas produções, evidenciando os pontos que se aproximam e se distanciam nas duas obras, no que tange ao âmbito social, racial e estético.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica a qual se desenvolve “com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2002, p. 44), que visa trazer novas contribuições aos grandes temas existentes no campo da literatura, como formação humana, experiência estética e fonte de análise e denúncia social. Como referencial teórico, são tomados como ponto de partida os pressupostos de Evaristo (2005), com relação à escrevivência, além dos preceitos teóricos de Mbembe (2014), Hall (2011), Nascimento (2015), Santiago (2012), Benatti e Candido (2020), Ribeiro (2017), entre outros.

Conhecer textos literários que provocam uma reflexão crítica aprofundada sobre o papel da mulher negra na sociedade e que apresentam vários aspectos que reverberam nos dias atuais é uma experiência bastante enriquecedora, do ponto de vista histórico,

social e cultural. Essa é uma forma de instigar os leitores e demais interessados em literatura, história e sociedade a enveredar no caminho das letras e dar-lhes a chance de ter uma troca de experiências única, que promova uma transformação interior, tal como propõe Perissé (2006). Esse efeito transformador, instigado pela leitura literária, ao promover reflexão e humanização, justifica sua importância para a formação humana e crítica dos cidadãos.

Por isso, obras literárias focadas em críticas e denúncias sociais devem ser estudadas e divulgadas amplamente a todas as camadas da sociedade, principalmente aquelas de autorias femininas negras. Tais produções merecem essa atenção, não somente pela importância representativa de seus escritos, mas também pela reflexão sobre a subjetividade da mulher negra e como ela foi construída em meio a um cenário avassalador de desigualdade e de preconceito racial. Nesse sentido, a literatura pode atuar no reconhecimento da história, por uma perspectiva de mulheres negras e na reconstrução de suas identidades, de tal modo que elas assumam o lugar de fala que lhes é de direito, a partir de suas memórias e ancestralidade. Diante desses aspectos, torna-se relevante apresentar as autoras contempladas neste texto.

SOBRE AS AUTORAS E AS OBRAS

Teresa Cárdenas Angulo nasceu em 1970, em Matanza, Cuba. É escritora, roteirista, bailarina, atriz e ativista social. Incomodada com a ausência de personagens pretos nas histórias que lia quando era pequena, a autora decidiu tornar-se escritora, a fim de lutar contra o preconceito e inserir esse grupo nas produções literárias. Conforme afirmam Benatti e Candido, “não bastava ser negra e

sofrer preconceitos com a cor da pele, Teresa Cárdenas desafiou os padrões e se tornou uma escritora que trata sobre essa dor” (2020, p. 113). Suas principais obras de sucesso, traduzidas para o português, são: *Cartas para Minha Mãe*, que recebeu o prêmio David, da crítica cubana, e *Cachorro Velho*, a qual foi contemplada com o Prêmio Casa de las Américas, em 2005. Não menos relevante na defesa do movimento contra o preconceito, Cárdenas tem publicado diversas obras infantis.

Já Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra nasceu no Peru, em 1922, na província La Victoria, e faleceu em Lima, em 2014, aos 91 anos. Foi estilista, dramaturga, coreógrafa, folclorista, professora, poeta, compositora e ativista, sendo um dos principais nomes do renascimento da cultura afro-peruana nos anos 1960 e 1970. Embora tenha se destacado mais em sua carreira como estilista e atriz, ela escreveu poemas, sendo o mais conhecido *Me Gritaron Negra*, dramatizado e vocalizado por ela mesma, em 1960. Tem publicado o livro *Ritmo, el Eterno Organizador*, um ensaio baseado em sua experiência de vida, feito a partir de alguns conceitos musicais, como o ritmo e a harmonia, refletindo, de forma filosófica, sobre a arte e a vida do indivíduo.

Ambas as autoras são negras, latino-americanas, nascidas no mesmo século, e as duas produções aqui analisadas são de grande representatividade para a literatura negra, com protagonistas femininas pretas, fortes e determinadas. A partir do exposto, a análise dessas obras é de fundamental importância para compreender a escrevivência de ambas as escritoras – termo criado por Evaristo (2005) para designar uma escrita literária que lhe é altamente significativa e vital à sua sobrevivência como mulher negra e de origem humilde.

Em *Cartas para Minha Mãe*, a protagonista é uma jovem negra cubana, cujo nome não é revelado, e que escreve cartas à sua mãe falecida, ressaltando todo o preconceito e discriminação que sofreu, sobretudo racial, de sua própria família, desde pequena, quando perdeu sua progenitora e passou a viver com a tia e as primas, Lilita e Nina, já que o pai era desconhecido. Atitudes que reforçam sua condição perante esse grupo são descritas em trechos nos quais a personagem afirma: “[...] todos me chamam de beijuda nessa casa onde eu não queria morar” (CÁRDENAS, 2010, p. 16).

Entretanto, a revolta com a situação é tão grande que a determinação da jovem cubana se torna maior que os obstáculos, e ela, com 10 anos de idade ao início da narrativa, consegue dar a volta por cima e vencer muitos dos preconceitos sofridos. A protagonista cresce de forma madura e segura de si, com autoafirmação da identidade negra, sem traumas ou revoltas, mesmo fazendo descobertas surpreendentes sobre os pais, o que a levou a compreender o motivo do ódio que sua tia e avó demonstravam em relação a ela. Ambas agrediam-na, tanto física quanto psicologicamente, e suas primas também a maltratavam, inclusive Nina, mais nova que ela. Lilita, a prima mais velha, passa quase o romance inteiro de cama, doente, e não aceita ser preta, o que faz com que consuma muito do seu tempo passando pente quente em seu cabelo.

Uma das inesperadas mudanças de atitude no romance é quando Lilita passa a aceitar sua prima como ela é e se torna mais próxima dela. A postura de Lilita, entretanto, parece bem distante da conduta da avó das meninas, que evidencia, em suas ações, a diferença de tratamento destinada às netas e à jovem cubana. Enquanto a senhora trata as primeiras com mimos e afetos, com a segunda lança mão de comportamentos agressivos.

Uma nova perspectiva se instaura no romance quando a protagonista faz amizade com um garoto de pele branca, chamado Roberto, e com uma senhora, Menú, que cuida dos vergões da garota, após ser agredida pela avó, utilizando ervas. Ao final da história, a protagonista e o rapaz já são adolescentes e se tornam namorados.

Já no poema-canção *Me Gritaron Negra*, há um eu-lírico feminino que relata todo o preconceito sofrido na infância, devido à cor de sua pele, como pode ser observado no fragmento abaixo, em que a garota, antes mesmo de completar cinco anos de idade, foi discriminada pela primeira vez e, então, começa a retroceder, sentindo-se diminuída por sua cor, odiando seus cabelos e lábios grossos. No intuito de suavizar seus traços negros, passa a alisar seus cabelos e aplicar pó no rosto. Durante anos, ela sente esse fardo em suas costas:

Tenía siete años apenas,
apenas siete años,
¡Que siete años!
¡No llegaba a cinco siquiera!

De pronto unas voces en la calle
me gritaron ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
¡Negra!

“¿Soy acaso negra?” – me dije ¡SÍ!
“¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra!
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía.
Negra!
Y me sentí negra, ¡Negra!
Como ellos decían ¡Negra!
Y retrocedí ¡Negra!
Como ellos querían ¡Negra!
Y odié mis cabellos y mis labios gruesos
y miré apenada mi carne tostada
Y retrocedí ¡Negra!
Y retrocedí...

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

Y pasaba el tiempo,
 y siempre amargada
 Seguía llevando a mi espalda
 mi pesada carga

¡Y cómo pesaba!...
 Me alacé el cabello,
 me polvéé la cara,
 y entre mis cabellos siempre resonaba
 la misma palabra
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!
 Hasta que un día que retrocedía,
 retrocedía y que iba a caer
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
 ¿Y qué?
 (LIDE UFF, 2013)

No entanto, na segunda parte do poema, depois de muitos anos renegando sua cor, o eu-lírico se transforma, muda de postura, e começa não apenas a se aceitar, mas também a valorizar sua raça e etnia. Deixa de alisar os cabelos e passa a rir e a ridicularizar aqueles que a insultam simplesmente por ser negra. A personagem, então, amadurece, sente-se segura, pois finalmente compreendeu o motivo de ser preta, já que, pelo lugar que ocupa, pode avançar na luta contra o preconceito e a discriminação racial. O poema-canção termina com esse eu-lírico feminino agradecendo a Deus pelo lindo tom de pele que tem e o orgulho que sente de sua cor, conforme o trecho abaixo:

¿Y qué? ¡Negra!
 Sí ¡Negra!
 Soy ¡Negra!
 Negra ¡Negra!
 Negra soy

 ¡Negra! Sí
 ¡Negra! Soy
 ¡Negra! Negra
 ¡Negra! Negra soy
 De hoy en adelante no quiero
 lacia mi cabello
 No quiero
 Y voy a reírme de aquellos,
 que por evitar – según ellos –
 que por evitarnos algún sinsabor
 Lllaman a los negros gente de color
 ¡Y de qué color! NEGRO
 ¡Y qué lindo suena! NEGRO
 ¡Y qué ritmo tiene!
 NEGRO NEGRONEGRONEGRO
 NEGRO NEGRONEGRONEGRO
 NEGRO NEGRONEGRONEGRO
 NEGRO NEGRONEGRO
 Al fin
 Al fin comprendí AL FIN
 Ya no retrocedo AL FIN
 Y avanzo segura AL FIN
 Avanzo y espero AL FIN
 Y bendigo al cielo porque quiso Dios
 que negro azabache fuese mi color
 Y ya comprendí AL FIN
 Ya tengo la llave
 NEGRO NEGRONEGRONEGRO
 NEGRO NEGRONEGRONEGRO
 NEGRO NEGRONEGRONEGRO
 NEGRO NEGRO
 ¡Negra soy!
 (LIDE UFF, 2013)

Vale destacar a musicalidade, sonoridade e o ritmo do poema, o qual ganha ainda mais força com o tom dado pela autora ao interpretá-lo¹, juntamente com outras vozes negras, que gritam e ecoam as palavras *Negra* e *Negro*, repetidas, propositalmente, várias vezes, sob aplausos, dando ainda mais força à luta pelo combate ao preconceito e à discriminação racial. A partir do exposto, nota-se a semelhança com a obra de Cárdenas, pois as meninas negras, retratadas pelas autoras, sofrem vários tipos de insultos e agressões por causa dos seus tons de pele, desde crianças, mas que alcançam um processo de superação, uma vez que se transformam e passam a sentir orgulho de sua cor. A seguir, destacam-se alguns pontos que convergem e se diferenciam em ambas as produções.

PROTAGONISMO NEGRO, VIOLÊNCIA, RELIGIOSIDADE E SORORIDADE

No início da obra epistolar, é possível perceber os obstáculos enfrentados pela protagonista, que, depois da morte da mãe, passa a conviver com sua tia Catalina. Também moram, na pequena casa, as primas Lilita e Nina, filhas de Catalina, que rejeitam a jovem cubana e a ofendem, assim como as demais parentes. Chamam-na de feia e beijuda, falam do seu cabelo, cospem-na e descontam nela a discriminação que também recebem.

Ademais, a menina é obrigada a realizar afazeres domésticos diversos e sofre agressões físicas por parte da avó, que possui pela garota uma espécie de aversão. Sentindo-se sozinha, sem alguém para compartilhar suas tristes vivências, a protagonista passa a escrever diversas cartas a sua falecida mãe, encontrando nessa prática uma

1 O vídeo com o poema vocalizado, contendo a legenda com a tradução do poema para a língua portuguesa, pode ser conferido no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=RljSb7AyPc0>. Acesso em: 28 jul. 2023.

maneira de externar seus sentimentos, enquanto reflete sobre as situações passadas e presentes de sua vida:

Querida mamãe,
esta noite eu vi você nos meus sonhos. Você usava um rabo de cavalo bem comprido, amarrado com uma linda fita vermelha. Corria de um lado para outro do céu, empinando uma pipa feita de nuvens.
[...] Chamei por você em vão. Foi triste.
Acordei chorando. Ninguém veio ver o que estava acontecendo comigo. Não sei porque tia Catalina ficou comigo.
Só se importa mesmo com as filhas.
Lilita e Niña passam os dias zombando de mim.
Eu não ia zombar se a mãe delas tivesse morrido.
(CÁRDENAS, 2010, p. 9-10)

A jovem transforma suas cartas em uma espécie de diário, pois nelas estão contidas relatos de suas tristes experiências, como se ela as quisesse guardar para futura consulta. Nesse sentido, em sua escrita, ocorre uma interessante mescla de gêneros textuais. Na atitude de arquivamento das memórias da dor, reside a situação de desamparo, o trauma instaurado, a ferida já aberta e que infelizmente advém da própria família. Em seu clã, a garota sente-se constantemente injuriada pela cor da pele, uma vez que sua avó acredita em uma superioridade da raça branca, e que aos negros restaria somente “apurar” a raça, se misturando a eles, conforme pode ser visto no fragmento abaixo:

[...] minha avó diz que é bom apurar a raça. Que o melhor que pode acontecer com a gente é casar com um branco.
Ela quer trabalhar como empregada na casa de uma família branca. E embora titia proteste, dizendo que isso é coisa do passado, ela insiste que não sabe fazer outra coisa. Imagino que ela já não se empenhe em apurar nada. (CÁRDENAS, 2010, p. 13)

Diante desses apontamentos, percebe-se que a avó da garota, embora negra e repreendida pela filha, exalta a cultura e os valores dos brancos, algo não compreensível para a jovem cubana. Conforme defende Benatti e Candido, “trata-se de livrar-se da dor e do fardo de carregar pesos da escravidão que ainda não acabou e que adquiriu novas faces” (2020, p. 117). E desconectar-se disso nem sempre é uma tarefa fácil de ser assimilada para muitos negros.

A narrativa, portanto, alude às questões raciais e à situação do negro na América Latina como um todo: considerados menores, irrelevantes, ou seja, inferiorizados por uma classe que se impõe dominante. Tal opressão resulta no silenciamento desses discursos considerados subalternos, pela mesma sociedade que subsiste nos preconceitos e que atravanca a integração plena como indivíduo pertencente a um espaço identitário comum.

Esse mesmo cenário pode ser observado no início do poema *Me Gritaron Negra*, em que a criança, até os cinco anos de idade, nunca tinha se atentado para o racismo, até ser vítima dele, da forma mais cruel possível. A partir de então, a garota muda de postura e tenta renegar as origens negras e toda a cultura afrodescendente, alisando o cabelo, como as primas da protagonista de *Cartas para Minha Mãe*, e clareando o tom de pele com maquiagem, como pode ser observado no trecho do poema:

Me alacé el cabello,
me polvéé la cara,
y entre mis cabellos siempre resonaba
la misma palabra
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
(LIDE UFF, 2013)

É perceptível, então, que, em ambas as produções, as personagens negras passam a acreditar na superioridade da raça

branca, veneram e absorvem muitos dos costumes europeus, dos colonizadores. Segundo Mbembe (2014), o povo negro representa, sob a perspectiva do colonizador, um símbolo de inferioridade, o exemplo do “ser-outro”. No mesmo sentido, a África, seria um “não-lugar”, significando atraso e falta de civilização. Na ótica colonialista eurocêntrica, todas as contribuições africanas para o mundo deveriam ser desconsideradas, camufladas ou extintas.

Nas primeiras estrofes, quando ainda não se orgulha da identidade negra, a garota do poema segue essa ideologia. O mesmo acontece no romance, em que o senso de inferioridade das primas e da avó da jovem cubana faz com que sigam essa ideologia e tentem, assim, liquidar essas marcas, alisando os cabelos, por exemplo, ou desejando “apurar” a raça. Entretanto, o eu-lírico do poema sofre uma grande modificação e, assim como a jovem autora das cartas, tenta, posteriormente, fazer a diferença e romper esses laços preconceituosos defendidos por grande parte da sociedade e até mesmo por seus ancestrais, como a avó da jovem cubana. Percebe-se, assim, que ambas as protagonistas pretas, apesar de todo preconceito e menosprezo sofridos, resistem, por sua própria raça; e, no caso da jovem negra do livro *Cartas para Minha Mãe*, a personagem resiste por sua mãe, por não encontrar fundamento no discurso da avó e de tantos outros, que de formas diversas fortalecem estereótipos enraizados e dividem o mundo em claro e escuro, como se tal distinção fosse realmente relevante.

Ao encontrar um pedaço de espelho na rua, a jovem do romance leva-o para casa e passa a observar-se. Suas características físicas, já tão depreciadas, revelam à personagem um modo de encaixar-se na sua história e na história de seu povo, sem necessidade de

apurar a raça, ou branquear sua pele. Tal fato pode ser verificado no fragmento abaixo:

Agora, passo o tempo todo me olhando. A testa, os olhos, o nariz, a boca...

Sabe de uma coisa? Descobri que meus olhos são parecidos com os seus, que não podiam ser mais bonitos, e que minha boca e meu nariz são normais. Não gosto que digam que negros têm o nariz achatado e beiçã. Se Deus existe, com certeza está furioso por ouvir tanta gente criticando sua obra.

Como acha que eu ficaria com olhos azuis, narizinho fino e a boca feito uma linha? Horrerosa, não é verdade?

Por isso não deixo que passem pente quente em meu cabelo. Não quero ficar parecida com Sara. Prefiro fazer penteados, como as africanas.

[...]

Algumas pessoas não sabem ser negras. Tenho pena delas. (CÁRDENAS, 2010, p. 19-20)

A partir desse momento, instaura-se o processo de mudança na personagem autora das cartas. E o eu-lírico feminino do poemacção, por sua vez, conforme vai crescendo, reconhece-se como mulher negra e se orgulha de sua identidade, abandona a prática de alisar o cabelo e passa a valorizar a cor de sua pele:

¡Negra! Sí
 ¡Negra! Soy
 ¡Negra! Negra
 ¡Negra! Negra soy
 De hoy en adelante no quiero
 laciár mi cabello
 No quiero
 Y voy a réirme de aquellos,
 que por evitar – según ellos –
 que por evitarnos algún sinsabor
 Llaman a los negros gente de color

¡Y de qué color! NEGRO
¡Y qué lindo suena! NEGRO
¡Y qué ritmo tiene!
(LIDE UFF, 2013)

Vê-se, pois, o crescimento de ambas as personagens negras dentro das duas obras. A força e o desejo de mudança brotam dentro delas. Segundo Santiago, é comum que, em obras literárias de autorias negras, as personagens pretas se destaquem pela força, coragem e determinação: “figuras femininas negras, ávidas pela afirmação de si, ou simplesmente pelo desejo de tornar-se, de estarem cientes de seus dramas” (SANTIAGO, 2012, p. 163). Todavia, vários percalços são enfrentados por essas jovens protagonistas, que sofrem duras agressões, tanto física como psicologicamente, até mesmo por parte de seus familiares, como ocorre em *Cartas para Minha Mãe*.

Nessa obra, a personagem principal sofre agressões físicas por parte da avó materna e verbais pelos outros familiares. Após levar uma surra de sua avó, a protagonista assim escreve em seu diário, aludindo às torturas que ocorreram aos negros durante a escravidão: “Mamãe, a coluna me dói toda. Vovó me espancou como se fazia com os escravos” (CÁRDENAS, 2010, p. 37). Nesse trecho, nota-se a frieza da avó em relação à garota, que a trata como se entre elas não houvesse nenhum parentesco. No começo do livro, o leitor induz que as agressões talvez possam ser causadas devido à cor de pele da jovem cubana e de seus traços fortes, sendo a avó racista com a própria neta. Porém, ao final da narrativa, entende-se que, na verdade, a avó e a tia a maltratam pela decisão do pai da jovem em abandonar tia Catalina para estabelecer uma relação amorosa com a mãe da protagonista. Logo, as agressões consistem em uma forma de revidar o ódio que sentem pela mãe da garota.

Mas, apesar do ambiente hostil que presencia em seu próprio lar, a jovem faz o possível para manter-se equilibrada mentalmente. Ela se transforma, amadurece e, nesse processo, vê seus traços físicos, sua cor e seu povo com orgulho. Além disso, consegue perceber-se inserida em um processo histórico, repleto de percalços e estigmas, mas portador de uma espessa simbologia. Desse modo, o objetivo da narrativa se cumpre na decisão da menina de não negar a si mesma e de respeitar seus traços físicos, uma vez que eles se relacionam com a sua história. Tal atitude significa também respeitar a própria identidade, que, segundo Hall (2011), é conceituada histórica e não biologicamente.

Nesse sentido, a legitimação da própria identidade, em *Cartas para Minha Mãe*, é um grande passo para a interação indivíduo-sociedade. Interação essa que pode, inclusive, tornar-se diferente, em variados momentos, pois não são centralizadas a um “eu” coerente (HALL, 2011). Essa alternância de visões torna-se relevante, na medida em que se toma consciência de seu ponto de partida, ou seja, o processo histórico situado no passado, o qual compreende o sequestro de negros africanos, que desembarcaram como escravos em terras americanas, e seu impacto no presente, como sujeitos sociais em transformação e, ao mesmo tempo, transformadores. Seus aspectos culturais estão inseridos na própria sociedade latino-americana, e ainda causam impacto no presente e nas novas gerações, como o público juvenil, para quem a obra é endereçada.

Nesse contexto, cabe ressaltar as influências positivas com as quais a jovem do livro tem contato, o que, sem dúvidas, contribui satisfatoriamente para o seu processo de amadurecimento e mudança de atitude durante a narrativa. A cubana estabelece um

forte vínculo com Menú, uma senhora que sempre a aconselhava e cuidava de seus machucados quando a avó a agredia. Menú, inclusive, defendia a jovem das agressões. Apesar da diferença de idade, ambas formam uma bela amizade e se complementam, tentando preencher o vazio deixado pela ausência de seus entes queridos – Menú perdera o filho ainda pequeno, assim como a garota perdera a mãe ainda na fase da infância.

É nesse processo intenso de amizade com Menú que a garota passa a conhecer mais acerca da religião de matriz negra-africana. A senhora aborda essa religião de uma forma mais leve, ensinado para a protagonista que existe um Deus misericordioso e a ensina a rezar. Como a jovem afirma, ela tenta dizer as palavras certas para que Deus lhe ouça e, depois disso, fica curiosa para saber sobre como era Deus, porque nas fotos da igreja ele tinha olhos azuis e era branco. Em decorrência dessa observação, Menú lhe diz que o Deus dos africanos se chama Olofi e é o mesmo Deus dos brancos, só que cada um coloca a cor e o nome que melhor lhe convier. Assim, as pessoas vão adaptando as vertentes religiosas de acordo com as próprias convicções, sendo, muitas delas, preconceituosas. Menú, no entanto, alerta a jovem acerca da importância da diversidade religiosa e do respeito às demais religiões, principalmente as de origem africana, que tanto influenciaram os cubanos na América. Esse é um modo de mostrar para a jovem que há outras religiões, diferentes das crenças católicas, trazidas pelos colonizadores, e que ainda imperam, de forma bastante ampla, em diversos países.

Há também uma personagem muito importante para o desenvolvimento da garota: o seu colega de escola, Roberto, também amigo de Menú. Antes, a garota ouvia da avó que ela não poderia

ter um relacionamento com alguém branco, porém, com o passar do tempo, ela muda de opinião, ao ver a jovem em companhia do rapaz. Certo dia, quando a avó perguntou à menina quem é o “branquinho” que andava com ela não soube o que responder, pois tinha esquecido que seu amigo era branco: “Foi então que descobri que, quando gostamos de alguém, a cor da pele não tem importância. E, além do mais, é mais bonito dizer Roberto que ‘o Branquinho’” (CÁRDENAS, 2010, p. 88). Situação semelhante acontece com a criança do poemacção *Me Gritaron Negra*. Ela nunca tinha percebido que a cor da pele poderia ser alvo de preconceito. É como se tivesse esquecido ou simplesmente não tivesse se atentado para o fato de que era negra, o que lhe foi lembrado de forma muito cruel e agressiva, por pessoas preconceituosas, que a xingavam na rua por ser preta.

Ao longo da narrativa epistolar, é possível perceber que há um estreitamento da relação entre as primas negras: a jovem cubana e Lilita. No início do romance, evidencia-se uma rivalidade entre elas. As narrativas levam o leitor a compreender que a postura agressiva da avó e da tia da protagonista contribuíram para que as primas exercessem comportamentos semelhantes de preconceito e discriminação.

De acordo com Chimamanda Ngozi Adichie, em seu livro *Sejamos Todos Feministas*, “Criamos nossas filhas para enxergar as outras mulheres como rivais” (ADICHIE, 2011, p. 34), o que não é nada positivo, e isso acontece entre a autora das cartas e sua prima Lilita. Quando esta fica doente, os familiares dizem que a personagem principal “jogou mau-olhado” em Lilita, como se ela tivesse algum tipo de inveja da própria prima, fazendo com que a rivalidade entre elas se tornasse mais acirrada. Porém, no decorrer da história, essa relação muda, quando a protagonista descobre que ela e Lilita são

filhas do mesmo pai. No decorrer do romance, ambas começam uma busca por esse homem e aprendem a se tratar como irmãs.

Assim, faz-se presente nessa obra a sororidade, definida por Leal como um sentimento “capaz de superar outros como o ódio, a inveja e o ciúme e mobilizar ainda a amizade, a solidariedade e a indignação das mulheres frente ao patriarcado” (2018, p. 9). Nesse quadro epistemológico, o ato das primas retrata a união de mulheres para um bem comum, em que uma conta com a ajuda da outra, para que juntas sigam o mesmo objetivo, sempre em união contra tudo aquilo que as oprime.

Já no poema-canção, embora não esteja explícita essa relação com a sororidade da mulher negra, ela pode ser facilmente recuperada quando o eu-lírico feminino enfatiza sua força interior e o orgulho de sua cor, que ainda são mais evidenciados na vocalização do poema feita pela própria autora, que conta com a participação de outras mulheres pretas, gritando repetida e enfaticamente o termo *Negra*. Ao ver o clipe do poema no Youtube, essa rede de apoio de mulheres negras se mostra ainda mais forte. Por isso a divulgação de obras de poetas e escritoras pretas é tão determinante.

A IMPORTÂNCIA DA ESCRITA FEMININA NEGRA

Tanto o romance epistolar *Cartas para Minha Mãe* como o poema-canção *Me Gritaron Negra* visam lançar luz acerca da importância do papel do negro na sociedade, sobretudo da mulher preta, ainda mais discriminada. Por isso, é relevante que temas como esses sejam amplamente debatidos dentro de obras literárias e que as mulheres negras possam demonstrar sua força e determinação dentro dos livros.

Como defende Candido, a literatura é um direito inerente a todo cidadão, pois por meio dela nos tornamos “mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos, e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 1995, p. 177). Por isso, os livros literários acabam se tornando, por vezes, instrumentos de denúncia social. Tanto Victoria Santa Cruz como Teresa Cárdenas fazem bem isso em suas obras, ao darem o devido destaque e valor às mulheres negras, por meio de suas protagonistas, que, no decorrer dos textos, passam por inúmeras transformações.

É perceptível, então, o desejo de ambas as escritoras em fazer com que o público feminino adentre não só no âmbito acadêmico, mas também assuma uma função social. Segundo Nascimento:

A busca pelos nomes femininos silenciados na historiografia literária coincide com a busca de uma História das mulheres, gênero esquecido durante o longo período em que a História tradicional foi construída, ou mesmo deformado de acordo com as forças políticas envolvidas. (NASCIMENTO, 2015, p. 285)

Por isso é tão importante a representatividade feminina no âmbito literário, para que as autoras possam lançar seus nomes na História, visto que não apenas a escrita, mas também a voz e a história feminina foram negligenciadas durante séculos, sendo o sexo feminino tido como frágil e inferior, devendo se dedicar apenas e integralmente aos afazeres domésticos. Mas isso não impediu que os ideais de várias delas florescessem e buscassem liberdade de expressão. Foi o que fizeram Victoria Santa Cruz e Teresa Cárdenas, as quais se sobressaíram como autoras negras, sobretudo Cárdenas, que é, atualmente, um dos grandes nomes que representam a escrita feminina negra na América Latina.

Nesse contexto, é interessante ressaltar que os estudos pós-coloniais também são constituídos pela visão dos recentes conceitos de integração social, cujos paradigmas têm se diversificado de modo significativo nos últimos vinte anos. Integração essa que sinaliza um novo olhar para as diferenças, ou seja, distinções étnico-culturais representadas pelos grupos minoritários, nas quais estão imbuídas a ideia de uma convivência pacífica entre comunidades ocupantes de um mesmo território e o sentimento de alteridade a partir do conhecimento da diversidade. Haonat e Costa (2020) afirmam que o reconhecimento da diversidade cultural foi impulsionado pela colonização e pela globalização – termos que apontam para diferentes deslocamentos –, e que este último possibilita uma reflexão sobre como estamos lidando com as diferenças étnicas, culturais, de gênero e religiosas na sociedade atual.

No intuito de proporcionar essa reflexão e levá-la a patamares de maior alcance, foi criado o termo *multiculturalismo*, que, segundo Haonat e Costa (2020), remete ao conjunto de políticas públicas que visam uma convivência pacífica entre as diversidades culturais, baseada no respeito e na existência harmoniosa e plural. As autoras ainda indicam que o processo multicultural

surge principalmente com a preocupação de valorização das manifestações culturais próprias de cada grupo. Ele busca não somente o respeito, busca a tolerância, a essência do aceitar o outro e suas escolhas. Ele visa equilibrar a pressão entre a diferença e a igualdade, entre a minha cultura e a cultura do outro. (HAONAT; COSTA, 2020, p. 52)

Sendo assim, o multiculturalismo é adotado pela literatura, o que possibilita uma maior veiculação representativa de grupos antes

dominados e minoritários, cuja cultura passa a ser mais amplamente difundida em sua dimensão histórico-social. Essa inserção alcança diferentes leitores, entre eles o público juvenil, que, através de obras multiculturais, como as de Cárdenas ou de Gamarra, tem a oportunidade de conhecer a cultura do outro e desenvolver por ela um sentimento de empatia, além do reconhecimento de alteridade. Ademais, viabiliza a percepção de erros perpetrados no passado e, por consequência, traumas reverberados no presente.

A literatura multicultural possui, então, a habilidade de dialogar com o leitor, mostrando diferentes visões de mundo, a partir de culturas antes consideradas inferiores, além de promover a reconhecimento da própria cultura, o que representa uma tomada de consciência da identidade do outro e da sua própria. E isso faz com que o negro se sinta representado nas linhas que lê, algo que a própria Cárdenas não teve o privilégio de experimentar em sua infância. Tal fato a motivou, inclusive, a se tornar escritora e assim fazer com que muitos leitores pretos pudessem ter a oportunidade de se sentir representados por protagonistas fortes e determinados, com o mesmo tom de pele deles.

Gomes, por sua vez, ressalta a importância da afirmação identitária nesse contexto. Segundo ela:

a afirmação identitária pode ser vista, não como a solução das graves questões de raça e de cidadania, mas como o indispensável ponto de partida, como o verdadeiro solo, para uma reflexão construtiva sobre o lugar das minorias numa sociedade de exclusões. (GOMES, 2001, p. 506)

Assim, ao olhar-se no espelho e achar-se parecida com a mãe – que para a garota possui a analogia do sagrado e da proteção –, a protagonista de *Cartas para Minha Mãe* sente-se imbuída de forças para combater

discursos homogeneizadores e buscar equilíbrio entre o seu próprio eu e sua posição na sociedade. Nesse viés, a menina consegue avançar a um nível maior de emancipação quanto ao seu pertencimento. Do mesmo modo, o eu-lírico do poema resgata sua identidade de mulher negra, depois dos inúmeros preconceitos e discriminações sofridas.

Ao longo dos fatos narrados nas cartas, é possível perceber que além da questão racial, majoritariamente levantada na história, outras situações ultrajantes estão imbricadas na vida da personagem, como a violência doméstica, ao ser agredida pela avó, ou negligenciada pela tia; a situação de desamparo, que tem início depois da morte da mãe; o testemunho do assédio sexual a que Fernando, o namorado de tia Catalina, inflige Lilita, dentre várias outras. Em outros momentos, a menina tenta traçar pontos de fuga de sua dura realidade, criando para si universos paralelos mais acolhedores. Esses espaços oníricos, juntamente aos episódios de hostilidade, contribuem para dar um peso maior à narrativa, apresentando situações que, eventualmente, fazem parte da vivência de seus leitores, criando assim uma esfera de reconhecimento e pertença entre leitor e obra.

Tal mutualidade pode servir como trampolim para um processo de autodescobrimento e conscientização de jovens leitores, ao dialogar com o sentimento de empatia para com os percalços enfrentados pela personagem no plano ficcional, e para com tantas outras garotas, que, no plano referencial, são de fato atingidas por tais mazelas. Esse contexto, então, reforça o elo de alteridade que se estabelece entre representação e realidade, calcado em seus aspectos verossímeis, alimentando ainda mais a convicção pela resistência.

A questão é amplificada ao verificar a forte representatividade feminina contida na narrativa. Primeiramente, porque as literaturas

que privilegiam o protagonismo da mulher negra são poucas e pouco reconhecidas. E, depois, porque seria vantajoso, aos estereótipos pré-determinados, que essas fossem silenciadas e consideradas menores. Portanto, o ato de representar se torna um relevante impulso de militância, uma vez que, conforme afirma Ribeiro, “os grupos subalternos não têm direito à voz, por estarem num lugar no qual suas humanidades não foram reconhecidas” (2017, p. 74). Sendo assim, *Cartas para Minha Mãe* e *Me Gritaron Negra* evocam um protagonismo que ressignifica a identidade da mulher preta, ainda mais historicamente pormenorizada por hierarquizações históricas.

Na sequência, com o aparecimento de novas circunstâncias na narrativa, como a doença da avó, as conversas com Menú e a amizade com Roberto, é perceptível que a personagem segue em um processo crescente de aquisição de consciência e maturidade. Ela não mais interioriza ou revida as ofensas que recebe, já não deseja que a avó seja levada para o mundo dos mortos e demonstra resignação diante da ausência da mãe. A jovem cubana, que ao final da história já conta quinze anos, descobre, então, o seu lugar no mundo e luta para dele apoderar-se, de modo que seus relatos, nos quais é possível perceber que as memórias da autora estão incorporadas, se fundem a tantos outros discursos de mulheres que buscam por um local de fala potencializado por suas vivências sociais e históricas.

Isso também é evidenciado no poema-canção *Me Gritaron Negra*, o qual termina com a reafirmação da identidade negra por parte do eu-lírico feminino, que passa por grandes transformações, assim como a autora das cartas. Conforme foi visto, ambas as garotas passaram por situações de enfrentamento que, unidas, entrelaçam-se em uma teia de resistência que evidencia suas lutas, tanto no

âmbito racial quanto de gênero. Mulheres há muito pormenorizadas, mas que, ao falar, seja por meio de cartas-diários, seja por meio de versos, testemunham, ressignificando o silenciamento de antes. Para essas protagonistas, resistir é não se abater diante dos obstáculos; é não se convencer da supremacia racial, pois resistir é viver.

Logo, para tantas mulheres negras e subjugadas, a arte literária surge como um espaço de troca de experiências, ou escrevivências, como diria Evaristo (2005). Obstinadas por seus ideais, tais mulheres buscam o reconhecimento de uma “identidade de mulher negra que se constitui como sujeito político e histórico” (RIBEIRO, 2017, p. 49). E, através dessa importante conquista, promovem um resgate cultural, baseado também na ancestralidade e nas tradições de seu povo, ao romper com as barreiras da subalternização, ao mesmo tempo em que adquirem uma propriedade legítima e autônoma sobre seus corpos, histórias e consciências.

A escrevivência de Evaristo, que afirma a própria subjetividade e vivência enquanto mulher e negra na sociedade, ao dialogar com a memória ancestral do povo africano, constitui um projeto estético e político a ser defendido por inúmeras escritoras negras, como as duas que foram aqui retratadas. Sendo assim, a escrevivência reflete o interior do ser mulher, sem ser necessário se esconder em estereótipos sociais e se moldar a uma identidade que não representa a subjetividade de tantas mulheres negras, descritas pelas autoras aqui investigadas, em suas ilustres obras. A afirmação da voz potente das escritoras, então, ecoa, quebrando paradigmas, tanto de um sistema literário excludente, quanto de um sistema social machista e misógeno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, evidenciou-se os diálogos pautados pelo protagonismo negro feminino em duas obras: *Cartas para Minha Mãe*, romance epistolar de Teresa Cárdenas, e *Me Gritaron Negra*, poema-canção de Victoria Santa Cruz. Buscou-se refletir sobre o papel das mulheres negras na sociedade e sua construção na história, que perpassa pelo cerceamento da liberdade a partir de sua chegada à América. Pondera-se sobre como é constituída a identidade dessas duas mulheres, e as experiências ancestrais de um povo e de suas consequências no presente, hibridizadas pela inserção de elementos estéticos.

Os resultados obtidos apontam para uma visão mais reflexiva sobre o papel da mulher negra na sociedade contemporânea. Poder exaltar o talento de duas grandes escritoras, que impulsionaram o movimento de representatividade feminina negra no âmbito literário, é uma forma de deixar registrado o grande legado delas na História, servindo de inspiração para outras mulheres, sobretudo pretas, que desejem exercer o ofício da escrita literária. Por isso, estudos como esse são extremamente importantes de serem divulgados, no meio acadêmico, e merecem ser amplamente estimulados, para se quebrar com estereótipos preconceituosos referentes às mulheres, e mostrar a importância da voz feminina negra, por meio da literatura, e como esta pode contribuir para o fortalecimento diário da luta por igualdade racial e de gênero.

Também pensou-se na condição social da mulher negra e sua representatividade, manifestada em lugares de fala, os quais se contrapõem ao silenciamento e à exclusão. Espaços revisitados, que colaboram para o fortalecimento de uma identidade reconhecida

a partir dos aspectos que integram a coletividade. Discursos recuperados, porém, agora, vistos de forma diferente, pois estão integrados a uma rede de resistência.

Resistência essa que se empodera diante da consolidação de uma identidade há muito idealizada, mas há pouco validada; processo de reconhecimento para o qual a literatura pós-colonial corrobora em sua interseccionalidade, que neste estudo está vinculada à diversidade étnica, à legitimação identitária de âmbito coletivo e à violência de gênero.

Dessa maneira, a tentativa de desumanização que acontece com as personagens também é uma forma de visão dos elementos de subalternidade presentes nas obras. Entretanto, como se sabe, os discursos subalternos emergidos com a pós-colonialidade trazem em seu âmago noções de identidade e resistência, que se contrapõem à situação de quase anonimato das protagonistas, que, justamente por não terem um nome oficialmente citado nos textos, assumem inúmeras vozes que ecoam em suas vivências.

Em vista disso, as personagens de ambas as obras, com suas histórias de luta e de resignificação diante da memória, perfazem um importante trabalho dentro dos estudos pós-coloniais: elas são agentes que resistem e que representam vivências, a partir de um lugar de fala que promove a alteridade que têm conquistado e que conquista ao mesmo tempo, por ser a literatura um veículo de transmissão. Vozes que ecoam, que resgatam, que desconstroem estigmas equivocados, capazes de parrear-se a ditos predominantes e propor novos horizontes de simbolização.

REFERÊNCIAS

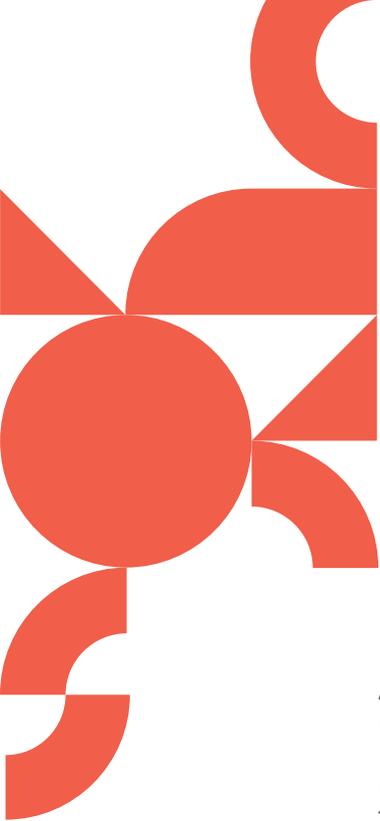
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos Todos Feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BENATTI, André Rezende; CANDIDO, Alcione Rafael. Cartas para minha mãe, de Teresa Cárdenas: racismo e resistência na voz de uma literata negra. *Revista África e Africanidades*, v. XIII, n. 35, 2020.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, p. 235-263, 1995.
- CÁRDENAS, Teresa. *Cartas para Minha Mãe*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade, diáspora*. João Pessoa: Ideia: Editora Universitária – UFPB, p. 201-212, 2005.
- LIDE UFF. *Gritaram-me Negra*. Youtube, 27 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RIjSb7AyPcQ>. Acesso em: 28 jul. 2023.
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GOMES, Heloisa Toller. Vozes em harmonia e conflito na construção da cidadania afroamericana. In: TORRES, Sonia (Org.). *Raízes e Rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HAONAT, Angela; COSTA, Edilia. O multiculturalismo e um novo olhar sobre o outro: a importância de se educar para a diversidade. *Humanidades e Inovação*, v. 7, p. 50-58, 2020.
- LEAL, Tatiane. A ética da sororidade: sentimentos morais, gênero e mídia. Anais do 27º Encontro Anual das Campós. *Anais eletrônicos*, Campinas, Galoá, 2018. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2018/trabalhos/a-etica-da-sororidade-sentimentos-morais-genero-e-midia?lang=pt-br>. Acesso em: 28 jul. 2023.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. Sobre a história da literatura e o silenciamento feminino. *Historiæ*, Rio Grande, v.6, n. 1, p. 283-301, 2015.

PERISSÉ, Gabriel. *Literatura e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTIAGO, Ana Rita. *Vozes literárias de escritoras negras*. Cruz das Almas: UFRB, 2012.



ARTIGO/DOSSIÊ

O ENCONTRO CULTURAL DE DIFERENTES MARGENS GEOGRÁFICAS ATRAVÉS DA ESCRITA DE PAULINA CHIZIANE E CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

ÁUREA SANTOS

Áurea Santos

Doutora em Estudos Portugueses e Românicos, pela Universidade de Lisboa, 2023.

Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – Campus Teresina Central.

Pesquisadora do grupo de pesquisa “Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5291644045092832>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2692-7221>.

E-mail: aureasantos@ifpi.edu.br.

Resumo: Este artigo propõe um cotejamento das temáticas presentes nas narrativas de Paulina Chiziane e de Chimamanda Ngozi Adichie, nos romances *Niketche – uma história de poligamia*, *Ventos do Apocalipse*, *A Cor do Hibisco* e *Meio Sol Amarelo*; duas escritoras africanas, com produções no período pós-colonial de Moçambique e da Nigéria, respectivamente. Aspectos como a cultura, a tradição, os feitos da colonização, as opressões patriarcais, a rigidez nos costumes da sociedade em que vivem e o difícil acesso à educação formal interferem na consolidação da produção literária de mulheres africanas. Entretanto, quando as mulheres negras escrevem e se movem, elas movimentam toda

a estrutura social, como afirma Angela Davis (2016). A análise considerou as especificidades das sociedades moçambicana e nigeriana, das possibilidades e dos desafios que Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie vivenciaram diante do cenário literário de seus países, bem como a relação que as duas escritoras têm com as línguas em que escrevem suas obras. Ativistas ou não, Chiziane e Adichie retiram da margem suas culturas, tradições, histórias e vozes para desmistificar a literatura africana e a “história única” que foi contada sobre as mulheres negras africanas durante muito tempo.

Palavras-chave: Paulina Chiziane. Chimamanda Ngozi Adichie. Literatura Africana. Estudo Comparado. Escritoras Negras.

Abstract: This article proposes a comparison of the themes present in the narratives of Paulina Chiziane and Chimamanda Ngozi Adichie, in the novels *Niketche – uma história de poligamia*, *Ventos do Apocalipse*, *A Cor do Hibisco*, and *Meio Sol Amarelo*; two African writers, with productions in the post-colonial period of Mozambique and Nigeria, respectively. Aspects such as culture, tradition, effects of colonization, patriarchal oppression, rigidity in the customs of the society in which they live, and difficult access to formal education interfere with the consolidation of the literary production of African women. However, when black women write and move, they move the entire social structure, as Angela Davis (2018) states. This analysis considered the specificities of Mozambican and Nigerian societies, the possibilities and challenges that Paulina Chiziane and Chimamanda Ngozi Adichie experienced in the face of the literary scene of their countries, as well as the relationship that the two writers have with the languages in which they write their works. Activists or not, Chiziane and Adichie pull their cultures, traditions, histories and voices from the margins to demystify African literature and the “unique story” that has been told about black African women for a long time.

Keywords: Paulina Chiziane. Chimamanda Ngozi Adichie. African Literature. Comparative Study. Black Women Writers.

A Literatura Comparada atravessa fronteiras, sejam elas geográficas ou linguísticas. Ao realizar uma análise comparada, é necessário dialogar com a diferença, com o *outro*. Neste artigo, temos duas *outras*, duas escritoras africanas negras, que cruzaram o limite do que podiam ou não escrever, cujos povos foram considerados inferiores por terem sido medidos com a régua eurocêntrica no que se refere à produção de literatura escrita. Ao invés de serem avaliadas com suas próprias características, as produções artísticas e culturais africanas foram demonizadas e excluídas, modificadas e substituídas pelo que se considerava ser a única forma de existir.

Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie exemplificam a diferença em vários sentidos. A começar, com o atravessamento das fronteiras nacionais, pois são originárias de países distintos, localizados em costas opostas do continente africano. Não falam nem escrevem no mesmo idioma e enfrentaram desafios diferentes para publicar seus romances.

Chiziane e Adichie, com os romances que discutimos, são duas das escritoras que analisam o mundo criticamente, convidando-nos, leitores e leitoras, a compartilhar suas percepções lúcidas. Elas representam vozes femininas que se insurgiram contra as desigualdades e fortaleceram a luta para a consolidação das sociedades após a independência do poder colonial, expondo as duplas formas de opressão que atingiam, e ainda atingem, as mulheres em África – gênero e raça, corpo e território.

É importante que sejam as próprias mulheres a relatar as histórias de opressão que são esquecidas nos relatos oficiais, pois estes desconsideram que as mulheres, em geral, vivem, como um grupo oprimido pela estrutura social, as mesmas violências. Denunciar as

opressões que as mulheres vivem e lutar por igualdade de gênero são motes do movimento feminista. Entretanto, muitas das escritoras africanas não se reivindicam feministas, apesar de demonstrarem preocupação com a posição das mulheres quando expõem a cruel herança colonial que as subalterniza.

Mesmo quando bell hooks (2019, p. vii) afirma que “o movimento feminista acontece quando grupos de pessoas se juntam com uma estratégia organizada, com vista a adotar medidas para a eliminação do patriarcado”, não é possível pensar no feminismo como uma teoria única e amplamente aceita em todo o mundo, visto que há vários conceitos nesse movimento, que nunca foi unificado.

A nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie afirma, com todas as letras, que é feminista, e sua produção literária incentiva a discussão sobre formas de viver e compartilhar os ideais de igualdade entre homens e mulheres, empoderando e exaltando o quanto as mulheres podem e devem ter sua autonomia respeitada e validada.

In 2003, I wrote a novel called *Purple Hibiscus*, about a man who, among other things, beats his wife, and whose story doesn't end too well. While I was promoting the novel in Nigeria, a journalist, a nice, well-meaning man, told me he wanted to advise me (Nigerians, as you might know, are very quick to give unsolicited *advice*). He told me that people were saying my novel was feminist, and his advice to me – he was shaking his head sadly as he spoke – was that I should never call myself a feminist since feminists are women who are unhappy because they cannot find husbands. So, I decided to call myself a Happy Feminist. (ADICHIE, 2014, p. 3)¹

1 “Em 2003, escrevi um romance chamado *A cor do hibisco*, sobre um homem que, entre outras coisas, bate na esposa e cuja história não termina muito bem. Enquanto eu estava promovendo o romance na Nigéria, um jornalista, um homem bom e bem-intencionado,

Adichie faz questão de enfatizar que ser apenas uma feminista não é suficiente. É necessário também “contaminar” outras mulheres com a ideia de que a luta por direitos é necessária, sem assumir o estereótipo sexista de que mulheres feministas são ranzinhas, masculinizadas e infelizes.

A moçambicana Paulina Chiziane já declarou que não gosta que seu trabalho seja rotulado de feminista. Após o lançamento de seu primeiro romance, *Balada de amor ao vento* (1990), a autora declarou que esse é um livro com bastante foco na temática do feminino de forma que, nas palavras da autora: “a minha mensagem é uma espécie de denúncia, é um grito de protesto” (CHIZIANE, 1994, p. 298).

As mulheres vão conquistando direitos, mas ainda há muitos desses altares [masculinos]. O que eu quero dizer com isto? Sempre vivi com as mulheres da minha família, a minha avó e a minha mãe. O meu pai era imigrante, trabalhava na África do Sul. O meu mundo foi o das mulheres, um mundo onde muitos lugares estavam barrados. Então, se vou escrever alguma coisa, eu vou escrever o mundo que conheço. Às vezes, os leitores pensam que quando se escreve sobre a vida das mulheres é uma questão de feminismo ou de militância. Não, estou apenas a escrever o mundo em que nasci e cresci. Mas sem dúvida que, com isso, falo dos nossos sonhos. (CHIZIANE, 2022)

Apesar de reforçar que apenas relata sua realidade, sem necessariamente levantar bandeiras de ativismo, a declaração de

me disse que queria me aconselhar (Os nigerianos, como você deve saber, são muito rápidos em dar conselhos não solicitados). Ele me disse que as pessoas estavam dizendo que meu romance era feminista, e seu conselho para mim – ele estava balançando a cabeça tristemente enquanto falava – que eu nunca deveria me chamar de feminista, já que feministas são mulheres infelizes porque não conseguem encontrar maridos. Então, decidi me chamar de uma Feminista Feliz” (CHIZIANE, 2014, p. 3, tradução nossa).

Chiziane, no trecho acima, retirado de uma entrevista, não camufla a resistência diante do termo feminismo.

Essa resistência, provavelmente, deve-se ao fato de que o movimento feminista, como conhecemos hoje, o qual teve o seu início no final do século XIX, com a primeira onda, capitaneado por mulheres burguesas brancas e ocidentais, não levou em consideração as condições de vida de mulheres negras. As mulheres negras que antes eram escravizadas e que, depois, foram segregadas estiveram sempre à margem da luta por direitos iguais de cidadania, melhores condições de trabalho, e por direitos políticos como o de votar e representar interesses nos parlamentos.

O discurso de Sojourner Truth, na Conferência pelos Direitos das Mulheres, intitulado *E não sou uma mulher?* (1851), exemplifica o lugar o qual as mulheres negras ocupavam na luta feminista no final do século XIX. Enquanto ideais de fragilidade e de delicadeza eram associados às mulheres brancas, as mulheres negras não eram nem consideradas dignas de cuidado. As mulheres negras tinham “menos valor” que as mulheres brancas. Assim, a luta feminista no início do século XX buscava a emancipação daquelas que eram realmente consideradas “mulheres”.

Quando mulheres negras, também ocidentais, começaram a questionar, teorizar e publicar sobre o que logo se denominou de *feminismo negro*, em meados do século XX, o foco era apontar as vivências que as mulheres negras experienciavam diante de uma dupla camada de opressão, a raça e o gênero.

A professora e filósofa estadunidense Angela Davis, em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016), afirma que a pauta da população negra não estava incluída nas discussões organizadas pelas mulheres que

lideraram o movimento sufragista. As denúncias das mulheres negras contra o racismo e a discriminação de gênero não eram acatadas. Davis ainda afirma que as feministas brancas que organizavam o movimento não se importavam nem mesmo com a classe trabalhadora branca.

Essa segregação dentro do movimento feminista desconsiderou, mesmo que de forma equivocada, as diferenças sociais e econômicas entre as mulheres, não as homogeneizando.

Por outro lado, como argumenta a professora e pesquisadora Chandra Mohanty, em seu artigo *Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses* (1988), a visão de que a luta de um grupo supriria a necessidade de todos os outros ou que, pelo menos, era a única reivindicação que importava reforça uma visão colonial que “se apropriou das pluralidades dos diferentes grupos de mulheres, usurpando-as de sua agência histórica e política”, colocando as feministas ocidentais (brancas e burguesas) no lugar de *sujeitos*, enquanto as mulheres do “terceiro mundo” não saem do lugar de *objetos* (MOHANTY, 1988, p. 79).

Lélia Gonzalez, antropóloga brasileira, enfatiza que “a tomada de consciência da opressão ocorre, antes de tudo, pelo racial” (apud BAIROS, 2000, p. 56), determinando que o racismo é uma prioridade na luta das mulheres negras, uma vez que dentro do movimento feminista há um grupo dominante, o das mulheres brancas.

Considerando que mulheres negras reivindicavam pautas específicas, que envolviam a luta por direitos iguais aos dos homens e direitos iguais aos das pessoas brancas na sociedade, temos uma intersecção de opressões que estava intimamente ligada à vida após a abolição da escravatura.

Destarte, a pesquisadora e advogada feminista Kimberlé Crenshaw cunhou o termo *interseccionalidade* para designar o cruzamento das formas de opressão que atingem as mulheres negras na sociedade.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

As discriminações de gênero e de raça que atingem as mulheres negras não ocorrem apenas como uma hierarquia. A interação entre essas categorias de opressão é o que molda e mantém as desigualdades e violências.

[...] many of the experiences Black women face are not subsumed within the traditional boundaries of race or gender discrimination as these boundaries are currently understood, and that the intersection of racism and sexism factors into Black women's lives in ways that cannot be captured wholly by looking at the race or gender dimensions of those experiences separately. I build on those observations here by exploring the various ways in which race and gender intersect in shaping structural, political, and representational aspects of violence against women of color. (CRENSHAW, 1991, p. 1244)²

2 “[...] muitas das experiências que as mulheres negras enfrentam não estão incluídas nos limites tradicionais de discriminação de raça ou gênero, como esses limites são atualmente entendidos, e que a interseção de fatores de racismo e sexismo na vida das

O termo criado por Crenshaw contribui para que haja uma diversificação do movimento feminista, que ainda insiste em tratar a mulher como uma categoria unitária, um sujeito político unívoco. Como enfatizado pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2018), a interseccionalidade dá voz e representação às especificidades das mulheres e precisa ser uma prioridade no agir para combater as desigualdades, posto que raça, classe e gênero são indissociáveis.

Mesmo com o avanço dos estudos feministas e da vertente do feminismo negro, as mulheres em África não necessariamente se identificam com essas teorias. Isso se deve ao fato das questões relativas às mulheres africanas terem ficado em segundo plano para as ativistas europeias e estadunidenses, uma vez que muitos países de África ainda eram colônias de potências europeias e discutir direitos iguais para mulheres africanas colonizadas era algo muito distante.

Mais distante ainda era o conhecimento sobre a cultura e as relações sociais nas colônias em África, pois muitas teóricas ocidentais tinham pouco ou nenhum conhecimento sobre a organização social nos vários países de África, ou, quando tinham, era uma visão romantizada sobre o continente.

Dessa forma, o estudo comparado de Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie destaca o diálogo que essas autoras propõem sobre temas comuns às suas vivências, ao mesmo tempo em que aproximam suas culturas e desconstroem a ideia ocidentalizada de que só há uma África, homogênea e ultrapassada.

mulheres negras de maneiras que não podem ser capturadas totalmente ao olhar para as dimensões de raça ou gênero dessas experiências separadamente. Eu construo essas observações aqui explorando as várias maneiras pelas quais raça e gênero se cruzam na formação de aspectos estruturais, políticos e representacionais da violência contra mulheres de cor” (CRENSHAW, 1991, p. 1244, tradução nossa).

A Literatura Comparada, hoje, deve, portanto, levar em conta a extraordinária movência da contemporaneidade e as passagens inter e transculturais que estão na gênese das literaturas em escala planetária, mas, sobretudo, das literaturas das Américas, cujo passado colonial e escravocrata foi marcado por intensas transferências multi, inter e transculturais, de onde extraíram características de heterogeneidade e inovação. (BERND, 2013, p. 214)

A teórica brasileira Zilá Bernd (2013) chama a atenção para as Américas, mas essa preocupação pode ser, tranquilamente, estendida às literaturas produzidas em nações africanas que, por seu passado colonial, também foram impactadas pelas culturas “dominantes”, excluídas e ressignificadas a partir do processo de descolonização.

A literatura africana foi, por muito tempo, considerada inferior à produzida nas metrópoles ocidentais. Essa literatura enfrentou muitos empecilhos para ser reconhecida e valorizada, ao mesmo tempo em que era dominada pela perspectiva masculina até meados do século XX, relegando as escritoras e personagens femininas a segundo plano.

Nesse período, foi possível observar como a produção literária de autoria masculina retratava as mulheres africanas, especialmente as mulheres negras, como indivíduos passivos, submissos e ignorantes. Esse distanciamento da realidade e o exaustivo domínio colonial, que se estendeu por séculos, provocaram a ascensão de mulheres escritoras, as quais passaram a lutar lado a lado com os homens pela independência de seus países, bem como começaram a contar suas próprias histórias e as de seus países a partir das suas perspectivas particulares.

As vozes femininas enriqueceram a literatura africana. Várias escritoras expressaram suas preocupações e sonhos, violências e realizações, na poesia e na prosa, nas biografias e na ficção. Essas

escritoras passaram a escrever sobre o tratamento opressivo das sociedades patriarcais, sobre o papel das mulheres nas sociedades africanas e começaram a retratá-las através de personagens divergentes.

Embora a emancipação feminina seja uma pauta do movimento feminista, muitas escritoras africanas não adotam para si essa denominação, como uma forma de rebater e distanciar-se do movimento feminista ocidental. Mesmo assim, as temáticas de diversas obras da literatura africana incluem a maternidade, o casamento, a vida em família, a violência doméstica, as guerras civis e a independência financeira de mulheres que vivem tanto em centros urbanos quanto em áreas rurais.

Mesmo tentando desprender-se do movimento político e social que é o feminismo, diversas narrativas discutem a busca pela emancipação e pela igualdade de direitos para as mulheres em uma sociedade política e economicamente gerida por homens. Essa sociedade patriarcal e colonial utiliza o gênero como forma de opressão e de discriminação. Os vários feminismos existentes em África, em geral, buscam distanciar-se da visão ocidental, enquanto permanecem na luta por justiça e igualdade entre homens e mulheres nas sociedades pós-coloniais.

Assim, com base na identificação de romances africanos de autoria feminina, com temáticas que discutem o papel da mulher, examinamos os romances *Ventos do Apocalipse* (1999), *Niketche – uma história de poligamia* (2008), de Paulina Chiziane, *A Cor do Hibisco* (2019) e *Meio Sol Amarelo* (2017), de Chimamanda Ngozi Adichie, com as diversas personagens femininas que se revezam no protagonismo das narrativas, evidenciando a polifonia desses textos, nos quais várias vozes se cruzam e se neutralizam (DIONÍSIO, 2011, p. 335).

Essas personagens não andam sozinhas. Algumas vezes, personagens masculinos se destacam, sempre carregados de ideologias diversas e de estereótipos, mas são as personagens femininas que, pela intersecção de diálogos, promovem um encontro entre as várias vozes que constroem a tessitura da narrativa.

Esse encontro ocorre tanto nos romances de Paulina Chiziane quanto nos de Chimamanda Ngozi Adichie. Criadoras e questionadoras, essas escritoras recorrem à denúncia para expor a desvalorização da mulher, enquanto firmam-se como intelectuais, alcançam o reconhecimento e destacam-se no cânone literário africano e até mundial.

Chiziane e Adichie refletem sobre suas próprias existências, destacando as experiências vividas por elas de forma muito próxima dos acontecimentos, mesmo sem a intenção de copiar a realidade que as rodeia, mas sem deixar de lado a sociedade em que vivem, desenvolvendo a sua escrita como um tipo de *escrevivência* (EVARISTO, 2009).

Dessa forma, as obras de Chiziane e de Adichie promovem um encontro transcultural de literaturas, culturas e idiomas distintos, posto que a transculturalidade implica a existência de travessia de fronteiras, em que duas culturas se entrelaçam e promovem o encontro de alteridades.

O encontro entre Chiziane e Adichie acontece ao aproximar as duas escritoras e sua produção literária, limitada a dois romances de cada uma, com um olhar cuidadoso para que, nesse contato, as realidades distintas provoquem a inquietação necessária nas ideias pré-concebidas e nas visões de mundo engessadas.

O processo migratório que propomos, de uma margem à outra do continente africano, instrumentaliza a aproximação de conhecimentos, ideias e culturas, e nos mostra como “não há mais nada absolutamente estrangeiro, nem exclusivamente próprio” (WELSCH, 1999, p. 198). A proximidade entre as temáticas desenvolvidas nas narrativas de Chiziane e Adichie são tão palpáveis que se complementam, ampliando horizontes e identidades.

Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie atuam na formação de uma ideia de nacionalidade que expõe as feridas provocadas pelos séculos de colonialismo e que contribuem para a consolidação de um sentimento nacionalista, a exemplo das narrativas sobre guerra civil, um acontecimento que vitimou moçambicanos e nigerianos.

Os romances de Paulina Chiziane foram escritos e publicados após as lutas pela independência de Moçambique, movimento do qual ela participou ativamente, e após a guerra civil. Por outro lado, Adichie não vivenciou guerra civil em seu país, mas isso não a impediu de publicar romances sobre essa temática, com detalhes que beiram o realismo.

A publicação dos romances que tratam da temática da guerra civil tanto em Moçambique quanto na Nigéria são formas de recuperar a memória coletiva sobre esse momento trágico da história de seus países, para que não caiam no esquecimento e no silêncio da história, dois “mecanismos de manipulação da memória coletiva” de um povo (LE GOFF, 1990).

Outro tema abordado por Chiziane e Adichie, como representantes da literatura nacional de seus países, é o resgate da ideia de africanidade que sobreviveu ao colonialismo, através das vozes de personagens que foram excluídas socialmente durante

muito tempo – as mulheres. Ao mesmo tempo, as duas escritoras venceram os obstáculos da falta de reconhecimento que as acompanharam no início de suas carreiras.

Paulina Chiziane enfrentou enormes dificuldades para ser levada a sério com a sua escrita, sendo descredibilizada desde a sua primeira publicação, em Moçambique. A falta de incentivo e de apoio locais, mesmo após ter conseguido publicar dois romances, diminuiu bastante quando ela participou da Feira do Livro de Frankfurt, no final da década de 1990, e seus romances passaram a ser publicados em Portugal e traduzidos para vários outros idiomas. Em 2003, ela recebeu o Prêmio José Craveirinha por *Niketche – uma história de poligamia* e, anos depois, foi agraciada com o Prêmio Camões (2021). Chiziane mora em Moçambique, atualmente, e participa de eventos literários pelo mundo.

Os dois primeiros romances da carreira literária de Chimamanda Ngozi Adichie foram acompanhados de prêmios literários: *A Cor do Hibisco* recebeu o Commonwealth Writers' Prize (2003) e *Meio Sol Amarelo* foi premiado com o Orange Prize (2006). Além deles, o romance *Americanah* (2013) recebeu o US National Book Critics Circle Award e foi nomeado um dos dez melhores livros de 2013 pelo jornal *The New York Times*. Esses prêmios a elevaram a uma categoria de reconhecimento diferente das escritoras nigerianas que a precederam por ter tido uma divulgação mundial quase que imediata.

Apesar dos prêmios, nem tudo são flores na carreira de Adichie, que precisou sair da Nigéria e começar uma nova vida nos Estados Unidos, onde concluiu seu percurso acadêmico e recebeu bolsas de estudo para desenvolver sua escrita. Adichie vive em trânsito entre os EUA e a Nigéria, e mantém uma forte ligação com a sua cultura e idioma de origem.

Ambas as escritoras, premiadas e reconhecidas para além das fronteiras de seus países, questionam os valores vigentes na sociedade, quebram estereótipos e desvelam as mazelas sociais a que são submetidas às mulheres, evidenciando outro olhar sobre Moçambique e sobre a Nigéria, de modo que uma nova versão da história seja contada.

A vivência delas em relação aos problemas reais de seus países é expressa nos seus romances, através de fatos históricos reais que se mesclam com a ficção nas narrativas. É relevante observar que, mesmo com a temática do feminino em suas obras, nenhuma das autoras nos apresenta uma escrita panfletária. Ao contrário, os dramas e as tragédias vividas atingem homens e mulheres, ricos e pobres, jovens e velhos, urbanos e rurais.

É interessante observar que, quando o termo panfletário é utilizado para qualificar produções literárias, uma designação pejorativa emerge, pois a ideia do texto panfletário é questionar pontos que sustentam as bases opressoras da sociedade, seja o racismo, o sexismo ou a desigualdade social.

Uma sociedade que se beneficia da opressão de grupos vulneráveis não aceita que seus próprios modos operacionais sejam questionados. Para os que se encontram em posições de poder e de decisão sobre o que deve ser consumido ou não, a solução é menosprezar a qualidade da produção intelectual de grupos marginalizados para que ela não seja lida nem reproduzida.

Felizmente, Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie conseguiram ultrapassar o crivo das críticas contra sua escrita e se estabeleceram como vozes relevantes na literatura africana pós-colonial, revelando que a estética de sua produção literária é recheada

de holofotes para os problemas sociais e políticos das sociedades moçambicana e nigeriana.

A literatura africana pós-colonial e a política estão conectadas de tal forma que a produção literária carrega em si as discussões que moldam a sociedade e as pessoas que fazem parte dela. Não é possível a literatura articular as demandas sociais sem que o viés político esteja presente.

O fato de uma escritora negra africana escrever e publicar suas obras é, em si, uma revolução política diante do passado colonial que várias nações de África vivenciaram.

[...] a good deal of postcolonial writing is imbued with political message – indeed, in postcolonialism politics is inextricably intermixed with aesthetics. Or rather, aesthetics is at the service of the political. These writers produce their literature with a view to declaring to the rest of the world that, although they may be writing in a language that was originally passed on to them by their erstwhile colonial masters with the explicit purpose of subjugating them and keeping them in that position, they are not there to reiterate and reproduce the values and mores that the language imposed upon them, but thwart those very values and mores from within their own premises. (RAJAGOPALAN, 2009, p. 130)³

Além do viés político, o teórico Kanavillil Rajagopalan (2009) chama a atenção para a língua imposta pelo colonizador e o uso

3 “[...] boa parte da escrita pós-colonial está imbuída de mensagem política – de fato, no pós-colonialismo a política está inextricavelmente misturada com a estética. Ou melhor, a estética está a serviço do político. Esses escritores produzem sua literatura com o objetivo de declarar ao resto do mundo que, embora possam estar escrevendo em uma língua que lhes foi originalmente transmitida por seus antigos senhores coloniais com o propósito explícito de subjugar-los e mantê-los naquela posição, eles não estão lá para reiterar e reproduzir os valores e costumes que a linguagem lhes impôs, mas frustrar esses mesmos valores e costumes de dentro de suas próprias premissas” (RAJAGOPALAN, 2009, p. 130, tradução nossa).

que os escritores pós-coloniais fazem dessas línguas como forma de se apoderarem de um instrumento de opressão para resgatar sua própria identidade.

A pesquisadora Inocência Mata (2009, p. 16) reforça a ideia da língua imposta como meio de assimilação cultural e, por isso, de “alienação psicocultural”, ao mesmo tempo em que línguas nativas eram proibidas, o que atrasou o desenvolvimento de uma comunidade de falantes de línguas nativas e limitou a capacidade de expressão cultural do povo africano.

A saída que os povos africanos encontraram foi fazer o que Rajagopalan (2009) descreve como apropriação da língua do colonizador para diluir os valores coloniais em busca de emancipação e afirmação identitária, utilizando-se das suas vozes para um fim social de resgate da cultura ancestral e transferindo-a às gerações seguintes.

As literaturas pós-coloniais emergiram de uma experiência de colonização, em que um dos principais factores da opressão imperial foi o controlo da língua. O sistema educativo estabeleceu um padrão da língua metropolitana como norma, e as ‘variantes’ eram consideradas marginais. A função crucial da língua como meio de poder e de dominação é uma das questões que anima a teoria pós-colonial: as novas literaturas distinguem-se pela apropriação da língua do centro ex-imperial, adaptando-a localmente. Este processo implica duas noções: a de abrogação ou rejeição da língua normativa, e a de apropriação ou reconstituição da língua do centro, remodelando-a em novos usos. (LEITE, 2018, p. 37)

O pensamento da teórica Ana Mafalda Leite (2018) vai ao encontro das ideias de Rajagopalan (2009) e reforçam a noção de que a língua e, conseqüentemente, a literatura são marcas significativas

da identidade nacional. A apropriação e a remodelação das línguas europeias de acordo com as necessidades dos povos africanos fazem com que essa língua tenha um novo uso, uma outra função.

Como resultado dos processos históricos pelos quais grande parte dos países africanos passou, a literatura africana, que se tornou conhecida pelo mundo, vem sendo amplamente escrita nas línguas coloniais de europeus e árabes, sobretudo inglês, francês, árabe e português, desconsiderando muitas línguas nativas, embora com algumas características das tradições orais africanas.

Em uma das conversas com a escritora moçambicana Paulina Chiziane, em sua passagem por Portugal, em maio de 2022, ela mencionou que não optou por escrever em português. Essa era simplesmente a única opção, visto que, mesmo conseguindo falar sua língua nativa, o chope, ela tinha sido alfabetizada em português, aprendendo a ler e a escrever no idioma colonial que era ensinado na escola.

Ao iniciar sua produção literária, a escrita em língua portuguesa se fez presente, sendo depois traduzida para o alemão, espanhol, francês, italiano, sérvio e inglês. Apesar da “praticidade” de escrever em um idioma oficial de seu país, Chiziane também já mencionou, em diversas entrevistas a vários meios de comunicação, que algumas expressões só fazem sentido no seu idioma nativo.

A nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie argumentou, de forma semelhante, sobre não escrever em sua língua nativa, o igbo, porque também aprendeu a ler e a escrever, desde cedo, em língua inglesa, fazendo uso do igbo apenas para encontros familiares e com amigos em momentos de descontração.

Assim, por mais que escritores como Ngugiwa Thiong’o (1994) argumentem sobre a autenticidade da literatura africana poder ser validada a partir do uso das línguas indígenas, essa opção ainda é inviável devido ao pouco ou nenhum investimento para o ensino das línguas nativas, desde cedo, nas escolas em vários países africanos.

A relação que tanto Chiziane como Adichie têm com a escrita em língua colonial é muito similar, mesmo com anos de diferença entre elas, mesmo com as vivências locais em seus países de origem, mesmo com a vontade de se expressar nas suas línguas maternas.

Elas são apenas dois exemplos em um continente imenso que possui dezenas de escritores e escritoras que produzem em línguas europeias, mas que não se afastam da identidade africana, mesmo que não escrevam por meio de línguas indígenas.

Durante séculos, os povos africanos transmitiram de geração para geração uma tradição oral literária em suas várias línguas nativas. Nos dias de hoje, a literatura escrita produzida em África ainda caminha junto à tradição oral africana, em uma tentativa de construir e consolidar o que se denomina de *identidade africana*. Portanto, o escritor é um agente social indispensável no processo de consolidação dessa identidade que existe sob a sombra do passado.

A função social que Chiziane e Adichie exercem, enquanto escritoras ou contadoras de histórias, coloca-as em uma posição em que não é possível, simplesmente, eximir-se da preocupação com os problemas locais.

Dessa forma, os leitores dos seus próprios países passam a se identificar com a narrativa, a partir do momento em que os personagens lhes parecem familiares, compondo o sentido do texto (COMPAGNON, 1999).

Essa simbiose entre escritora, obra e leitor torna ainda mais autêntica a experiência literária, visto que a literatura é um reflexo da sociedade em que o escritor vive e o texto literário promove a conexão entre leitor e escritor (BARTHES, 2008).

Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie, como mulheres africanas negras, conhecem de perto as experiências coloniais e pós-coloniais as quais as mulheres foram submetidas em seus países.

A necessidade de um movimento pela justiça de gênero se fez necessário com o fim do Estado colonial. Ainda assim, a promoção dos direitos das mulheres e o acesso a oportunidades econômicas não aconteceram de imediato. Aliás, ainda hoje, essas são áreas deficitárias em vários países africanos, especificamente em Moçambique e na Nigéria, a exemplo dos dados sobre analfabetismo entre as mulheres.

Uma vez que este artigo se dedica à literatura nos dois países, um ponto a ser levado em consideração é se a população local tem conhecimento linguístico suficiente para ler as obras das autoras estudadas. Afinal, o público interno é o principal público-alvo da produção literária de escritores e escritoras africanos na pós-colonialidade.

As mulheres moçambicanas e nigerianas continuam a enfrentar violência generalizada de gênero, bem como desafios socioeconômicos desde os conflitos civis que, supostamente, melhorariam as relações de opressão e exploração. Essas experiências interseccionais pós-coloniais e o papel das relações de poder e de gênero duradouras são outros elementos transculturais que Chiziane e Adichie abordam em seus textos.

Uma das noções que a colonização introduziu no sistema educacional foi que os meninos são superiores às meninas e deveriam liderar a família; portanto, o sistema escolar beneficiaria mais os meninos. Da mesma forma, as meninas deveriam ficar em casa para

praticar e aperfeiçoar suas habilidades domésticas que incluíam como se comportar como donas de casa cristãs que sabiam costurar, cozinhar e manter uma higiene adequada (AZUIKE, 2009). Ler e escrever, portanto, eram “coisas de menino”.

Essas ideologias criaram uma enorme lacuna de gênero entre meninos e meninas que persiste até hoje. Esse viés de gênero apoiou e reforçou a noção de que as mulheres eram fracas e que poderiam ser tratadas com violência. Em uma sociedade que já permitia agressões contra a mulher, em nome de “assuntos de família”, tais noções apenas degradavam ainda mais o status das mulheres.

A violência contra a mulher é exemplificada em cada um dos romances discutidos: o estupro como arma de guerra em *Meio Sol Amarelo*, a exploração do corpo feminino em *Ventos do Apocalipse*, a violência doméstica em *A Cor do Hibisco* e o abuso nas relações interpessoais em *Niketché – uma história de poligamia*.

Apesar dos personagens masculinos também vivenciarem atos de violência contra eles e até a morte, as formas de violência são diferentes entre os sexos, uma vez que “diferentes significados são atribuídos aos corpos femininos e masculinos” (COCKBURN, 1999, p. 11). Essa é uma realidade dos verdadeiros cenários de guerra e não poderiam ser descritos de forma diferente nos romances *Meio Sol Amarelo* e *Ventos do Apocalipse*.

Por outro lado, como Paulina Chiziane já mencionou, as mulheres não eram apenas vítimas. E ela retrata bem essa outra face do papel da mulher em uma guerra em *Ventos do Apocalipse*, em que as mulheres, muitas vezes, não apenas atuavam como combatentes ou defensoras dos movimentos de libertação, mas também como apoiadoras das milícias que saqueavam, invadiam e destruíam

comunidades inteiras. É o caso da personagem Emelina que, para vingar-se da comunidade que a humilhou, ajuda na sua destruição sem que ninguém antecipe o ataque.

As escritoras e ativistas Amina Mama e Margo Okazawa-Rey (2012, p. 116) revelam histórias sobre mulheres “cometendo vários atos de violência” ou lucrando com a economia política do conflito na África, bem como sendo igualmente capazes de cometer atrocidades. Esse aspecto da relação entre gênero e violência muitas vezes não é considerado, revelando como muitos estudos se concentram apenas em mostrar a mulher como vítima, fato que se estende a vários romances, especialmente no que se refere à literatura africana.

Em *Meio Sol Amarelo*, com o cenário da guerra civil como fundo, apesar de não nos apresentar personagens femininas ambíguas, Chimamanda Ngozi Adichie nos traz personagens que atuam como verdadeiros escudos humanos contra os horrores da guerra, encarando as possibilidades de morte de frente. As irmãs gêmeas Olanna e Kainene, bem resolvidas e independentes, não hesitam em proteger os seus, mesmo que isso custe suas próprias vidas.

Apesar de publicado antes de *Meio Sol Amarelo*, a narrativa de *A Cor do Hibisco* se situa no período após a guerra civil, em que o governo ditatorial já se instalou na Nigéria, mas as mulheres continuam subordinadas ao casamento e às tradições existentes em torno dele. No romance, Beatrice Achike, uma das personagens principais, após anos de uma vida sem voz e sem vez, provoca uma revolução doméstica silenciosa e lenta ao envenenar seu marido e libertar toda a família das inúmeras agressões diárias.

Esse desvio no caminho de um casamento considerado perfeito por quem não presenciava as constantes agressões, traumas e

humilhações expõe a solidez da estrutura social que não impede que mulheres sejam abusadas e violentadas diariamente por seus maridos e ainda sintam-se envergonhadas ao reclamar da situação em que vivem.

Chimamanda Ngozi Adichie liberta essa personagem por meio de uma atitude chocante – a morte do marido por envenenamento. Entretanto, o choque não parece ser o mesmo quando uma mulher sofre repetidas agressões.

A normalização da violência de gênero sai da realidade para ficção e vice-versa. Com a dominação colonial diretamente relacionada ao poder patriarcal, a relação familiar abusiva tem um final feliz pelas mãos de uma mulher, a mais subserviente da narrativa. Uma clara sugestão de que a revolução é (ou deve ser) feminina.

Paulina Chiziane também assassina o personagem masculino principal de *Niketche – uma história de poligamia*, porém, esse assassinato não é do corpo, mas da reputação. O veneno que o mata moralmente é o que ele mesmo produziu.

Rami une-se às outras mulheres/amantes do seu marido, um exemplo de sororidade, e elas promovem uma revolução que as tornam livres econômica e emocionalmente. Após momentos de raiva, lágrimas, julgamento, desaparecimento e arrependimento, ainda há um último golpe quando Rami conta ao marido que o filho que ela espera não é dele, a humilhação final. Mais uma mulher promovendo a revolução.

A união entre mulheres negras, a sororidade, também está presente em *Meio Sol Amarelo* quando, por exemplo, Olanna é traída, mas ao invés de indignar-se com a mulher com quem o namorado a traiu, ela a acolhe por perceber a relação de desigualdade existente

entre eles. A atitude de Olanna tem um marcador feminista ao cobrar dele a responsabilidade e o compromisso de manter-se leal a ela.

Em *Ventos do Apocalipse*, as personagens femininas que tentam realizar suas próprias vontades são as que sofrem alguma penalidade. Não há grandes revoluções nem mesmo quando as mulheres se unem. Ao contrário, as personagens mantêm-se com uma certa estabilidade por toda a narrativa, em uma tentativa de sobreviver à guerra mais do que provocar uma mudança social, representando “a força da mulher” frente aos acontecimentos cruéis de uma guerra civil (FREITAS, 2012, p. 70).

Os romances estudados ilustram como as autoras superam a visão estereotipada das mulheres na literatura moçambicana e nigeriana, muitas vezes, colocando-as como uma voz ativa a fim de redefinir a mulher na literatura africana contemporânea. A multiplicidade de personagens femininas retrata a variedade de vivências na vida real das mulheres em Moçambique e na Nigéria.

Tanto Chiziane quando Adichie projetam personagens femininas que poderiam exalar rivalidade entre si, mas são exemplos de como a união entre mulheres fortalece todas, livrando-as da repressão, incluindo e promovendo a independência e o empoderamento. Ao mesmo tempo, as autoras demonstram o que acontece quando as mulheres, submetidas à lógica colonial, são silenciadas e desaparecem diante de sua própria existência.

Para as mulheres africanas que foram invisibilizadas e cuja representação sempre foi uma construção masculina, a produção literária de Adichie e Chiziane opõe-se ao colonialismo como definidor do papel da mulher negra na literatura africana, invadindo o cânone masculino e ocidentalizado.

A ideia de mulher associada à Mãe-África é mais um resquício do discurso colonial que considera esse continente como uma terra “passiva” à espera de ser ocupada, invadida, resgatada da selvageria. A mesma narrativa é atribuída à mulher, na lógica imperial e patriarcal, quando ela deve manter sua ingenuidade e obediência sem jamais ousar rebelar-se contra a ocupação do seu corpo e da sua mente, aceitando a sua própria desumanização.

Ao subjugar e restringir as mulheres africanas, tanto na vida real quanto nas narrativas literárias, a sociedade patriarcal despertou nas escritoras uma escrita afiada que rejeita as normas existentes e a autoridade colonial. A marginalização das mulheres na literatura escrita em África era apenas um reflexo do afastamento que as mulheres sofriam em outros setores da vida em sociedade.

Na representação colonial, a exclusão, a supressão e o rebaixamento podem muitas vezes ser, literalmente, vistos no corpo. Do ponto de vista do colonizador, especificamente, os medos e as curiosidades sobre o “estranho”, o “selvagem” ou o “primitivo” são expressos em descrições de imagens físicas concretas que exprimem o paradoxo entre sedução e repulsa sobre a imagem do outro, muitas vezes, emudecido.

Dominar o corpo é violentá-lo. Assim, no discurso colonial, em oposição ao colonizador (homem, branco, detentor do conhecimento e do controle), o *outro* é lançado como carnal, indomável, instintivo, cru e, portanto, passível de ser dominado, disponível para uso, para cultivo, para numeração, marcação, catalogação, posse, penetração. Narrativas de exploradores e viajantes europeus são exemplos de textos que exploravam o corpo de homens e mulheres das colônias, como se esses corpos estivessem disponíveis para o deleite de quem os via.

Isso se tornou ainda mais evidente com a exibição de mulheres e homens que os europeus consideravam “exóticos” nas chamadas “exposições coloniais” pela Europa, que mais pareciam zoológicos humanos, a exemplo de Saartjie Baartman, uma mulher sul-africana que foi exposta como um objeto, sem direito à sua própria identidade ou ao seu nome, passando a ser conhecida como a “Vênus Hotentote”, sendo levada a Londres e Paris para ser exibida no início do século XIX.

Sob o domínio colonial, tais representações do corpo colonizado se justificavam como parte crucial do projeto imperial. Ao serem classificados apenas como um corpo exótico, os povos africanos eram definidos como instintivos, mudos e inarticulados. Essa representação carrega uma autoridade completa, não podendo ser contestada pelo *outro*.

Com o fim do colonialismo, o corpo colonizado passou a reclamar sua existência enquanto sujeito, expondo as cicatrizes coloniais, ao mesmo tempo em que reclamava a sua história. Como confirmação disso, nas narrativas nacionalistas pós-coloniais, houve uma inversão de pontos de vista, uma transfiguração do silêncio com o corpo colonizado que passou a falar, curando suas feridas.

Homens sofreram com essa objetificação juntamente com as mulheres. Entretanto, elas ainda precisaram reverter a dupla objetificação que as considerava mais frágeis e vulneráveis, ao mesmo tempo que as oprimia sexualmente, um “dualismo mente/corpo usado para justificar as desigualdades sociais” (XAVIER, 2007, p. 20).

Esse processo de recuperação e emancipação da própria voz levou à produção literária, apesar de condições sociais e econômicas diversas impedirem que todos os indivíduos, que foram objetificados

pelo poder colonial, conseguissem representar a si mesmos. As mulheres, por exemplo, só conseguiram ganhar visibilidade muito tempo depois de já haver uma literatura escrita por homens consolidada. A produção literária pós-colonial ampliou a latitude dos discursos temáticos nos quais elas se engajam.

Além de escrever sobre maternidade, educação infantil e questões de violência masculina e dominação, as escritoras africanas escrevem sobre política, guerra e economia, áreas que eram vistas como exclusivas da literatura escrita por homens.

As questões de discriminação e desvalorização da mulher são temas recorrentes na escrita de Chiziane e de Adichie e promovem um debate através de personagens femininas insubordinadas, com potencialidades e aptidões que sacodem as bases da sociedade patriarcal. A insubordinação das personagens as leva a buscar a liberdade, a emancipação e a segurança de ser dona do seu próprio destino.

Rami, Julieta, Luísa, Saly, Mauá, Minosse, Wusheni, Emelina, Kambili, Beatrice, Amaka, Ifeoma, Olanna e Kainene, mulheres que são nomeadas nos romances estudados, têm um percurso delineado pela desobediência, pela transgressão aos valores religiosos e sociais vigentes nas sociedades em que vivem. Esses valores incluem a necessidade de casar, de permanecer casada, de aceitar qualquer comportamento do marido, de sofrer agressões sem reclamar, de aceitar traições, de servir como “bode expiatório” para os problemas do mundo, de não se aliar a outras mulheres para se fortalecer.

De acordo com a teórica Helen Chukwuma, as personagens citadas passam por situações de conflitos externos que, mais tarde, se transformam em conflitos internos, levando-as à revolução em suas vidas para introduzir mudanças e ajustes, fazendo com que suas vozes

sejam ouvidas, “rejeitando o *status* de inferioridade em que vivem e buscando reconhecimento” (1994, p. ix).

Através da literatura, Adichie e Chiziane elevam a mulher negra africana e suas contribuições que as estabelecem como outras vozes da literatura africana, oferecendo ao leitor “uma visão concentrada da experiência feminina na literatura onde as mulheres desempenham papéis cruciais [...] uma perspectiva equilibrada do que significa ser mulher” (CHUKUKERE, 1994, p. 101).

A resistência de sua escrita, de um modo geral, desafia crenças, tradições e valores que colocam as mulheres em posições inferiores na sociedade patriarcal em termos de serem ouvidas, tomarem decisões, fazerem escolhas. Ao dizer não ao sistema patriarcal e aos valores que continuam a enfraquecer, subjugar e minar a dignidade da mulher, elas demonstram uma recusa política, moral, intelectual e espiritual de sucumbir a qualquer forma de violência ou opressão.

A escrita promove um processo de descoberta, emancipação e recuperação da dignidade, privacidade e liberdade do indivíduo. As mulheres africanas que escrevem, especialmente no período pós-colonial, usam a literatura como forma de emancipação dos abusos, da discriminação e da opressão histórica, estrutural e sistemática.

As experiências interculturais e intergeracionais pelas quais as escritoras africanas passam, quando começam a escrever e dialogar com outras escritoras de África e da diáspora, formam o alicerce cultural para as gerações futuras, para o futuro das mulheres africanas. Um futuro no qual a resistência e a luta podem dar lugar à paz produtiva e igualitária com os homens, como defendem algumas correntes de feminismos em África.

Apesar da escrita como forma de resistência não estar disponível para todas as mulheres africanas, elas ainda podem ser ouvidas através das vozes de escritoras como Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie.

As desigualdades de oportunidades ainda silenciam inúmeras mulheres que precisam de um espaço seguro para se manifestarem.

Eu ia morrer, mais cedo ou mais tarde, tendo ou não me manifestado. Meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio não vai proteger você. Mas a cada palavra verdadeira dita, a cada tentativa que fiz de falar as verdades das quais ainda estou em busca, tive contato com outras mulheres enquanto analisávamos as palavras adequadas a um mundo no qual todas nós acreditávamos, superando nossas diferenças. E foi a preocupação e o cuidado dessas mulheres que me deram força e me permitiram esmiuçar aspectos essenciais da minha vida. (LORDE, 2019, p. 25)

A ativista e escritora Audre Lorde destaca que, além da necessidade de se expressar, o que contribui para o fortalecimento das mulheres, especialmente as mulheres negras, é a união com outras mulheres, a sororidade – ou seria dororidade? (PIEIDADE, 2019).

Essa união funciona como um espaço seguro para que elas possam expressar suas necessidades, desejos, tristezas e alegrias, umas para as outras e para o mundo, em uma relação transnacional, intergeracional e transcultural. Assim, urge a necessidade de mais mulheres negras escreverem sobre si e sobre o mundo, em África, e para isso, é necessário que a educação seja um projeto definitivo para essa parcela da população.

Como mulheres negras escritoras e africanas, Chiziane e Adichie são conscientes de sua arte e do alcance que ela tem, levam em

consideração vários problemas sociais em suas sociedades e situam a sua consciência em busca de soluções para a situação da mulher africana no contexto global mais amplo do imperialismo e do neocolonialismo.

Paulina Chiziane e Chimamanda Ngozi Adichie escrevem sobre si e sobre o seu entorno nos romances aqui discutidos, e continuam a fazê-lo em suas outras produções literárias que incluem contos, poemas, manifestos, ensaios e mais romances. Como escritoras africanas, ambas demonstram possuir a convicção que sua produção busca alcançar um público que mesmo vivendo “junto” das personagens reais descritas nos romances, ainda não se envolve na busca pela emancipação e pelo diálogo empoderador.

À luz deste argumento, portanto, observa-se que as escritoras africanas que discutem esses temas, mesmo que de forma ocasional, enveredam pela crítica feminista, ao propor e efetuar diversas estratégias de combate ao machismo dirigido contra as mulheres através de crenças populares, práticas culturais e ideologias sexistas.

Sua escrita retrata personagens femininas que empregam todos os seus recursos – intelecto, força física e méritos – para atingir a autorrealização e contribuir para o desenvolvimento da sociedade. Como escritoras e críticas sociais, as mulheres negras africanas que escrevem têm o potencial de criar um ambiente vibrante no qual a busca por igualdade de gênero prospera na escrita.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *We Should All Be Feminists*. Vintage Books. New York: Random House, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio Sol Amarelo*. Tradução de Tânia Ganho. Lisboa: D. Quixote, 2017.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *A Cor do Hibisco*. Tradução de Tânia Ganho. Lisboa: D. Quixote, 2019.

AZUIKE, Maureen Amaka. Women's Struggle and Independence in Adichie's *Purple Hibiscus* and *Half of a Yellow Sun*. *African Research Review: An International Multidisciplinary Journal*, v. 3, n. 4, p. 79-91, 2009. Available at: <https://www.ajol.info/index.php/afrev/article/view/47548>. Accessed on: 10 July 2022.

BAIRROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. *O livro da saúde das mulheres negras – nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Criola/Pallas, p. 42-61, 2000.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BERND, Zilé. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 23. Rio de Janeiro: Abralic, p. 211-222, 2013. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415580298.pdf>. Acesso em: 8 set. 2021.

CHIZIANE, Paulina. Entrevista. In: CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas – Literatura e Nacionalidade*. Lisboa; Vega, p. 292-301, 1994.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Lisboa: Caminho, 1999.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche – uma história de poligamia*. 4.ed. Lisboa: Caminho, 2008.

CHIZIANE, Paulina. Paulina Chiziane: o canto das pessoas comuns – Entrevista a Luis Ricardo Duarte. *Jornal de Letras*, 2022. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2022-01-13-paulina-chiziane-o-canto-das-pessoas-comuns/>. Acesso em: 1 mar. 2022.

CHUKUKERE, Glória Chineze. Feminist consciousness and the realistic impulse in the writing of Grace Ogot. In: CHUKWUMA, Hellen (Ed.). *Feminism in African literature: Essays on criticism*. Enugu: New Generation Books, p. 100-114, 1994.

CHUKWUMA, Helen. *Feminism in African Literature: Essays on criticism*. Enugu: New Generation Books, 1994.

COCKBURN, Cynthia. *Gender, Armed Conflict and Political Violence*. Background Paper, The World Bank, June 10th-11th, p. 1-26, 1999. Available at: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.194.5670>. Accessed on: 30 feb. 2021.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*.

Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, 1991. Available at: <https://doi.org/10.2307/1229039>. Accessed on: 6 jan. 2022.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011>. Acesso em: 10 maio 2021.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Tradução de Heri Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIONÍSIO, Rita de Cássia. Em que ponto da cruz se esconde o drama que essas mulheres tecem. In: ARRUDA, Aline Alves; NEVES, Ana Carolina Barreto; DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti; PEREIRA, Maria do Rosário Alves (Orgs). *A escritura no feminino: aproximações*. Florianópolis: Editora Mulheres, p. 335-344, 2011.

EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *Questão de pele – contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Questão Geral, p. 19-37, 2009. Disponível em: <http://www.linguageral.com.br/site/downloads/titulos/77.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

FREITAS, Savio Roberto Fonseca de. *A condição feminina em Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane*. 2012. 171f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

HOOKS, bell. *Teoria Feminista: da margem ao centro*. Coleção Palavras Negras. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. *Cenografias Pós-Coloniais & Estudos sobre Literatura Moçambicana*. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MAMA, Amina; OKAZAWA-REY, Margo. Militarism, conflict and women's activism in the global era: challenges and prospects for women in three West African contexts. *Feminist Review*, n. 101, p. 97-123, 2012. Available at: <http://www.jstor.org/stable/41495235>. Accessed on: 2 aug. 2022.

MATA, Inocência. No fluxo da resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 27, p. 11-31, 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33104/19091>. Acesso em: 9 jan. 2021.

MOHANTY, Chandra Talpede. Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *Feminist Review*, n. 30, 1988. Available at: <https://link.springer.com/article/10.1057/fr.1988.42>. Accessed on: 31 aug. 2022.

PIEADADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2019.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Arundhati Roy: Translation as a way of resistance and self-affirmation in postcolonial writing. *Tradução & Comunicação*. Revista Brasileira de Tradutores, Campinas, n. 19, p. 129-138, 2009. Disponível em: <https://seer.pgsskroton.com/traducom/article/view/2026>. Acesso em: 10 jul. 2022.

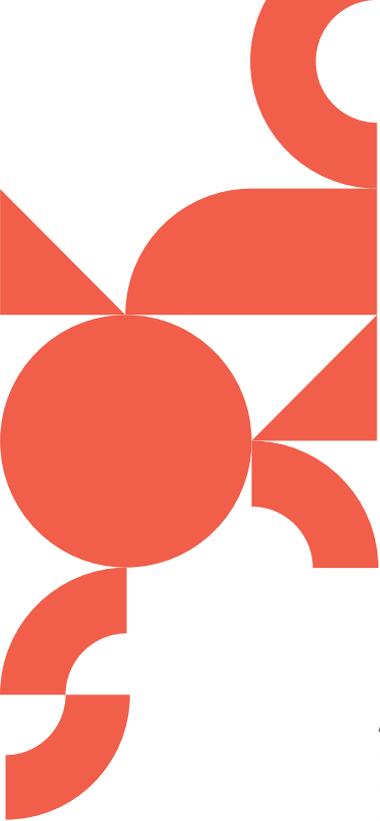
RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

THIONG'O, Ngũgĩ Wa. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Harare: Zimbabwe Publishing House, 1994.

TRUTH, Sojourner. *E não sou uma mulher*, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 19 fev. 2023.

WELSCH, Wolfgang. *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott (Ed.). *Spaces of Culture: City – Nation – World*, London: Sage, p. 194-213, 1999. Available at: http://www.westreadseast.info/PDF/Readings/Welsch_Transculturality.pdf. Accessed on: 1 July 2022.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? – o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.



ARTIGO/DOSSIÊ

INVESTIGANDO A REPRESENTAÇÃO DA MULHER AFRODESCENDENTE ESCRAVIZADA NO CONTO “BEYOND THE BAYOU”, DE KATE CHOPIN

ANDERSON ALVES DE SOUZA
ISABELLA DANTAS VASCONCELOS DA SILVA

Anderson Alves de Souza

Doutor em Letras, língua inglesa, pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

Professor da Universidade Federal da Paraíba.

Colíder do Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguística Sistêmico-Funcional, Análise Crítica do Discurso e Multimodalidade/Multiletramentos (GEPLAM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2714646338730914>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6552-0558>.

E-mail: andersondesouza@netscape.net.

Isabella Dantas Vasconcelos da Silva

Licenciada em Letras, língua inglesa, pela Universidade Federal da Paraíba.

Ex-Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguística Sistêmico-Funcional, Análise Crítica do Discurso e Multimodalidade/Multiletramentos (GEPLAM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2646426413596891>.

ORCID iD: <https://orcid.org/00009-0007-2013-964X>.

E-mail: bellaisadantas@gmail.com.

Resumo: Kate Chopin mostra uma representação notável de personagens femininas do sul dos Estados Unidos em suas obras literárias da virada do século XIX, especialmente em seus contos. O objetivo desse trabalho de pesquisa é analisar como a personagem protagonista afrodescendente e escravizada, Jacqueline, é representada no conto “Beyond the Bayou” (1894), de Kate Chopin. A análise das representações de Jacqueline está baseada na teoria da Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday e Matthiessen (2004), com foco nos três processos principais na metafunção experiencial do sistema de transitividade: processos relacionais, materiais e mentais. Para isso, a análise se concentra principalmente em identificar como Jacqueline é representada como Portadora, Identificada, Ator e Experienciadora nesses processos. Os resultados mostram uma representação de Jacqueline fundamentada em torno de três eixos temáticos: (i) loucura, medo e força física, (ii) amor materno pelo menino Chéri, e (iii) preocupação com o menino ferido e superação do trauma. Além disso, os resultados revelam que Jacqueline é representada como uma mulher capaz de lutar por sua própria identidade, existência e autonomia.

Palavras-chave: Kate Chopin. Beyond the Bayou. Análise de transitividade.

Abstract: Kate Chopin shows remarkable representations of female characters from the American South in her literary works at the turn of the 19th century, especially in her short stories. The objective of this research work is to analyze how the afro-descendant and enslaved protagonist character, Jacqueline, is represented in the short story “Beyond the Bayou” (1894), by Kate Chopin. The analysis of Jacqueline’s representations is based on the theory of Systemic-Functional Linguistics by Halliday and Matthiessen (2004), focusing on the three main processes in the experiential metafunction of the transitivity system: relational, material and mental processes. The analysis focuses mainly on identifying how Jacqueline is represented as Carrier, Identified, Actor and Senser in

these processes. The results show a representation of Jacqueline based around three thematic axes: (i) madness, fear and physical strength, (ii) maternal love for the boy Chéri, and (iii) concern for the injured boy and overcoming the trauma. In addition, the results reveal that Jacqueline is represented as a woman capable of fighting for her own identity, existence and autonomy.

Keywords: Kate Chopin. Beyond the Bayou. Transitivity analysis.

1. INTRODUÇÃO

Kate Chopin é considerada uma das grandes vozes femininas da literatura norte-americana do século XIX, retratando em sua obra literária a vida de tipos sociais do sul dos Estados Unidos, oriundos de todos os extratos sociais, raciais e culturais. As mulheres, contudo, foram as personagens de maior destaque na obra de Kate Chopin. Assim como outras importantes vozes da literatura feminina como Austen e as irmãs Brontë, as histórias de Kate Chopin estão centradas no retrato da vida das mulheres de seu tempo, numa época em que os Estados Unidos se recuperavam de uma guerra civil.

Em várias partes do mundo se começava um movimento de luta por uma maior participação e protagonismo das mulheres nas sociedades. A luta por emancipação das mulheres também contou com a participação de Kate Chopin, uma vez que seu trabalho literário teve início a partir da necessidade de manutenção de subsistência de sua família após o falecimento de seu esposo e consequente falência financeira. Assim, a viúva Kate Chopin se viu no mesmo dilema que muitas mulheres de sua época, assim como de outras épocas. Essa necessidade de busca por autonomia, independência e protagonismo de suas próprias vidas inspirou Kate Chopin e suas

personagens femininas, retratadas em várias idades, status sociais e classes sociais, em especial as personagens afrodescendentes protagonistas em seus contos.

A partir dos trabalhos de Per Seyerster (apud TOTH, 2008) durante os anos de 1960 que resgataram a obra literária de Kate Chopin, muitos pesquisadores vêm se debruçando sobre a produção literária da escritora como Goodwyn (1994), Llewellyn (1996), Castillo (2008), Carvalho (2010), Jobert (2013), e Carvalho e Prado (2013). Entretanto, apesar do resgate sociocultural da literatura de Kate Chopin e de pesquisas acerca do papel das personagens femininas em sua obra literária, algumas questões ainda precisam de uma investigação mais aprofundada, especialmente no que diz respeito à dimensão da representação da mulher afrodescendente nessa produção literária não apenas sob uma perspectiva teórica da crítica literária, mas sob um prisma teórico que busque, no texto e na linguagem utilizada por Kate Chopin para criar seu universo narrativo, evidências de como o protagonismo das personagens afrodescendentes e escravizadas é representado e ressignificado.

Dessa forma, o objetivo principal dessa pesquisa é investigar a representação do protagonismo feminino da principal personagem afrodescendente e escravizada no conto “Beyond the Bayou”, de Kate Chopin, a partir da análise de transitividade da teoria da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) proposta por Halliday e Matthiessen (2004).

Em “Beyond the Bayou”, Jacqueline, a protagonista do conto, é uma mulher escravizada que passa a ser conhecida pelo epíteto La Folle (A Louca) após testemunhar em sua infância um evento violento envolvendo o uso de armas de fogo e perseguição contra P’tit Maître, filho do dono da propriedade na qual é mantida escravizada. Após

este evento, Jacqueline decide traçar uma linha imaginária de divisão entre seu casebre localizado em uma área de banhado (*bayou*) e a casa grande da fazenda. Sua decisão de jamais deixar as fronteiras de seu pequeno território é colocada à prova quando Jacqueline precisa mais uma vez enfrentar um novo evento envolvendo o jovem Chéri, filho do próprio Petit Maître. Numa cena de profunda dramaticidade, Jacqueline, com a criança ferida em seus braços, se coloca na divisa entre seus medos e o além do *bayou*, para tentar salvar a criança.

De forma mais específica, o presente trabalho se desenvolve a partir dos três seguintes objetivos específicos: (a) identificar os atributos e elementos de identificação utilizados em processos relacionais para caracterizar Jacqueline; (b) investigar de que forma a trajetória de Jacqueline reflete diferentes representações com relação ao seu papel de participante em processos materiais; e (c) examinar a ocorrência de processos mentais a fim de verificar a extensão das distinções dos estados de consciência, percepção, cognição e afetividade da personagem.

O trabalho está organizado da seguinte maneira. A seção 2 faz uma breve descrição a respeito do contexto histórico e biográfico da escritora Kate Chopin. A seção 3, por sua vez, apresenta a fundamentação teórica e o método empregado na análise de transitividade derivada da Linguística Sistêmico-funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). A seção 4 apresenta os resultados e a discussão da análise. Por fim, a seção 5 faz um resumo da pesquisa e relata as considerações finais.

2. KATE CHOPIN: MULHER E ESCRITORA NO FINAL DO SÉCULO XIX

Kate Chopin, cujo nome de batismo foi Catherine O'Flaherty, nasceu em 1850 em Saint Louis, Missouri. A cidade cujo nome é uma homenagem ao rei Luís IX da França foi fundada nas margens do rio

Mississippi por empresários franceses em território indígena norte-americano. Seu pai, Thomas O'Flaherty, saiu de Galway na costa irlandesa e fez sua vida e fortuna no sul dos Estados Unidos. Sua mãe, Eliza Faris, era uma franco-crioula, descendente de imigrantes da região canadense de Arcadia. Desde cedo, Kate foi ensinada a falar inglês e francês, numa região com uma rica variedade de línguas e dialetos indígenas e crioulos. É importante assinalar que o termo crioulo possuía um significado diferente durante o século XIX no sul dos Estados Unidos. Segundo Toth, “‘Crioulo’ significava então pessoas brancas de ascendência espanhola ou francesa pura, mas agora isso significa misturado racialmente” (2008, p. 18, tradução nossa)¹. Dessa forma, crioulo era um termo associado aos descendentes dos primeiros europeus que colonizaram o sul dos Estados Unidos durante o século XIX e tinha um significado diferente do corrente.

A morte de seu pai em 1855 num acidente de trem uniu três gerações de viúvas – a mãe, a avó e a bisavó – sob um mesmo teto, levando Kate Chopin aos cinco anos de idade a criar um forte vínculo com as figuras femininas de sua família. Essas mulheres tornaram-se viúvas ainda jovens e não voltaram a se casar, característica que curiosamente repetiu-se na vida da própria Kate Chopin. Dessa forma, segundo Toth (2008), Kate foi criada numa espécie de matriarcado, com figuras femininas fortes e capazes de lidar com seu próprio dinheiro e tomar suas próprias decisões.

O início da carreira literária de Kate Chopin pode ser considerado inesperado. A espirituosa mulher, aos 40 anos, passava por um momento familiar difícil no final do século XIX. Em pouco menos de três anos, Kate Chopin havia perdido duas importantes figuras familiares. Primeiro

¹ ‘Creole’ then meant white people of pure Spanish or French ancestry, but it now means racially mixed.

o esposo e em seguida a mãe, pessoa que proporcionou o suporte afetivo e material para a jovem e falida viúva. Com tantas perdas familiares, Kate Chopin acabou doente, melancólica e deprimida.

Escrever, a princípio, foi uma recomendação médica para a viúva que desde a juventude demonstrava certo gosto pela escrita e pela literatura. De acordo com Clark (2005), foi Mr. Kolbenheyer, médico pessoal da família O'Flaherty, quem recomendou a Kate Chopin escrever um diário como uma forma de tratamento para a sua tristeza. Emily Toth (2008), crítica literária e uma das acadêmicas e biógrafas mais conceituadas da escritora, também corrobora a história sobre como Kate Chopin começou a escrever por recomendação médica, uma forma de aliviar as emoções do profundo luto. Ela seguiu à risca a prescrição do doutor Kolbenheyer. Viúva e com seis filhos para sustentar, Kate Chopin percebeu na escrita não apenas um tratamento para suas dores e perdas, mas também como uma possibilidade de expressão artística e trabalho remunerado.

De forma pioneira, Kate Chopin tornou-se em 1890 a primeira escritora profissional feminina da cidade de Saint Louis, Missouri. Em pouco mais de 10 anos publicou contos em várias revistas americanas como *Vogue*, *Harper's Young People*, *The Youth's Companion*, *Atlantic Monthly*, *The Century's Magazine*, *Two Tales*, entre outras revistas e periódicos (KOLOSKI, 2008, p. 161). Sua produção de contos foi reunida em duas coleções com um notório reconhecimento público: *Bayou Folk* (1894) e *A Night in Arcadie* (1897). O conto analisado neste trabalho, "Beyond the Bayou", por exemplo, foi publicado na coletânea *Bayou Folks*. Kate Chopin também publicou dois romances *At Fault* (1894) e *The Awakening* (1899). *The Awakening* obteve uma recepção agressiva e foi duramente reprovado por alguns críticos literários por causa do caráter

não convencional da personagem principal, Edna Pontellier. Muitos críticos literários de sua época julgaram a história como obscena, mórbida ou mesmo venenosa (TOTH, 2008). As críticas negativas e problemas de saúde levaram Chopin por muitos anos a um tipo de limbo literário. Ela se voltou novamente aos contos, mas com menos inspiração.

Segundo a biógrafa de Kate Chopin, Emily Toth (2008), os contos de Kate Chopin são considerados retratos interessantes do caldeirão cultural sulista norte-americano, um retrato da literatura regional norte-americana. Ela tinha a capacidade de representar diferentes tipos sulistas: negros, brancos, crioulos, homens, e especialmente, mulheres. Assim como outras escritoras da literatura regional de seu tempo como Sarah Orne Jewett e Mary E. Wilkins Freeman, Kate Chopin escrevia sobre “mulheres fortes, sábias e rebeldes” (TOTH, 2008, p. 20), personagens femininas que de alguma maneira desafiavam definições patriarcais sobre a mulher e o casamento.

Ao retratar protagonistas afrodescendentes em seus contos, Chopin também deu voz às personagens femininas e negras numa sociedade que ainda não tinha aceitado os resultados do movimento abolicionista e o fim da escravidão de africanos e seus descendentes nos Estados Unidos da América. Esse aspecto pode ser observado ao longo do conto analisado na presente pesquisa, “Beyond the Bayou”.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E Método

3.1. A GRAMÁTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL COMO SEMIÓTICA SOCIAL MULTIDIMENSIONAL

A Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) é uma teoria descritiva da linguagem em seu contexto de produção e uso, bem como um importante método de análise. Ao fazer uso da linguagem, os falantes

constroem sua realidade imediata, produzindo e trocando significados. Desenvolvida a partir da produção teórica de Michael Halliday, a GSF vêm sendo utilizada por vários pesquisadores como uma importante ferramenta para a análise de textos dos mais diversos.

Na Gramática Sistêmico-Funcional, a linguagem é percebida como um fenômeno formado por duas dimensões: uma semiótica, outra social (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). Os textos nas interações linguísticas, sejam estes orais ou escritos, se materializam através de um processo de escolhas envolvendo vários aspectos léxico-gramaticais. Esse processo de escolha é condicionado pela dimensão social das interações linguísticas, ou seja, pelo contexto em que as trocas linguísticas ocorrem. Dessa forma, é possível afirmar que a Gramática Sistêmico-Funcional percebe a linguagem tanto a partir da produção textual, com as escolhas léxico-gramática e suas pluralidades de possibilidades, quanto do contexto em que ela se realiza.

3.2. O SISTEMA DE TRANSITIVIDADE

O Sistema de Transitividade é a parte da gramática sistêmico-funcional em que o potencial semântico da metafunção experiencial se manifesta. O Sistema de Transitividade permite aos usuários de uma língua colocar em palavras ações, eventos e acontecimentos que fazem parte de suas experiências de mundo. Isso é possível a partir de recursos léxico-gramaticais capazes de representar essas experiências por meio da linguagem como verbos, grupos nominais e grupos adverbiais.

Na Gramática Sistêmico-Funcional, “a transitividade é um sistema de descrição de *toda a oração*, a qual se compõe de processos, participantes e eventuais circunstâncias” (FUZER; CABRAL, 2014, p.

40, grifo das autoras). O processo é realizado por um grupo verbal, os participantes por grupos nominais e os elementos circunstanciais são realizados por grupos adverbiais. De acordo com Halliday e Matthiessen (2004), há seis tipos de processos: material, mental, relacional, verbal, comportamental e existencial. Entretanto, devido ao fato de que a maioria dos processos apresentados em “Beyond the Bayou” são material, mental e relacional, – e também por questões de espaço e escopo –, apenas estes são aqui descritos.

Os processos materiais representam eventos e acontecimentos envolvendo algum tipo de ação física, tais como correr, nadar, construir, quebrar, escrever e pintar. Os processos materiais geralmente apresentam dois participantes: o Ator, que realiza ação, e a Meta, que sofre a ação, por exemplo: She (Ator) mended and washed (processo material) her handful of clothes (Meta). Um processo material pode também ter três outros participantes: Recebedor, que recebe um objeto ou produto do Ator; Cliente, quando recebe serviços prestados pelo ator; e Iniciador, que provoca uma ação do Ator.

Os processos mentais são usados para representar experiências de mundo a partir da consciência, sugerindo experiências que se realizam através da cognição, afeição, percepção e expressão de desejos. Os processos mentais se realizam a partir de dois participantes: o Experienciador, que sente, deseja ou pensa, e o Fenômeno, que é a coisa sentida, desejada, ou pensada, por exemplo: She (Experienciador) loved (processo mental emotivo) these dumb companions (Fenômeno).

Os processos relacionais, por sua vez, realizam o estabelecimento de uma relação de atribuição de qualidade, identidade, posse ou circunstância, e são geralmente realizados pelos verbos ser, ter e

estar (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004). De acordo com Fuzer e Cabral (2014, p. 65), os processos relacionais “[a]judam na criação e descrição de personagens e cenários em textos narrativos; [e] contribuem na definição de coisas, estruturando conceitos”. Existem três tipos de processos relacionais (intensivo, possessivo e circunstancial) que se correlacionam com dois modos de realização (atributivo e identificativo), perfazendo um total de seis possibilidades de realização léxico-gramatical.

De modo simplificado, as orações relacionais intensivas atributivas geralmente são constituídas por dois elementos: o Portador, participante ao qual é atribuída a característica ou qualidade, e o Atributo, que é a característica atribuída ao Portador; por exemplo: She (Portador) was (Proc. Relacional) a large, gaunt black woman, past thirty-five (Atributo). As orações relacionais intensivas identificativas, por sua vez, designam um aspecto da identidade de um participante no papel de Identificado, por meio de um elemento Identificador, que o singulariza dentro de um grupo; por exemplo: She (Identificado) was (Proc. Relacional) the most hard-working woman on the farm (Identificador).

As orações relacionais atributivas possessivas indicam a propriedade de um bem ou objeto, denominado Possuído, a um participante chamado de Possuidor; por exemplo: She (Portador) had (Proc. Relacional) more physical strength (Atributo) than most men (Circunstância de Modo: Comparação). As orações relacionais atributivas circunstanciais, por sua vez, expressam informações adicionais relacionadas ao local, tempo, modo, causa e acompanhamento, como Atributos do Portador. Por exemplo, em uma oração relacional circunstancial de lugar, o Atributo indica

a localização do Portador: She (Portador) was (Proc. Relacional) at home again, in her own cabin and upon her own bed (Atributos Circunstanciais de Lugar).

Portanto, por meio da análise de transitividade dos processos relacionados à Jaqueline poderemos investigar a forma como a personagem age, pensa, sente, e é (ou não) caracterizada com qualidades e atributos.

3.3. Método

A análise, de cunho essencialmente qualitativo, busca identificar como Jaqueline, a personagem protagonista, escravizada e afrodescendente no conto “Beyond the Bayou” é representada e como suas ações afetam sua vida e suas relações com outros personagens e com o contexto social no qual está inserida. Foram analisadas todas as orações com processos relacionais, materiais e mentais nas quais Jacqueline figura como participante, uma vez que estes são os processos mais recorrentes e importantes na caracterização e desenvolvimento narrativo da personagem.

Para uma melhor visualização e compreensão acerca dos trechos analisados, apresentados e discutidos como exemplos da análise, os excertos analisados estão sinalizados com as seguintes marcações de identificação dos papéis de participantes: Ator, Experienciador, Portador e Identificado são identificados por sublinhado. Os processos por sua vez são apresentados em **negrito**. Outros participantes como Meta, Fenômeno, Atributo e Identificador são apresentados em *itálico*. Os participantes Cliente ou Recebedor estão sinalizado em SUBSCRITO MAIÚSCULO. As circunstâncias serão indicadas por sublinhado tracejado. Em alguns casos, durante a discussão da análise, apresentamos trechos

do texto que precedem e/ou prosseguem as orações analisadas com o intuito de oferecer uma melhor visualização e compreensão acerca da discussão. Por exemplo, no excerto (1), a informação mais importante para a análise é a parte que diz que Jacqueline (La Folle) amava o menino Chéri como se ele fosse seu próprio filho. Entretanto, o trecho que precede essa informação também é importante porque explica que Chéri era filho de P'tit Maître, que era o dono da fazenda Bellissime onde Jacqueline trabalhava e morava.

(1) P'tit Maître was now the owner of Bellissime. He was a middle-aged man, with a family of beautiful daughters about him, and *a little son* whom La Folle loved Chéri as if he had been her own. She called him Chéri, and so did every one else because she did. (CHOPIN, 1894, p. 100, grifos meus)

De modo similar, o trecho que dá sequência ao excerto (1) analisado também é relevante porque relata que Jacqueline carinhosamente apelidou o menino de Chéri (que significa “querido” em francês) e, por causa disso, todos na fazenda também o chamavam assim, o que demonstra uma certa influência que Jacqueline tinha sobre as outras pessoas.

A análise está organizada em torno de três eixos temáticos principais identificados na análise: (i) loucura, medo e força física, (ii) amor materno pelo menino Chéri, e (iii) preocupação com o menino ferido e superação do trauma.

4. RESULTADO E DISCUSSÃO DA ANÁLISE

Essa seção tem como objetivo apresentar a análise de transitividade do conto “Beyond the Bayou” (1894), de Kate Chopin. A análise tem como principal objeto de estudo as representações

experienciais de Jacqueline construídas por meio dos processos relacionais, materiais e mentais.

4.1. LOUCURA, MEDO E FORÇA FÍSICA

Começamos a análise destacando dois traços marcantes na descrição da constituição psíquica de Jacqueline: sua suposta loucura e seu medo. No conto “Beyond the Bayou”, há apenas 2 ocorrências do nome de Jacqueline, enquanto que a forma pejorativa La Folle (A Louca) aparece 35 vezes. Contudo, o conto deixa claro que Jacqueline não possuía nenhum problema mental a não ser o fato de ela ter traçado uma linha imaginária, que não ela ultrapassava, para criar uma divisão entre seu casebre na área do banhado (*bayou*) onde morava e o restante da propriedade, conforme podemos ver no excerto (1): “Through the woods that spread back into unknown regions the woman had drawn an imaginary line, and past this circle she never stepped. This was the form of her only mania” (CHOPIN, 1894. p. 99, grifos meus).

Mais adiante na sequência narrativa, no entanto, o texto explica o motivo da criação dessa linha imaginária feita por Jacqueline. Quando era criança, Jacqueline presenciou a cena aterrorizante de ver o dono da propriedade, P’tit Maître, entrar todo ensanguentado no casebre onde morava com sua mãe, fugindo de pessoas que tentavam matá-lo. O impacto dessa cena aterrorizante é construído por meio dos processos mentais *stunned* (atordoou/chocou) e *frightened* (aterrorizou/amedrontou) com Jacqueline ainda criança na posição de Experienciadora.

(2) It was when there had been skirmishing and sharpshooting all day in the woods. Evening was near when P’tit Maître, black with powder and

crimson with blood, had staggered into the cabin of Jacqueline's mother, his pursuers close at his heels. The sight had stunned her childish reason. (CHOPIN, 1894, p. 99, grifos meus)

(3) Her real name was Jacqueline, but every one on the plantation called her La Folle, because in childhood she had been frightened literally 'out of her senses' and had never wholly regained them. (CHOPIN, 1894, p. 99, grifos meus)

Observemos, portanto, que Jacqueline não era uma pessoa “louca”, mas sim uma mulher traumatizada por um ato de extrema violência presenciado quando ainda era criança. Entretanto, mesmo não sendo louca, essa caracterização de Jacqueline como louca, ao longo da narrativa, serve para construir uma representação de identidade desviante daquilo considerado normal dentro do contexto da narrativa; ou seja, enquanto todas as outras pessoas escravizadas são capazes de percorrer a fazenda, Jacqueline não se atreve a atravessar o *bayou*. Esse é um ponto muito importante que é retomado mais abaixo quando atravessar o *bayou* se tornará imperativo para que ela consiga salvar o menino Chéri mais adiante no conto.

Além de ser caracterizada como uma mulher traumatizada, Jacqueline também é descrita, por meio de processos relacionais, como uma mulher grande e com mais de 35 anos de idade, porém com uma aparência debilitada e desnutrida (*gaunt*). (4): “She was now a large, gaunt black woman, past thirty-five” (CHOPIN, 1894, p. 99, grifos meus).

Por outro lado, o texto diz também que Jacqueline era uma mulher forte, sendo que sua força física era, inclusive, maior do que a da maioria dos homens. (5): “She had more physical strength than most men, and made her patch of cotton and corn and tobacco like the best of them” (CHOPIN, 1894, p. 100, grifos meus).

A discrepância entre a aparência física debilitada e a extrema força física de Jacqueline, portanto, cria uma imagem paradoxal de fragilidade, principalmente por se tratar de uma personagem escravizada conhecida como A Louca. No contexto da narrativa, a força física associada ao trabalho nas lavouras de algodão, tabaco e milho, auxilia também na construção de uma situação de domesticidade.

4.2. AMOR MATERNO PELO MENINO CHÉRI

Jacqueline morava em reclusão numa pequena cabana entre uma floresta e um banhado (*bayou*), contudo ela apreciava a natureza e a presença de vida a seu redor, seja do gado que pastava nos períodos de baixa das águas do *bayou*, excerto (6), seja pela presença dos filhos do proprietário das terras. Entretanto, era a companhia do pequeno Chéri que fazia a alegria de Jacqueline, conforme podemos observar no excerto (7), que diz que ela o amava como se ele fosse seu próprio filho. Essa representação afetiva é representada pelos processos mentais *loved* (amava) e *liked* (gostava), com Jacqueline na posição de Experienciadora.

(6) That summer – the summer Chéri gave La Folle two black curls tied with a knot of red ribbon – the water ran so low in the bayou that even the little children at Bellissime were able to cross it on foot, and the cattle were sent to pasture down by the river. La Folle was sorry when they were gone, for she loved these dumb companions well, and **liked to feel that they were there**, and to hear them browsing by night up to her own inclosure. (CHOPIN, 1894, p. 101, grifos meus)

(7) P'tit Maître was now the owner of Bellissime. He was a middle-aged man, with a family of beautiful daughters about him, and *a little son* whom La Folle loved [Chéri] as if he had been her own. She called him Chéri, and so did every one else because she did. (CHOPIN, 1894, p. 100, grifos meus)

Essa representação mental de afeto, portanto, demonstra o quão forte era o sentimento amoroso que Jacqueline sentia por Chéri. Sendo Jacqueline uma mulher escravizada, supõe-se que ela não possuía nenhum direito de posse, muito menos sobre seus próprios filhos, caso os tivesse. A maternidade entre mulheres afrodescendentes escravizadas servia apenas a propósitos meramente comerciais, ou seja, produzir mais escravizados para seus proprietários. Portanto, ao ser identificada com características de afeto materno como se fosse uma mãe na narrativa, Jacqueline ganha importância no contexto social da trama.

O afeto materno de Jacqueline por Chéri também está representado no seguinte processo mental cognitivo no excerto (8), que relata que mesmo quando estava cozinhando, Jacqueline não se esquecia do menino Chéri e fazia comidas especiais para ele: “[...] and did her baking. In this last employment she never forgot Chéri. Today she had fashioned croquignoles of the most fantastic and alluring shapes FOR HIM” (CHOPIN, 1894, p. 101, grifos meus).

Além dos processos mentais, a análise de transitividade revelou que o texto também utiliza processos materiais com conotações afetivas para demonstrar o cuidado materno que Jacqueline tinha para com Chéri. É importante mencionarmos também que o menino gostava muito dela, como podemos observar no trecho abaixo onde ele, na posição de Ator, vai até o casebre de Jacqueline para dar amêndoas e uvas-passas para ela, representada então na posição de Recebedora. Logo em seguida, Jacqueline, agora na posição de Ator, novamente demonstra afeto pelo menino, no papel de Meta, por meio dos processos materiais que dizem que ela afagou o rosto dele, limpou suas mãos e alisou seu cabelo.

(9) [...] she called out gayly to him, ‘Chéri! Chéri!’. But Chéri did not need the summons, for he was coming straight to her. His pockets all bulged out with *almonds and raisins and an orange that he had secured* FOR HER *from the very fine dinner* which had been given that day up at his father’s house. He was a sunny-faced youngster of ten. When he had emptied his pockets, *La Folle patted his round red cheek, wiped his soiled hands on her apron, and smoothed his hair.* (CHOPIN, 1894, p. 102, grifos meus)

Outro exemplo do afeto existente entre Jacqueline e Chéri pode ser visto no trecho (10) que diz que Chéri deu a ela um pequeno tufo de seu cabelo encaracolado amarrado com um laço vermelho e no trecho (11) que relata que Chéri acariciava a mão preta de Jacqueline e repousava sua cabeça no colo dela de um jeito especial como as outras crianças não conseguiam fazer. (10): “*That summer [...] Chéri gave* LA FOLLE *two black curls tied with a knot of red ribbon*” (CHOPIN, 1894, p. 101, grifos meus); (11): “*But none of them had stroked her black hand quite as Chéri did, nor rested their heads against her knee so confidently, nor fallen asleep in her arms as he used to do*” (p. 100, grifos meus).

Portanto, esses processos materiais com conotações afetivas claramente demonstram o carinho especial que Jacqueline nutria pelo menino Chéri, amando-o como se fosse seu próprio filho. Esses sentimentos humanizam a personagem, mostrando que mulheres afrodescendentes também eram seres humanos tanto quanto as mulheres brancas, sendo dessa forma capazes de sentir afeto e de construir laços afetivos.

4.3. PREOCUPAÇÃO COM O MENINO FERIDO

Dando continuidade à sequência narrativa do conto, o clímax da história começa a se tornar mais denso quando Chéri é ferido

pelo disparo acidental de seu próprio rifle. Esse momento é representado por dois processos mentais com Jacqueline na posição de Experienciadora e Chéri na posição de Fenômeno no segundo processo: (12) “It was as she **feared**” (CHOPIN, 1894, p. 103, grifos meus); (13) “There she found Chéri stretched upon the ground, with his rifle beside him” (CHOPIN, 1894, p. 103, grifos meus).

Ao encontrar o menino ensanguentado e ferido, novamente a temática do medo, presente no processo *feared* (temia), entra em cena para assombrar Jacqueline, que aterrorizada começa então a agir para tentar salvar a vida do menino. A tensão e o medo são também revelados através do olhar de Jacqueline representada na posição de Experienciadora nos processos mentais perceptivos *looked* e *gave a look* (olhou e deu uma olhada), como pode ser observado nos seguintes fragmentos: (14) “She had reached the abandoned field. As she crossed it with her precious burden, she looked constantly and restlessly from side to side” (CHOPIN, 1894, p. 104, grifos meus); (15) “La Folle gave a last despairing look around her. Extreme terror was upon her” (CHOPIN, 1894, p. 105, grifos meus).

Entretanto, mesmo sentindo medo, como uma mãe zelosa, Jacqueline carrega o menino ferido em seus braços poderosos e segue em direção ao lugar que nunca cruzou. Essa travessia é guiada por seus instintos maternos, uma representação que pode ser observada no excerto (16). É bastante interessante observarmos que essa força instintiva é construída a partir de um Processo material com Jacqueline no papel de Meta sendo conduzida por seu instinto na posição de Ator: (16) “Instinct seemed to guide her” (CHOPIN, 1894, p. 105, grifos meus).

Essa é uma representação muito significativa devido ao seu simbolismo em representar o amor e a preocupação com Chéri como

uma força da natureza da própria personagem que a conduz e a faz querer salvar o menino e a superar seu trauma.

Outro aspecto interessante revelado pela análise são os processos materiais associados aos movimentos de deslocamento tendo Jacqueline como Ator em vários trechos da narrativa. Esse é, provavelmente, o momento mais importante na narrativa, pois marca exatamente a cena em que Jacqueline, mesmo aterrorizada diante da fronteira imaginária traçada por ela há muito tempo, faz um esforço sobre-humano para atravessar seu medo e salvar o menino. Isso pode ser observado nas seguintes passagens com os verbos *reached*, *crossed*, *ran*, *climbed*, e *plunged* (alcançou, atravessou, correu, subiu e se lançou, respectivamente). Reproduzimos aqui o trecho inteiro dessa passagem para que o leitor possa observar melhor o efeito dramático da combinação de processos relacionados a medo e a deslocamento físico.

(17) She had reached the abandoned field. As she crossed it with her precious burden, she looked constantly and restlessly from side to side. A terrible fear was upon her, – the fear of the world beyond the bayou, the morbid and insane dread she had been under since childhood. [...] La Folle gave a last despairing look around her. Extreme terror was upon her. She clasped the child close against her breast, where he could feel her heart beat like a muffled hammer. Then shutting her eyes, she ran suddenly down the shallow bank of the bayou, and never stopped till she had climbed the opposite shore. [...] She stood there quivering an instant as she opened her eyes. Then she plunged into the footpath through the trees. Instinct seemed to guide her. When the pathway spread clear and smooth enough before her, she again closed her eyes tightly against the sight of that unknown and terrifying world. (CHOPIN, 1894, p. 104-105, grifos meus)

Portanto, o amor por Chérie a leva a vencer sua barreira imaginária causada pelo seu trauma de infância, levando-a a um momento de superação. Dessa forma, são esses dois sentimentos, o amor e o medo, que guiam a percepção do mundo exterior a Jacqueline, refletindo também assim seu universo interior.

Após atravessar os limites imaginários do *bayou*, Jacqueline finalmente consegue chegar à casa grande do pai de Chéri, para quem ela entrega o menino antes de desmaiar exausta. Mais tarde, quando acorda de noite, Jacqueline se dá conta que alguém a havia levado de volta para seu casebre. Uma velha senhora escravizada está a seu lado e lhe dá um chá revigorante. No dia seguinte, Jacqueline acorda bem-disposta e caminha novamente até a casa grande para ver como Chéri está, mas desta vez ela não hesita em nenhum momento em atravessar o *bayou*.

Ao chegar à casa grande, ela é recebida pela mãe de Chéri, que diz que ele está bem, mas está dormindo e que quando ele acordasse, ela iria mandar alguém avisar Jacqueline. Portanto, ela deveria voltar para seu casebre e esperar lá. Mas, em um desfecho triunfante, Jacqueline, agora confiante de si, se recusa a ir embora e diz para a mãe de Chéri que ela vai esperar ali mesmo até o menino acordar para vê-lo. Ela então decide sentar no degrau mais alto da varanda, de onde observa pela primeira vez o sol nascer “sobre o lindo mundo além do bayou”. Este momento é apresentado de forma magistral no excerto (18): “A look of wonder and deep content crept into her face as she watched for the first time the sun rise upon the new, the beautiful world beyond the bayou” (CHOPIN, 1894, p. 110, grifos meus).

Mais uma vez é interessante observarmos como a dimensão mental do olhar de Jacqueline se faz presente na narrativa à medida.

Finalmente, o olhar de medo e tensão dá lugar a um olhar de admiração (*wonder*) e profundo contentamento (*deep content*).

Para concluirmos nossa análise, gostaríamos de mencionar também que, além de ambientação para a narrativa, o *bayou* também pode representar uma metáfora associada ao trauma da travessia dos povos africanos, retirados da África durante os séculos em que se perpetrou a comercialização de escravizados africanos. Colocados em navios em condições insalubres e desumanas, homens e mulheres eram obrigados a atravessar os oceanos até as terras de escravidão, onde eram mantidos prisioneiros e forçados ao trabalho exploratório de sua carga laboral.

Uma vez que a história de Jacqueline é narrada no pós-guerra civil norte-americana, é possível observar que os aspectos de aprisionamento dos afro-americanos escravizados não constituíam apenas uma barreira socioeconômica, mas também barreiras psicológicas e culturais. Os limites da personagem lhe foram impostos por um trauma de infância associado à violência física e ao trauma que isso consequentemente produziu.

Os processos analisados no conto, portanto, servem para representar momentos da narrativa em que a personagem foi capaz de superar e ultrapassar os três limites impostos a Jacqueline: a barreira psicológica (*the imaginary line*), a física (o *bayou*) e a social (subir as escadas de casa grande e confrontar a mãe de Chéri). Sendo assim, a aventura de Jacqueline sugere também uma representação simbólica do longo processo de luta para superar limites associados ao espaço físico e social que marcou todo o processo de abolição de escravatura e de lutas por direitos civis reconhecidos na segunda metade do século XX.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa buscou-se realizar uma análise acerca da representação do protagonismo da mulher afrodescendente na literatura da escritora norte-americana Kate Chopin. Para isso, foram realizadas pesquisas de caráter bibliográfico sobre a vida e obra da escritora assim como do contexto social, histórico e cultural que inspiram sua produção artística. Além disso, uma breve discussão acerca do sistema de transitividade proveniente da Linguística Sistêmico-funcional de Halliday e Matthiessen (2004) foi apresentada bem como o método de análise derivado dessa teoria.

A partir desse arcabouço, foi realizada a análise de transitividade da representação do protagonismo da personagem Jacqueline, uma mulher afrodescendente e escravizada, tendo como foco as dimensões relacionais, materiais e mentais dentro do conto “Beyond the Bayou”. Numa perspectiva mais ampla, a análise revelou que Jacqueline precisou lidar e superar desafios e limitações de cunho sociais, impostas por sua condição de mulher escravizada, e de cunho psicológicos, como o medo e uma suposta loucura. Numa perspectiva mais específica, a análise de transitividade revelou as seguintes características de representação de transitividade referentes à personagem Jacqueline.

Os processos relacionais associados à Jacqueline, La Folle, em “Beyond the Bayou”, se realizam de forma a construir uma representação da personagem associada à loucura, ao medo e à força física, à representação da maternidade e a aspectos geográficos vinculados à personagem. Nesse conto, é possível observar que há uma ênfase em apresentar a personagem a partir de atributos associados a aspectos psicossomáticos como a loucura e a fobia, como o medo e o pavor, que a personagem carrega dentro de si ao longo

da narrativa, construindo uma representação da mesma enquanto desviante daquilo considerado normal.

Outra característica interessante revelada na análise foi a construção a partir de processos relacionais atributivos de uma representação da personagem enquanto mulher dotada de intensa força física, algo que faz uma interessante oposição a sua aparência física, uma mulher de magreza extrema, negra, na meia-idade. Essa representação de Jacqueline constrói uma metáfora que pode ser associada às mulheres em sua dimensão política e aos povos afrodescendentes escravizados na América: ambos lutavam por voz e direitos sociais e políticos numa América dominada por valores culturais patriarcais dos homens brancos. Apesar de aparência frágil, louca e afrodescendente, Jacqueline é uma mulher, assim como as outras mulheres de seu entorno imediato. Enquanto mulher, Jacqueline também é identificada no conto pela dimensão materna. Sua relação de afetividade e amizade pelo menino Chéri e o instinto de preservação do bem-estar da criança são os elementos transformadores na narrativa, levando a personagem a vencer os limites que a impediam de ir além do *bayou*. A representação de Jacqueline também se realiza a partir de processos relacionais circunstanciais associados ao espaço geográfico ocupado por Jacqueline. Essa forte conexão com a terra remete à ligação que a personagem tinha com o espaço que decidiu ocupar.

Os processos materiais associados à Jacqueline revelam uma personagem que atua constantemente em seu contexto imediato, sendo protagonista das ações que transformam sua vida. Na narrativa, há uma ênfase em processo materiais associados ao uso dos braços e das mãos, usados tanto para as atividades laborais quanto para

demonstrar seus cuidados maternos pelo amigo e companheiro Chéri. Com seus braços poderosos, Jacqueline empacota a produção da lavoura, cuida da casa e carrega o menino ferido até à casa de seu pai. Além de processos materiais que valorizam sua força física, também há uma ênfase em processos materiais transformativos associados ao movimento, especialmente na sequência de figuras que representam as várias travessias que Jacqueline realiza no conto: as barreiras sociais, psicológicas e geográficas representadas pelo *bayou*. Esses processos materiais auxiliam na representação de Jacqueline enquanto uma mulher forte, ativa e autônoma.

Por sua vez, os processos mentais em que Jacqueline se configura enquanto Experienciadora em processos emotivos expressam sentimentos de fobia que são acentuados também por processos mentais perceptivos associados ao sentido da visão. O olhar de Jacqueline demonstra toda a dimensão mental e interior da personagem, especialmente nas figuras mentais referentes às cenas da travessia do *bayou* e às cenas posteriores ao evento, quando a tensão do olhar se transforma numa nova percepção, expressando um universo interior transformado, livre do medo que aprisiona. O sentido da visão também está associado aos cuidados que a personagem tem para com Chéri. O menino se configura enquanto Fenômeno de várias figuras mentais emotivas, perceptivas e cognitivas que em conjunto auxiliam na construção da percepção dos sentimentos maternos que a personagem nutre pela criança.

Portanto, é possível afirmar que os objetivos delimitados para a análise de transitividade foram alcançados, revelando como os processos materiais, mentais e relacionais convergem para uma representação do protagonismo da personagem afrodescendente e

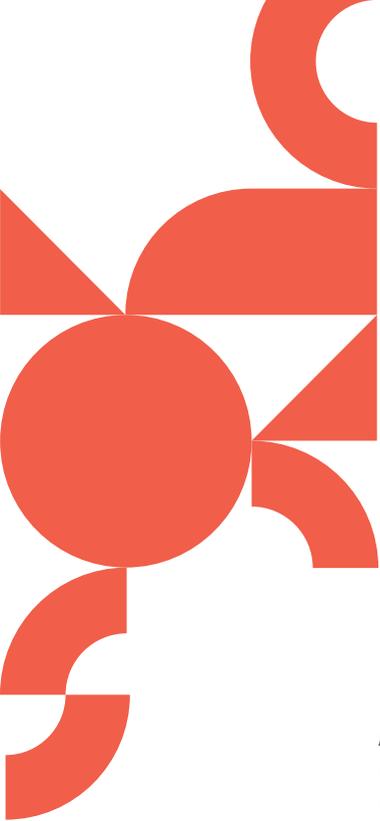
escravizada. Jacqueline é representada enquanto uma mulher que supera suas limitações psicossomáticas, sociais e geográficas a partir de suas ações e sentimentos.

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro; PRADO, Célia Luiza Andrade. Os desafios da tradução de *Beyond the Bayou* de Kate Chopin. In: ABRALIC, 13, 2013. *Anais eletrônicos*. Campina Grande: UEPB, 2013. 8p. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434329548.pdf. Acesso: 02 set. 2019.
- CASTILLO, Susan. 'Race' and ethnicity in Kate Chopin's fiction. In: BEER, Janet. *The Cambridge companion to Kate Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 59-71, 2008.
- CHOPIN, Kate. *Beyond the Bayou. Bayou Folk*. Cambridge: Riverside Press, p. 99-110, 1894.
- CLARK, Pamela. *Biography*. 2005. Disponível em: <https://www.katechopin.org/biography/>. Acesso em: 29 ago. 2019.
- FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. *Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- GOODWYN, Janet. 'Dah You Is, Settin' down, Lookin' Jis' like W'ite Folks!': Ethnicity Enacted in Kate Chopin's Short Fiction. *The Yearbook of English Studies*. Cambridge, v. 24, 1994, p. 1-11. Disponível em: www.jstor.org/stable/3507879. Acesso em: 02 set. 2019.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood; MATTHIESSEN, Christian Matthias Ingemar Martin. *An introduction to Functional Grammar*. 3.ed. London: Hodder Education, 2004.
- JOBERT, Manuel. Kate Chopin as a Vocal Colourist: Vocal scapes in "Beyond the Bayou" [sic]. *La clé des Langues*, Lyon, abril 2013. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/stylistique/kate-chopin-as-a-vocal-colourist-vocalscapes-in-beyond-the-bayou>. Acesso em: 02 set. 2019.
- KOLOSKI, Bernard. The Awakening: The first 100 years. In: BEER, Janet. *The Cambridge companion to Kate Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 161-173, 2008.

LLEWELLYN, Dara. Reader activation of boundaries in Kate Chopin's 'Beyond the Bayou'. *Studies in Short Fiction*, Newberry, v. 33, n. 2, p. 225-262, 1996. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/112eac6286d162a8600686ad6618f7a1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=48008>. Acesso em: 02 set. 2019.

TOTH, Emily. What we do and don't know about Kate Chopin's life. In: BEER, Janet. *The Cambridge companion to Kate Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 13- 26, 2008.



ARTIGO/DOSSIÊ

“ERA PRECISO TER FIRMEZA E ELIMINAR OS PORMENORES”. IMPERIALISMO E COLONIZAÇÃO BRITÂNICA DA NIGÉRIA EM *O MUNDO SE DESPEDAÇA*, DE CHINUA ACHEBE¹

ADOLFO JOSÉ DE SOUZA ANDRÉ

Adolfo José de Souza André

Pós-doutor em Literatura, pela Universidade Federal Fluminense (UFF), 2016. Doutor em Letras e Linguística, pela Universidade Federal de Goiás, 2013.

Professor da Universidade Estadual de Goiás.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6718290160526555>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0986-4043>.

E-mail: adolfojoseandre@gmail.com.

Resumo: A proposta do artigo é fazer uma leitura do romance de Chinua Achebe *O mundo se despedaça* (1958) com o intuito de entender e analisar o impacto que a presença britânica teve na Nigéria, especialmente no imaginário do vilarejo de Umuófia, onde a narrativa se desenvolve, no final do século XIX. A partir do ponto de vista do nativo, do guerreiro Okonkwo, Achebe proporciona uma profunda reflexão a respeito da violenta relação entre metrópole e colônia, colonizador e colonizado, e como a desigualdade na relação provoca um verdadeiro extermínio étnico e cultural, aquilo que Achile

¹ Título em língua estrangeira: “One must be firm in cutting out details”. Imperialism and British colonization of Nigeria in *Things Fall Apart*, by Chinua Achebe.

Mbembe (2018) entende ser necropolítica e V. Y. Mudimbe (2013) considera como marginalização das sociedades autóctones e o predomínio da cultura eurocêntrica. Assim, *O mundo se despedaça*, estimula a reflexão sobre o fim de culturas e a dominação do nativo pelo europeu.

Palavras-chave: Chinua Achebe. Colonialismo. Necropolítica. Literatura nigeriana. Imperialismo.

Abstract: The purpose of this article is to read the novel by Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, in order to understand and analyze the impact that the British presence had in Nigeria, especially in the imaginary village of Umuofia, where the narrative takes place, at the end of the 19th century. From the point of view of the native, the warrior Okonkwo's perspective, Achebe provides a profound reflection on the violent relationship between metropolis and colony, colonizer and colonized, and how the inequality in the relationship provokes a true ethnic and cultural extermination, what Achile Mbembe (2018) understand it to be necropolitics and V. Y. Mudimbe (2013) considers it as marginalization of indigenous societies and the predominance of Eurocentric culture. Thus, *Things Fall Apart*, encourages reflection on the end of cultures and the domination of the native by the European.

Key-words: Chinua Achebe. Colonialism. Necropolitic. Nigerian literature. Imperialism.

“A Europa é indefensável”.

Aimé Césaire – *Discurso sobre o colonialismo*

“Num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros”.

Edward Said – *Cultura e imperialismo*

O romance *O mundo se despedaça*, do escritor nigeriano Chinua Achebe, é um dos exemplos mais interessantes da relação que não pode ser ignorada entre arte e história, que elementos de um contexto

histórico podem e devem ser considerados no estudo da literatura, em especial daquela produzida em períodos conturbados da história de um país, ou que se refira a esses períodos, especialmente se esse país passou por uma situação colonial.

Edward Said, em *Cultura e imperialismo*, já assinalava a importância que a literatura teve “na formação das atitudes, referências e experiências imperiais”, especialmente o romance como o “objeto estético cujas ligações com as sociedades em expansão da Inglaterra e da França são particularmente interessantes como tema de estudo” (2011, p. 10-11), tendo *Robinson Crusoé* (1719) como o protótipo do romance realista moderno, cuja narrativa relata a presença de um europeu, que cria um verdadeiro feudo em uma ilha, distante do continente europeu. A atitude de Robinson Crusoé é, em termo de microcosmo, aquilo que os países europeus fizeram em boa parte do globo, no que tange o macrocosmo, quer dizer, a atitude de um verdadeiro imperialista. Ainda conforme Said, o imperialismo seria “a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante” (2011, p. 42).

Daniel Defoe, o autor de *Robinson Crusoé*, era inglês e seu romance mais famoso também funciona como um protótipo da relação de poder entre o europeu e o povo nativo, já que Sexta-Feira, o indígena por ele “salvo” de uma prática canibalista, acaba se tornando o seu escravo. Para além do estudo de uma ascensão do romance, conforme Ian Watt (1990) competentemente desenvolveu, não se pode ignorar a representatividade de um sistema de colonização violento que, no plano da literatura, na narrativa do século XVIII, é uma ficção exemplar.

Outras narrativas de autores do velho continente, que refletem o contexto europeu de colonizador no âmbito global, também merecem

ser destacadas: *Grandes esperanças* (1861), de Charles Dickens, que menciona a deportação de condenados para a Austrália; *O coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, narra a exploração de um país africano (Congo) pela Bélgica; *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, tem uma personagem, Thomas Bertram, que é proprietário de terras na Antígua, no Caribe; e *A feira das vaidades* (1847), de William Makepeace Thackeray, apresenta personagens que fizeram parte da Companhia das Índias Orientais, como William Dobin, que viaja para a Índia e Joseph Sedley, irmão da protagonista Amelia, apresentado como um nababo indiano, ou seja, um inglês que fez fortuna naquele país.

Ainda conforme Said, não se pode ignorar o romance como uma importante fonte de estudo que extrapola a teoria literária convencional:

Perder de vista ou ignorar o contexto nacional e internacional, digamos, das representações que Dickens fez dos homens de negócios vitorianos, e enfocar apenas a coerência interna de seus papéis nos romances do autor é perder uma ligação essencial entre sua ficção e o mundo histórico dessa ficção. E compreender essa ligação não significa reduzir ou diminuir o valor dos romances como obras de arte: pelo contrário, devido à sua *concretude*, devido a suas complexas filiações a seu quadro real, eles são mais interessantes e mais preciosos como obras de arte. (2011, p. 11, grifo do autor)

Porém, esse recorte literário mencionado a pouco exclui uma importante literatura produzida, não sob o ponto de vista do europeu colonizador, mas do ponto de vista do colonizado, que vai discutir o impacto da presença do estrangeiro em sua cultura e, também, vai analisar a violência praticada de diversas formas, seja ela física, sexual, moral, cultural, econômica, religiosa, dentre outras práticas tão graves quanto as elencadas.

Acima de tudo, é preciso destacar as vozes dos povos que sofreram variadas formas de violência, seja em literaturas sobre o período da chegada/presença do colonizador, seja em literaturas que contextualizam os anos após a independência desses países. Narrativas produzidas por povos colonizados pelo velho continente. Autores como Mia Couto, de Moçambique, que em *Terra sonâmbula* (1992), por exemplo, narrou o sofrimento de personagens (Muidinga e Tuahir) ao enfrentarem a guerra civil moçambicana; ou *O pessoal de July* (1981), de Nadine Gordimer, que retrata a fuga da família Smales, de Johannesburgo, em virtude da revolta da população negra por causa do regime de Apartheid; ou *Os filhos da meia-noite* (1981), de Salman Rushdie¹, que ficcionaliza a transição da Índia, colônia britânica, para a sua independência; ou também *Cidadã de segunda classe* (1983), escrito por Buchi Emecheta, que mostra os problemas da protagonista Adah, vivendo em Londres e precisando enfrentar, junto com os filhos, a sua miserável condição de imigrante.

Estes são apenas alguns autores que, de diversas formas, produziram literatura para falar sobre a condição de personagens nascidos em países colonizados pela Europa. Dos países colonizados e espalhados em vários continentes, gostaria de destacar a Nigéria, que se tornou colônia britânica no século XIX e conseguiu a sua independência em 1960, portanto, quarenta anos antes da virada de milênio. Mais especificamente, o presente artigo discute como o autor Chinua Achebe (1930-2013), no romance *O mundo se despedaça* (1958), primeiro volume de uma “Trilogia Africana”, juntamente com *A paz dura pouco* (1960) e *A flecha de Deus* (1964), analisa os desafios de uma tribo Ibo (ou Igbo) ao enfrentar a invasão do estrangeiro, a partir da chegada dos colonizadores ingleses, na imaginária tribo de Umuófia, no final do século XIX.

A narrativa conta a história do quase mítico guerreiro Okonkwo, cuja bravura era respeitada por todos de Umuófia, pois era habilidoso nas guerras e nas competições de luta. O livro está dividido em três partes: na primeira delas, o leitor conhece a história do protagonista, que ganhou o respeito da tribo por sua vitória sobre o guerreiro Amalinze, o Gato, embora o seu pai Unoka, músico (e não guerreiro) seja uma vergonha para Okonkwo. É também nesta primeira parte que o protagonista é eleito para ser o guardião de Ikemefuna, um garoto entregue como presente para selar a paz entre Umuófia (o pai de Ikemefuna matou uma mulher deste clã) e outra tribo. Porém, Ikemefuna seria, posteriormente, sacrificado para compensar a morte da mulher que fora vítima de seu pai. No final da primeira parte, um tiro acidental dado por Okonkwo, durante o funeral de Euzeudu, mata o filho deste respeitado ancião. Por ter sido um acidente, Okonkwo e a família foram exilados por 7 anos.

A segunda parte é a narrativa do período de exílio do protagonista, já que retorna para a tribo de sua mãe, em Mbanta. Durante esse período, Okonkwo recebe ajuda dos parentes para se estabelecer naquela aldeia. Neste mesmo período, em Umuófia, um grupo de missionários cristãos começa a realizar a conversão dos aldeões. Inclusive, seu filho, Nwoye, após ser espancado pelo pai, decide abandonar a família para acompanhar o Sr. Brown, missionário cristão.

A terceira parte narra o retorno de Okonkwo do exílio, passados 7 anos. Porém, Umuófia estava diferente pela chegada dos colonizadores britânicos. Depois que um homem retira a máscara de um espírito do clã, quando acontecia um ritual típico da tribo local, os aldeões se revoltaram e destruíram a igreja cristã, recentemente

construída. O comissário distrital, representante do novo governo, manda prender Okonkwo e alguns outros guerreiros. Eles foram humilhados e tiveram que pagar fiança. Os guerreiros marcaram uma reunião para retaliarem a humilhação. Mas os guardas coloniais chegaram para interromper a reunião. Okonkwo decapita um dos guardas e foge. O comissário do distrito, Gregory Irwin, foi à casa do protagonista, mas este havia cometido suicídio. O comissário comenta que a morte de Okonkwo poderia dar um capítulo interessante para o seu livro *A pacificação das tribos primitivas do Baixo Níger*.

A partir da escolha deste romance como corpus de análise, o presente artigo procura analisar como a forte presença do colonizador inglês impactou diretamente a vida, a religião e os costumes da tribo Ibo, sendo ela uma das maiores etnias da Nigéria. Chinua Achebe, neste romance, discute como a violenta relação colonial é capaz de destruir culturas, apagar tradições e modificar as relações dos povos nativos.

ENTENDENDO A COLONIZAÇÃO NA ÁFRICA

Valentin-Yves Mudinbe (2013, p. 15-16), em *A invenção da África*, escreve que tanto colonialismo quanto colonização significam arranjo e organização. Elas derivam do latim *colere*, que significa cultivar, conceber. Embora essas palavras apresentem significado pacífico, na experiência colonial, estão longe de refletirem estas conotações.

Na verdade, talvez a compreensão do verdadeiro significado deste conceito seja no levantamento daquilo que ele não é. Conforme explica Aimé Césaire, em *Discurso sobre o colonialismo*, entende-se que a colonização não seja “nem evangelização, nem empresa

filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do Direito” (1978, p. 14). Na verdade, a empreitada colonial trouxe toda sorte de aventureiros, piratas, comerciantes, armadores, pesquisadores de ouro, mercadores, cuja intenção de enriquecimento e de exploração, projetava uma sombra maléfica.

Como corolário da empreitada europeia no continente africano, o processo da colonização se esmerou “em *descivilizar* o colonizador, em *embrutecê-lo*, na verdadeira acepção da palavra, em degradá-lo, em despertá-lo para os instintos ocultos, para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral” (CESAIRE, 1978, p. 17, grifos do autor). Isso significa, diretamente, que há uma naturalização da violência no contexto colonial em virtude do asselvajamento do continente. É por esse motivo que “a colonização desumaniza [...] mesmo o homem mais civilizado”, escreve Cesaire, visto que a empresa colonial se funda pelo desprezo ao homem indígena, vendo-o como um animal, transformando o colonizador também em animal (1978, p. 23-24).

A violência não implica somente na ação física, no elevado índice de mortes e outras atrocidades. Na verdade, pode-se considerar outras formas de violência, como a imposição cultural, linguística e religiosa. Nesse contexto, explica Frantz Fanon, “[a]ssiste-se à destruição dos valores culturais, das modalidades de existência” (1980, p. 37), tais como a linguagem, o vestuário e as técnicas, quer dizer, tudo aquilo que representa a cultura local, sua memória e sua ancestralidade.

Mudimbe sugere que o processo da organização colonial pode ser analisado levando-se em consideração três explicações principais que auxiliam na compreensão de modulações e métodos representativos:

Os procedimentos de aquisição, distribuição e exploração de terras nas colônias; as políticas para domesticar nativos; e a forma de gerir organizações antigas e implementar novos modos de produção. Assim, emergem três hipóteses e ações complementares: o domínio do espaço físico, a reforma das mentes *nativas*, e a integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental. Estes projetos complementares constituem aquilo a que se poderia chamar a estrutura colonizadora, que abarca completamente os aspectos físicos, humanos e espirituais da experiência colonizadora. (2013, p. 16, grifo do autor)

A estrutura colonizadora se torna responsável pela marginalização de sociedades, culturas e seres humanos autóctones, o que caracterizaria um modelo de domínio eurocêntrico. Bigo (apud MUDIMBE, 2013, p. 20) ressalta que o colonialismo sempre provoca, nos países que passa(ram) por esse regime, uma experiência de domínio cultural. Por esse motivo, os estilos e modos de pensar das nações dominantes tendem a ser impostas nas nações dominadas, inclusive, são aceitas e até mesmo procuradas como ocorreu, por exemplo, com o filho do protagonista Okonkwo, Nwoye, que abandona a sua cultura para ser catequizado por um missionário cristão.

Frantz Fanon entende que o desenvolvimento técnico, normalmente elevado, de um grupo social que empreende a prática colonial, proporciona a sensação de que este grupo esteja autorizado para realizar uma dominação organizada. Assim, “[o] empreendimento da desculturação apresenta-se como negativo de um trabalho, mais gigantesco, de escravização econômica e mesmo biológica” (1980, p. 35).

De fato, a engrenagem colonial se utiliza de meios violentos para exercer a sua dominação, e a escravização do povo autóctone é o seu

primeiro corolário. A escravização se configura como um meio de destruição dos sistemas de referência da população local. Por esse motivo, os valores sociais são esmagados e esvaziados, e os esquemas culturais são expropriados e despojados (FANON, 1980, p. 37).

Ou seja, a empreitada colonial carrega, em si, o peso do racismo, pois que “[n]ão é possível subjugar homens sem logicamente os inferiorizar de um lado a outro”. Assim, o racismo se caracteriza por ser uma explicação emocional, intelectual e afetiva desta inferiorização, aplicada pelo grupo colonialista, que, em sua essência, é racista: “De fato, o racismo obedece a uma lógica sem falhas. Um país que vive, que tira a sua substância, da exploração de povos diferentes inferioriza estes povos”. E, por esse motivo, o racismo que se aplica a estes povos se normaliza, é o que acertadamente conclui Fanon (1980, p. 44), ao investigar a relação desigual estabelecida entre países colonizadores e países colonizados.

Conforme já comentado, a violência no contexto colonial é uma prática instituída, quando não necessária para a efetivação da relação de poder. As constantes mortes que acontecem neste contexto (sabe-se que os povos nativos são as maiores vítimas), de fato, demonstra aquilo que Achille Mbembe, em *Necropolítica* (2018, p. 5), define como “a expressão máxima da soberania”, o poder e a capacidade que o colonizador conquista para ditar quem vive e quem deve morrer. Desta forma, matar ou deixar viver vão constituir os limites desta soberania, do exercício de controle sobre a mortalidade. É por esse motivo que Michel Foucault, no livro *Em defesa da sociedade*, analisa que a soberania se fundamenta pelo poder de decisão de quem vive e de quem morre. No caso, ao soberano, lhe é assegurada a autoridade de fazer morrer ou deixar viver, conforme a sua vontade, embora este direito seja estranho:

Na teoria clássica da soberania, vocês sabem que o direito de vida e de morte era um de seus atributos fundamentais. Ora, o direito de vida e de morte é um direito que é estranho, estranho já no nível teórico; com efeito, o que é ter direito de vida e de morte? Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver; em todo caso, que a vida e a morte não são desses fenômenos naturais, imediatos, de certo modo originais ou radicais, que se localizariam fora do campo do poder político. (FOUCAULT, 2005, p. 286)

No âmbito colonial, Mbembe entende que a soberania expressa, de forma predominante, o direito de matar. Em sua tese, o autor relaciona a noção de biopoder² foucaultiana com outros dois conceitos: o estado de exceção e o estado de sítio. Assim, o estado de exceção e a relação de inimizade tornaram-se “a base normativa do direito de matar. Em tais instâncias, o poder [...] continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo” (2018, p. 16-17). Ainda conforme o autor:

Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma censura biológica entre uns e outros. (MBEMBE, 2018, p. 17)

Mbembe (2018) conclui que essa distribuição da espécie humana em subgrupos se caracteriza pelo termo “racismo”, conforme

2 De acordo com Michel Foucault, em *Segurança, território, população*, a definição de biopoder seria: “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais, vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral do poder” (2008, p. 3).

compreende Foucault. No já referido *Em defesa da sociedade*, o filósofo francês analisa que as guerras ocorridas a partir dos séculos XVIII e XIX eram movidas pelas raças e pela crença num racismo biológico-social. Desta forma, conclui Mbembe, o

[...] racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, ‘este velho direito soberano de matar’. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é ‘a condição para aceitabilidade do fazer morrer’. (2018, p. 18)

Se o biopoder se configura como o conjunto de mecanismos que abrange aquilo que constitui, na espécie humana, suas características biológicas (FOUCAULT, 2008), o racismo se caracteriza por ser uma tecnologia cujo objetivo é exercer o biopoder, ou seja, o exercício do direito soberano de matar. Mais do que isso, na empresa colonial, se legitima “as funções assassinas do Estado”, conforme vimos acima.

Fato importante, porém lamentável, é que nas colônias, onde a violência é naturalizada, seus habitantes nativos são considerados selvagens. Isso porque as colônias não são organizadas como um estado, não são reconhecidas como lugares habitados por seres humanos. Por esse motivo, os países colonizados viram zonas de guerra e desordem: “Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização” (MBEMBE, 2018, p. 35).

A ocupação espacial, evidentemente, acontece de forma não pacífica. Isso porque os países colonizadores exercem o poder de soberania a partir desta estratégia, pois a ocupação relega o colonizado

“a uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto”, conforme explica Mbembe (2018, p. 39).

Em *Os condenados da terra*, Frantz Fanon explica que, nas regiões coloniais, o intermediário do poder (o soldado/guarda) se utiliza de uma linguagem de pura violência: “O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças de ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado” (1968, p. 28). Isso significa que a visão que o colonizador tem da terra colonizada é maniqueísta. A violência serve para combater o mal, a falta de ética, de valores civilizados. Ainda conforme o autor:

Por vezes este maniqueísmo vai até ao fim de sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor, animaliza-o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos répteis do amarelo, às emanações da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. O colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestário. (FANON, 1968, p. 31)

Para a ocupação colonial da Nigéria, que aconteceu pelo uso da força, a violência foi naturalizada neste contexto de exploração. É fato que, aos olhos do conquistador europeu, a “vida selvagem” a ser civilizada era apenas uma outra forma de “vida animal”, embrutecida pela ausência dos parâmetros culturais da Europa. O nativo é visto como “uma espécie de quintessência do mal”, desprovido de ética, sem valores, ou pior, “o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto” (FANON, 1968, p. 30-31). Os muitos “Sextas-feiras”, que foram violentamente exterminados, não passavam de seres inferiorizados pela sua condição de nativo. Daí que se eles “se

comportavam mal ou se rebelavam, porque em geral o que ‘eles’ melhor entendiam era a força ou a violência; ‘eles’ não eram como ‘nós’, e por isso deviam ser dominados” (SAID, 2011, p. 10). Eis a lógica colonial.

QUANDO A EMPRESA COLONIAL LEGITIMA O FIM DE VALORES TRADICIONAIS

A conquista britânica de parte do continente africano foi violenta, espetaculosa e sangrenta, mesmo tendo encontrado resistência dos nativos, às vezes difícil de ser vencida. Em 1900, a dominação britânica do sul nigeriano estava praticamente garantida. Porém, a ocupação do Igbo (na região sudeste deste país) e de certas regiões do interior mais ao oriente, só ocorreu, efetivamente, nas primeiras décadas do século XX (CHENNTOUF, 2010, p. 41-42).

As estratégias adotadas pelos nigerianos, para combater a presença britânica em seu país, foram as mais diversas, o que obrigou os colonizadores a adotar várias estratégias para estender a sua dominação. A Nigéria foi conquistada pelos missionários cristãos e pelas autoridades de Lagos (o mais rico dos estados), na região da etnia Iorubá. No protetorado dos *Oil Rivers* (Delta do Níger), os missionários e os cônsules foram acionados no norte deste país, pela *National African Company* (mais tarde, se transformaria na *Royal Niger Company* – RNC) e pelas autoridades britânicas. As principais armas utilizadas foram a diplomacia e a intervenção militar, e a reação dos nativos variou, desde a luta aberta até a submissão temporária (GUEYE; BOAHEN, 2010, p. 149-151).

A estratégia de Okonkwo, um dos líderes de Umuófia, é responder a invasão na mesma proporção da violência praticada pelo invasor europeu, afinal, o protagonista de *O mundo se despedaça* é um

guerreiro, respeitado pela proeza de ter derrotado o temido guerreiro Amalinze, o Gato, conhecido por jamais ter perdido uma luta. Ele não tolerava sinais de fraqueza ou de covardia:

Era um homem alto, grandalhão, a quem as sobrancelhas espessas e o nariz largo davam um ar extremamente severo. Sua respiração era forte, pesada, e dizia-se que, quando dormia, suas mulheres e filhos podiam ouvi-lo ressonar, mesmo das casas ao lado. Ao caminhar, seus calcanhares quase não se apoiavam no solo – parecia andar sobre molas, como se estivesse prestes a saltar sobre alguém. E, na verdade, com frequência ele investia sobre as pessoas. [...] Não tinha paciência com os homens que falhavam. Não tinha paciência com o próprio pai. (ACHEBE, 2009, p. 24)

Seu pai, Unoka, o envergonhava por ser músico, dever dinheiro a muitos e gastar o pouco que tinha com bebida e festas. Por esse motivo, o antecessor de Okonkwo não era respeitado pelos membros da tribo. Também não conseguira acumular dinheiro para deixar para os filhos. Assim, o filho de Unoka teve que trabalhar desde cedo para conseguir dinheiro e se desvencilhar da imagem fracassada do pai. Unoka morreu sem receber títulos e com dívidas pesadas, daí a vergonha do sucessor. Ele, Okonkwo, era um indivíduo que conseguiria destaque na aldeia: ainda jovem, vencera o temido Amalinze; como agricultor, possuía dois celeiros cheios de inhame e tinha três mulheres; além disso, recebera dois títulos tribais e dera mostra de bravura em duas guerras. Essas conquistas lhe garantiram o respeito de todos e o reconhecimento como um dos maiores homens do seu tempo. Isso explica a honra de ele ter que cuidar de Ikemefuna, o garoto que fora dado pelo pai para compensar a morte de uma mulher de Umuófia. Ele seria sacrificado.

Conforme já comentado, Okonkwo é exilado de sua aldeia em virtude de um tiro acidental e fatal para um dos filhos de Ezeudu, um respeitado ancião da tribo. O exílio iria durar 7 anos, cumprido por ele e pela família em Mbanta, na aldeia de sua mãe. É durante esse período que ocorrem as grandes transformações em Umuófia com a chegada do homem branco, que trouxe sua religião, novos costumes e uma autoridade que não fora reconhecida pelo protagonista, mas que fora imposta pelo uso de arma de fogo e pela violência.

Em Mbanta, Okonkwo descobre sobre o massacre da tribo Abame. Quando conversava com Obierika e Uchendu, ele fora informado por Obierika que um homem branco montado em um “cavalo de ferro” (bicicleta) aparecera na tribo e fora morto pelos aldeões. Em retaliação, um grupo de ingleses, bem armados, vingou a morte daquele primeiro homem:

– Durante a última estação de plantio, um homem branco apareceu na terra deles.

– Um albino – sugeriu Okonkwo.

– Não, não era um albino. Era um homem completamente diferente. [...] E chegou montado num cavalo de ferro. Os primeiros que o viram fugiram correndo; mas o tal homem continuou no mesmo lugar, acenando para que voltassem. Finalmente, os mais destemidos resolveram aproximar-se e chegaram até mesmo a tocá-lo. Os anciãos consultaram o Oráculo e este declarou que aquele homem estranho causaria a ruína do clã e espalharia a destruição entre eles. Por isso eles mataram o homem branco e penduraram seu cavalo de ferro na árvore sagrada, pois parecia pretender fugir a qualquer instante, para ir chamar os amigos do tal homem.

[...]

Costumava haver uma grande feira em Abame nos dias de *afo*, quando todo o clã [...] ali se reunia. E foi justamente num desses dias que aconteceu a tragédia. Os três homens brancos e um grande número de outros homens cercaram o mercado. [...] Nesse momento, começaram a atirar. Todos morreram, exceto os velhos e os doentes, que tinham ficado em casa, e mais um punhado de homens e mulheres cujos *chis* estavam bem acordados e os fizeram sair do mercado. (ACHEBE, 2009, p. 158-160)

Obierika continua o triste relato informando que a aldeia estava vazia, os peixes sagrados haviam desaparecido, e um grande malefício havia caído sobre aquela terra, conforme a profecia do Oráculo. A violência praticada em Abante é uma referência à prática comum de ações desproporcionais da metrópole, pois, conforme explica Frantz Fanon, “[o] regime colonial legitima-se pela força e em nenhum instante procura usar de astúcia com essa natureza das coisas” (1968, p. 65).

O exílio de Okonkwo, a punição recebida pelo acidente do funeral de Ezeudu, ficou ainda mais desfavorável para ele pela incerteza do que havia começado a acontecer. A narrativa de Achebe, conforme já comentado, está temporalmente ambientada no final do século XIX, no período em que a coroa britânica havia invadido, tanto a Nigéria, quanto outros países africanos.

Evidentemente, os guerreiros de Abame foram exemplarmente retaliados pela morte do colonizador europeu enviado para estabelecer contato com os nativos. O Oráculo daquela aldeia utilizou uma metáfora eficiente para identificar os homens brancos forasteiros, em seus papéis de colonizadores. Como é sabido, os gafanhotos destroem tudo que encontram pela frente. Da mesma

forma, os colonizadores depredariam não só a Nigéria, mas o continente africano.

Entretanto, o contato entre o nativo e o colonizador desenvolve outras ações perniciosas. Uma delas, que vale ser destacada, é o proselitismo. Obierika avisa Okonkwo da chegada dos missionários em Umuófia e da construção de uma igreja cujo intuito era converter os nativos para o cristianismo, sem distinção de classe social, como aconteceu com um tipo de gente chamada *efulefu* (pessoa sem valor social). Posteriormente, Obierika também avisa o protagonista de ter visto o seu filho, Nwoye, entre os missionários de Umuófia. Em partes, existe uma explicação lógica da rápida conversão de alguns aldeões:

Nneka [esposa de um próspero agricultor] engravidara quatro vezes anteriormente, e quatro vezes dera à luz. Em cada uma dessas vezes tivera gêmeos, e as crianças tinham sido jogadas fora logo após o nascimento. Tanto o marido quanto a família dele começavam a olhar a mulher com desagrado e estranheza, e não ficaram nem um pouco perturbados ao descobrirem que ela havia fugido para juntar-se aos cristãos. (ACHEBE, 2009, p. 172)

Seja um *efulefu*, seja Nwoye, o filho de um guerreiro respeitado, seja Nneka, a esposa de um agricultor bem sucedido, o que precisa ser destacado é a rápida conversão do habitante nativo de Umuófia à nova fé. Os tempos estavam mudando, e Okonkwo pouco entendia o que estava acontecendo. Seus anos de exílio terminaram e ele retorna para a sua aldeia, mas já não a reconhecia. O problema não estava somente na presença do homem branco. Estava, também, na aceitação da sua presença ali e no estabelecimento de aliança entre o colonizador e o colonizado. De acordo com Fanon, “[o] aparecimento do colono significou, sincreticamente, morte da sociedade autóctone,

letargia cultural, petrificação dos indivíduos” (1968, p. 73). Obierika também se torna o portador desta notícia:

– Nossos próprios camaradas e nossos filhos já se juntaram às fileiras do forasteiro. Adotaram a religião dele e ajudam a apoiar seu governo. Não será difícil tentar expulsar os homens brancos de Umuófia, pois só há dois deles. Mas que dizer da nossa própria gente, que segue o mesmo caminho e a quem eles deram poder? Iriam a Umuru e trariam soldados, e aconteceria conosco o mesmo que aconteceu em Abame.

[...]

– Como é que ele [o forasteiro] pode entender [a terra], se nem sequer fala a nossa língua? Mas declara que nossos costumes são ruins; e nossos próprios irmãos, que adotaram a religião dele, também declaram que nossos costumes não prestam. De que maneira você pensa que poderemos lutar se nossos próprios irmãos se voltaram contra nós? O homem branco é muito esperto. Chegou calma e pacificamente com sua religião. Nós achamos graça nas bobagens deles e permitimos que ficassem em nossa terra. Agora, ele conquistou até nossos irmãos, e o nosso clã já não pode atuar como tal. Ele cortou com uma faca o que nos mantinha unidos, e nós nos despedaçamos. (ACHEBE, 2009, p. 198)

A parte final do comentário de Obierika contém algumas verdades que ajudam a compreender a relação desigual entre metrópole e colônia. A imposição de uma nova fé, de uma nova língua e de novos costumes são ações características da empresa colonial, e o protagonista de *O mundo se despedaça*, vendo o mundo como ele conhecia se despedaçando, lidera uma rebelião em Umuófia, destruindo a igreja e expulsando o missionário cristão, o Sr. Brown.

A retaliação foi quase que imediata. Seis guerreiros foram presos, incluindo Okonkwo. Além da prisão, o grupo foi humilhado e teve que pagar uma pesada fiança para obter a libertação. Quando os guerreiros decidiram fazer uma reunião, foram impedidos por guardas, que agiram de forma violenta. Okonkwo, humilhado, decapita o chefe dos guardas, após ele tentar usar da autoridade colonial para interromper a assembleia dos guerreiros: “A tensão muscular do colonizado libera-se periodicamente em explosões sanguíneas: lutas tribais, lutas de sobas, lutas entre indivíduos” (1968, p. 40), escreve Fanon. O protagonista de *O mundo se despedaça* decidiu a querela da forma como estava acostumado. Mas, o que antes seria sinal de bravura, agora era crime, pois os tempos eram outros. O guerreiro sabia que seria morto pelo colonizador, provavelmente vítima de uma morte sem glórias, vexatória, humilhante. Como último gesto, ele foge, não por medo dos guardas ingleses, mas para evitar uma nova humilhação.

Okonkwo comete suicídio confirmando sua triste constatação: “– Homens de valor já não existem” (ACHEBE, 2009, p. 222), afirmou o protagonista antes do desenlace. Ele entregou a vida de forma honrosa, na sua lógica de guerreiro, pois não seria a colônia quem iria decidir se ele viveria ou não. Pela lógica colonial, imaginamos que ele teria um destino ignominioso, e a narrativa confirma esta impressão. Pelo menos o registro da morte deste guerreiro é respeitado pela comunidade. Para o comissário desta região, Gregory Irwin, o suicídio de Okonkwo seria apenas uma curiosidade, um material novo que ele disponibilizaria no seu livro planejado sobre a empreitada colonizadora:

No livro que planejava escrever, daria ênfase a esse ponto. Enquanto percorria o caminho de volta ao tribunal, ia pensando em seu livro. Cada dia que passava trazia-lhe um novo material. A história desse homem que matara um guarda e depois se enforcara daria um trecho bem interessante. Talvez rendesse até mesmo um capítulo inteiro. Ou, talvez, não um capítulo inteiro, mas, pelo menos, um parágrafo bastante razoável. Havia tantas coisas mais a serem incluídas, que era preciso ter firmeza e eliminar os pormenores.

O comissário, depois de muito pensar, já havia escolhido o título do livro: *A pacificação das tribos primitivas do Baixo Níger*. (ACHEBE, 2009, p. 230-231)

O romance de Chinua Achebe termina aí. Nada mais fora acrescentado, nem sobre os desdobramentos da morte de Okonkwo, nem se o aludido comissário iria, de fato, incluir, pelo menos em “um parágrafo bastante razoável” a morte trágica deste guerreiro. Talvez este líder tribal tenha virado uma nota de rodapé. Ou, provavelmente, não digno de nota alguma. Provavelmente, Okonkwo tenha virado apenas um “pormenor” eliminado, como foram os vários outros guerreiros e não guerreiros deste país, vítimas do avanço do imperialismo britânico.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

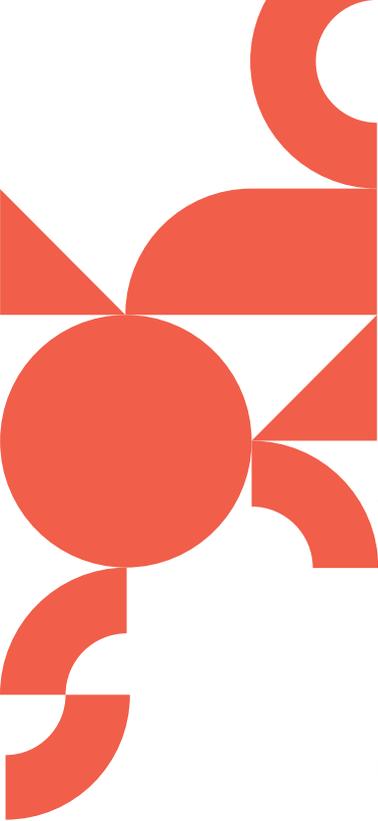
GUEYE, M'Baye; BOAHEN, Albert Adu. Iniciativas e resistências africanas na África ocidental, 1880-1914. In: BOAHEN, Albert Adu (Ed.). *História geral da África. África sob dominação colonial, 1880-1935*, v. VII. Brasília: UNESCO, p. 129-166, 2010.

MBEMBE, Achile. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MUDIMBE, Valentin Yves. *A invenção da África*. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Tradução de Ana Medeiros. Mangualde: Edições Pedagogo, LDA, 2013.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildergast Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1990.



ARTIGO/DOSSIÊ

**A INVALIDAÇÃO DE CORPOS
FEMININOS NEGROS EM
*EU SEI PORQUE O PÁSSARO CANTA
NA GAIOLA*, DE MAYA ANGELOU,
E O OLHO MAIS AZUL,
DE TONI MORRISON**

ELIS REGINA FERNANDES ALVES
ANA BEATRIZ BRAZ

Elis Regina Fernandes Alves

Doutora em Letras-Estudos literários – pela UNESP – Universidade Estadual Paulista, 2018.

Docente da Universidade Federal do Amazonas-UFAM, no Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente-IEAA (Humaitá-Amazonas) desde 2009.

Líder do grupo de pesquisa: Grupo de Estudos em Feminismo na Literatura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6663555645904107>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2795-8062>.

E-mail: elisregi@ufam.edu.br.

Ana Beatriz Braz

Mestrado em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Língua Inglesa, pela Universidade Federal do Amazonas, 2021.

Professora temporária da Universidade Federal do Amazonas – campus Humaitá.

Membro do grupo de pesquisa: Grupo de Estudos em Feminismo na Literatura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4226223913390462>.
ORCID iD: <http://orcid.org/0009-0001-0946-2338>.
E-mail: biabraz445@gmail.com.

Resumo: São analisados os romances *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* ([1969] 2018), de Maya Angelou, e *O olho mais azul* ([1970] 2009), de Toni Morrison, sob a perspectiva do feminismo negro. Objetivou-se verificar como os corpos femininos negros são invalidados, inferiorizados diante da criação de corpos padronizados, sempre brancos. A pesquisa contou com o apoio teórico de autoras do feminismo negro como Angela Davis (2016), bell hooks (2014; 2019), Djamila Ribeiro (2018), Grada Kilomba (2019), além do apoio teórico de autoras dos movimentos feministas, como Simone de Beauvoir (2009) e Naomi Wolf (1992). A pesquisa revela que os movimentos feministas iniciais universalizaram o conceito de mulher, sem levar em consideração a situação ainda mais problemática das mulheres negras. Nos romances, evidencia-se que as protagonistas femininas negras, Maya e Pecola, bem como outras personagens, têm seus corpos invalidados por uma sociedade racista, sexista e classista. Maya quer ser uma menina “branca e fofa” para ser bem vista, ao passo que Pecola quer ter olhos azuis para ter a vida que meninas brancas possuem, isto é, ser aceita. Ambas se constituem como o *outro do outro*, o verdadeiro outro absoluto, inferiorizadas por serem negras, mulheres e pobres.

Palavras-chave: Feminismo negro. Corpos femininos negros. Maya Angelou. Toni Morrison.

Abstract: The novels *I Know Why the Caged Bird Sings* ([1969] 2018), by Maya Angelou, and *The Bluest Eye* ([1970] 2009), by Toni Morrison, are analyzed under the perspective of the Black Feminism. The aim was to analyze how the black female bodies are invalidated, inferiorized before the creation of standardized bodies, always white ones. The research was based on the theoretical support of authors of the Black Feminism, such as Angela Davis (2016), bell hooks (2014; 2019),

Djamila Ribeiro (2018), Grada Kilomba (2019), besides authors from the feminist movements, as Simone de Beauvoir (2009), and Naomi Wolf (1992). The research reveals that the first feminist movements universalized the concept of woman, with no consideration about the even more problematic situation of black women. In the novels, it is evident that the black female protagonists, Maya and Pecola, as well as other characters, have their bodies invalidated by a racist, sexist and classist society. Maya wants to be a “white and fluffy” girl in order to be well regarded, and Pecola wants to have blue eyes to have the life of white girls, that is, to be accepted. Both constitute themselves as the *other of the other*, the true absolute other, turned inferior for being black, women and poor.

Keywords: Black feminism. Black female bodies. Maya Angelou. Toni Morrison.

PROBLEMATIZANDO A QUESTÃO

Este trabalho procura discutir como ocorre a invalidação de corpos femininos negros em duas obras de ficção, escritas por mulheres negras: *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* (1969), de Maya Angelou, e *O olho mais azul* (1970), de autoria de Toni Morrison. A pesquisa parte da ideia de que, embora pessoas negras e mulheres sejam numericamente superiores no mundo, elas lidaram, historicamente, com a resistência em relação às suas participações significativas para a coletividade, sendo constantemente submetidas às situações de exploração – das mais variadas.

Estar incluído em uma sociedade racializada influencia na interpretação equivocada de que as segregações sociais são questões naturais, impossibilitando que essas desigualdades sejam vistas com olhares críticos e reflexivos, uma vez que, ao vivenciar diariamente

padrões e estereótipos que colocam de forma absoluta brancos acima de negros, indivíduos envolvidos nesses sistemas se habitua a tais cenários, reproduzindo de maneira natural e inconsciente o senso comum. Esses paradigmas ainda vivenciados no mundo contemporâneo possuem raízes na ancestralidade. Assim, entende-se que, para atingir o objetivo proposto nesta pesquisa, seja necessário entender, também, a trajetória que possibilitou a segregação imposta nas sociedades atuais através do racismo e da exploração de corpos negros, especificando os estudos à potencialização do racismo e do patriarcalismo impostos às figuras femininas negras.

A mulher negra foi, frequentemente, exposta a situações de exploração e de animalização. Por ter sido raptada das comunidades africanas e obrigatoriamente incluída no mundo ocidental, o qual desvalorizava a etnia e cultura de pessoas escravizadas e, além disso, invalidava a existência de mulheres em geral, a mulher negra vivenciava dois tipos de segregação: racial e de gênero. Nesse cenário, essa pessoa duplamente inferiorizada era representada como o outro absoluto, pois em nenhum contexto ela ocupava lugar de privilégio, embora todos os outros indivíduos possuíssem alguma representação que os colocassem em lugar de sujeito em algum momento – incluindo o próprio homem negro, pois diante do racismo que ocasionava sua exploração, ele conseguia ser colocado acima da mulher negra quando utilizava os privilégios patriarcais.

Vale ressaltar que a expressão *outro absoluto* foi criada por Simone de Beauvoir (2009), em *O Segundo Sexo*, obra basilar das críticas feministas, publicada em 1949. Para a filósofa, embora o homem consiga se perceber como sujeito absoluto, ele não consegue identificar reciprocidade na figura feminina e reconhecê-la também

como sujeito. Nesse sentido, sempre há ideias positivas relacionadas ao homem, pois ele é a referência principal; entretanto, a mulher sempre ocupa a posição do *outro absoluto* por não ser reconhecida integralmente como um sujeito e estar sempre sujeitada às limitações que o sujeito absoluto impõe às suas particularidades.

Nesse sentido, o feminismo negro, utilizado como base para analisar as representações de corpos afrodescendentes marginalizados, tenta promover local de fala para essas pessoas que por muitos anos foram silenciadas. Entretanto, nota-se que o gênero não é o único fator que influencia na segregação, mas questões raciais são um dos principais artifícios de uma sociedade que tenta descaracterizar a existência e o poder de representação da mulher negra.

No primeiro romance aqui analisado, de Maya Angelou, *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, o público tem a possibilidade de encontrar diversos vestígios do racismo estrutural vivenciado pelos personagens e, além disso, conhecer de forma superficial a vida da autora, por se tratar de uma obra autobiográfica. O título do romance foi baseado no poema *Simpathy*, de 1899, do poeta negro Paul Laurence Dunbar, reconhecido nacionalmente como o primeiro poeta afro-estadunidense. (FANINI; AMARAL; SANDRINI, 2020, p. 2). A narrativa possibilita diversificadas formas de análise.

Maya, a protagonista, retrata as experiências, enquanto criança negra, vivenciadas na sua juventude. O nome real da autora é Marguerite Annie Johnson –apelidada de Maya ainda na infância pelo seu irmão –, nascida em St. Louis, Missouri, nos Estados Unidos, e que herdou o sobrenome Angelou de um ex companheiro.

Assim como a maioria da população negra, Maya Angelou não nasceu em uma família de classe alta e não tinha chances de grandes

oportunidades na vida. Por ser uma criança negra de pele escura, nesse contexto, ela trabalhou aos dezessete anos como condutora de trens; no meio artístico, ela se envolveu com o cinema e com a TV como diretora, produtora e roteirista. Essas funções demonstram que a autora não permitia limitar-se pelo patriarcalismo e racismo que a sociedade norte-americana impunha à comunidade preta, pois, ao atuar nessas áreas, ela rompia paradigmas de um mercado de trabalho predominado por pessoas do gênero masculino e da branquitude (FANINI; AMARAL; SANDRINI, 2020).

O segundo romance aqui analisado, *O Olho mais azul*, de Toni Morrison, retrata diversas conjunturas raciais que simbolizam a miséria e o racismo estrutural evidentes na sociedade estadunidense da década de 1940. Diante desse contexto, discutem-se os cenários de precarização e desmoralização envolvendo a população preta e, mais especificamente, o sexismo e a maior potencialização da opressão sobre mulheres negras que figuram na obra. A narrativa possibilita evidenciar que embora a opressão sexista abranja todas as mulheres, tal arbitrariedade nem sempre se dará em níveis proporcionalmente idênticos para todas.

A autora, além de trabalhos artísticos, também foi responsável por atuar em palestras, entrevistas, escrever artigos e críticas literárias. Embora seja conhecida pela sua relevância literária, suas experiências não se restringiram a essa área, tendo atuado também como editora chefe da revista *Random House* e sido professora de universidades renomadas como: Universidade do Sul do Texas, Princeton e Yale. Além de utilizar a literatura como manifestação cultural, Morrison também opera na tentativa de desconstruir uma sociedade racializada e patriarcal. O principal artifício para atuar na literatura com temáticas

que focam na raça e no gênero é sua própria existência, sendo uma mulher negra que percebe e vivencia a segregação sofrida pela população afrodescendente (SOUZA, 2022).

Observa-se que em ambas as obras há composições das experiências reais das autoras, embora em *O olho mais azul* isso ocorra de maneira menos preponderante e mais figurativa. Além disso, os dois objetos de estudo percorrem suas narrativas no contexto social estadunidense, demonstrando que, mesmo em meados do século XX, o racismo nos Estados Unidos se legitimava cotidianamente nas diversas experiências de pessoas negras, pois, Maya e Pecola, respectivamente as personagens principais de *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola* e *O olho mais azul*, pertencem a contextualizações diferentes, já que a segunda vivencia um ambiente doméstico e social totalmente segregado, enquanto a primeira possuía uma experiência de vida doméstica mais positiva. Entretanto, as duas personagens vivenciavam a marginalização e exploração do corpo feminino, constatando que, independentemente do ambiente, a mulher negra ainda corria perigos reais de violência.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, realiza-se um levantamento teórico e crítico sobre o feminismo negro, utilizando autoras como Angela Davis (2016), em *Mulheres, Raça e Classe*, de 1981, na tentativa de promover um detalhamento histórico da exploração sofrida pela população afrodescendente nos Estados Unidos; e bell hooks (2014), em *E não sou eu uma mulher?*, de 1981, em que discute contextualizações voltadas à invalidação da mulher negra como pertencente ao gênero feminino, e em *Teoria Feminista: da margem ao centro*, de 1984, obra na qual utiliza sua experiência na cidade racista e com passado escravocrata, Hopkinsville, no Kentucky,

para iniciar as discussões sobre o fato de a mulher negra estar sempre à margem da sociedade, mais excluída, até mesmo, do que outros seres oprimidos pelo patriarcado ou pelo racismo.

Também sobre o feminismo negro, em *Quem tem medo do feminismo negro?* (2018), Djamila Ribeiro propõe reflexões para a sociedade a partir de suas próprias vivências como uma mulher negra e marginalizada. Para promover essas discussões, a autora se inspira em nomes renomados do feminismo negro, como bell hooks, Toni Morrison e Conceição Evaristo. Também serão utilizadas outras autoras que abordam a temática do feminismo, como Naomi Wolf, com a obra *O mito da beleza* (1992), na qual aponta as diversas manifestações capitalistas e patriarcais que submetem as mulheres a um ideal de beleza feminina; além de Simone de Beauvoir, com *O Segundo Sexo* (1949), dentre outras obras para alicerçar a discussão sobre as personagens femininas nas obras aqui em análise.

OS CORPOS FEMININOS NEGROS INVALIDADOS

Ao estudar sobre o feminismo de uma maneira hegemônica, constata-se certa noção de que as mulheres em geral são associadas aos padrões de feminilidade, maternidade ou dependência masculina. Essa visão universal do feminismo é, de certa forma, resultado de movimentos elitistas que por muito tempo reivindicaram os direitos de apenas uma parcela das mulheres. Por isso, é essencial desenvolver estudos profundos, reiterados e constantes que permitam investigar as experiências antepassadas e os resquícios disso a um existencialismo feminino segregado, possibilitando entender o quanto essa ancestralidade marginalizada de algumas mulheres reflete recorrentemente em suas participações na sociedade.

bell hooks, intelectual negra estadunidense, em *E não sou eu uma mulher?* (nomeado originalmente como *Ain't I a woman?* (1981)), faz referência ao famoso discurso de Sojourner Truth, ex-escravizada negra considerada uma das maiores referências dos movimentos abolicionistas. hooks (2014) estabelece uma discussão desde os raptos de pessoas negras em terras africanas, expondo que os colonizadores, os quais possuíam educação patriarcal, intensificaram essa opressão sobre as mulheres negras escravizadas, sujeitando-as a um tipo de exploração muito superior ao imposto aos demais indivíduos que sofriam algum tipo de discriminação – homens negros e mulheres brancas, por exemplo –, uma vez que a violência sofrida por mulheres negras acontecia a partir de três vertentes: sexismo, racismo e classismo. hooks descreve a maneira como a sociedade patriarcal estadunidense passou a visualizar a mulher branca como o padrão de feminilidade: “[...] Ela era descrita como boa e sem pecado; ela era virtuosa, pura, inocente, não sexual e mundana. Erguendo a mulher branca num *estatus* como deusa, os homens brancos efetivamente removeram o estigma no qual a cristandade a colocou” (2014, p. 24) e, em consequência disso, o corpo negro feminino era demonizado e visto como objeto sexual, como reitera Djamila Ribeiro:

Desde o período colonial, mulheres negras são estereotipadas como sendo ‘quentes’, naturalmente sensuais, sedutoras. Essas classificações, vistas a partir do olhar do colonizador, romantizam o fato de que essas mulheres estavam na condição de escravas e, portanto, eram estupradas e violentadas, ou seja, sua vontade não existia perante seus ‘senhores’. (2018, p. 95)

A construção ideológica sobre o corpo feminino negro se pautou em sua suposta sexualização, o que justificava seu estupro

e outras explorações sexuais. Isso ocorre em *O olho mais azul*, no qual Pecola, a menina protagonista, era amiga de três prostitutas, chamadas Polaca, China e Sra. Marie, sendo a primeira branca e as duas últimas negras. A convivência diária da criança com as mulheres serve como cenário de exemplificação da exploração do corpo feminino negro e de estereótipos implicados às mulheres não-brancas. Embora nesse ambiente haja a presença de Polaca, mulher branca e prostituta como as suas duas colegas, esse fato não anula a padronização do corpo negro visto como objeto sexual, pois era muito mais comum as mulheres negras recorrerem a esse tipo de serviço para sobreviver. Para Polaca, provavelmente uma imigrante europeia da Polônia, a inferioridade era também uma questão presente, mas por motivos econômicos e patriarcais e não pelas causas raciais que potencializavam a discriminação das outras duas mulheres, uma vez que, certamente, as oportunidades sociais eram muito mais limitadoras para China e Sra. Marie do que para Polaca.

Em *Teoria Feminista: da margem ao centro* (2019), bell hooks faz considerações acerca do feminismo elitista que, embora utilize o termo *mulher* para demonstrar luta por todas as mulheres, pratica um feminismo de exclusão daquelas figuras desprivilegiadas em questão de gênero, raça e classe. Nesse contexto, ainda no prefácio da obra, a autora discute acerca da tentativa da sociedade de invisibilizar a existência da população preta:

Estar à margem significa pertencer ao todo, mas estar fora do corpo principal. Na qualidade de americanos negros a viver numa pequena cidade em Kentucky, as linhas de caminho-de-ferro recordavam-nos diariamente a nossa marginalidade. Do outro lado dessas linhas, havia ruas pavimentadas, lojas onde não podíamos entrar, restaurantes onde não

podíamos comer e pessoas que não podíamos olhar diretamente nos olhos. Do outro lado dessas linhas, havia um mundo onde podíamos trabalhar como criadas, como contínuos, como prostitutas, desde que fosse na condição de serviço. Podíamos entrar naquele mundo, mas não podíamos viver lá. Tínhamos sempre de regressar à margem, de atravessar aquelas linhas, até às barracas e casas abandonadas na periferia da cidade. (HOOKS, 2019, p. 11)

bell hooks nasceu em 1952, numa cidade do Kentucky e utiliza sua vivência como mulher preta em um estado extremamente racista dos Estados Unidos para exemplificar a invisibilização dos corpos negros femininos, o que pode ser visto de maneira análoga nas personagens de *O olho mais azul*. Na narrativa, que se passa em Ohio, é possível identificar o quanto as personagens experienciam cotidianamente a exclusão, contrapondo-se à realidade da população privilegiada que possui diversas oportunidades e acessibilidades sociais. Evidencia-se, tanto pela passagem de hooks quanto pela obra de Morrison, que a marginalização da mulher negra é potencializada de acordo com as formas de existência de cada uma; sendo assim, a mulher negra prostituta era ainda mais discriminada que a mulher negra que vivenciava os limites impostos pelo sexismo, embora, em todos os casos, ela estivesse em posição desumanizadora. A sociedade branca e burguesa buscava sempre novas alternativas de manter domínio e supremacia sobre aqueles que possuíam minoria econômica e desvalorização sociocultural e racial.

A narrativa descreve a relação de Pecola com as três mulheres, além de dar detalhes da situação precária vivenciada no cotidiano de pessoas excluídas pela sociedade conservadora. Ao descrevem o encontro com os homens que, na maioria das vezes, eram casados,

elas evidenciam os fortes estereótipos impostos às donas de casa figuradas como “mulheres boas”, cristãs e corretas, e o seu oposto, as que traíam os maridos, vistas como “prostitutas disfarçadas”:

Também não sentiam respeito pelas mulheres que, embora não fossem, por assim dizer, colegas suas, enganavam o marido da mesma forma – regular ou irregularmente, não fazia diferença. Chamavam-nas de ‘prostitutas disfarçadas’ e não tinham a menor vontade de estar no lugar delas. Só tinham respeito pelas que chamavam de ‘boas mulheres de cor cristãs’. A mulher cuja reputação fosse imaculada, que cuidava da família, não bebia, não fumava nem tinha amantes. Mulheres assim gozavam do seu afeto imorredouro, ainda que dissimulado. Dormiam com o marido e aceitavam o dinheiro dele, mas sempre com uma vingança. (MORRISON, 2009, p. 44)

A passagem acima indica os visíveis e bem delimitados papéis femininos de acordo com a posição social que as mulheres, mesmo aquelas prostituídas, incorporavam nos discursos patriarcais, uma vez que afirmavam não respeitar aquelas que traíam os maridos, mesmo que eles as traíssem; mas respeitavam as mulheres que eram subservientes e cristãs. Esses pensamentos influenciam negativamente não apenas aquelas que eram diretamente atingidas, mas todas as demais, pois reforçam a ideia de que devem passividade e obediência aos homens.

A institucionalização social da opressão e do pecado feminino para a mulher branca fez com que elas fossem dominadas e reprimissem seus instintos sexuais. Construiu-se uma mulher que não era, de fato, relevante para a evolução social, pois suas únicas funções eram servir e procriar. Beauvoir descreve, com efeito, como ocorre essa sistematização patriarcal que faz com que as mulheres incorporem os estereótipos e limitações de maneira inconsciente:

A feminilidade é uma espécie de ‘infância contínua’ que afasta a mulher do ‘tipo ideal da raça’. Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: ‘Nem a direção nem a educação lhe convêm’. (BEAUVOIR, 2009, p. 148)

Beauvoir é a principal teórica desses feminismos iniciais e contextualiza diversas reflexões acerca do corpo feminino. Entretanto, não há uma discussão plural sobre as vivências femininas no mundo, por serem muitas vezes voltadas para o corpo de mulheres brancas. Sobre isso, Angela Davis faz uma crítica acerca de a mulher branca, muitas vezes, comparar sua situação de confinamento ao lar a uma prisão, que se assemelharia à escravização. Há certa ironia nessa situação, pois, para as donas de casa, os movimentos feministas *não estavam* realmente ligados a uma luta por sobrevivência, ao contrário do que representava para as mulheres negras, pois: “a mulher escrava era, antes de tudo, uma trabalhadora em tempo integral para seu proprietário, e apenas ocasionalmente esposa, mãe e dona de casa” (DAVIS, 2016, p. 24); evidenciando, ainda mais, a disparidade em relação às vivências de cada personalidade feminina na sociedade. A mulher negra sempre foi útil para a coletividade, embora essa utilidade nunca fosse em benefício próprio, mas sempre de sujeitos brancos. Mesmo após o fim da escravidão, a população negra não se desvencilhou da exploração capitalista, e a mulher negra, ao contrário das donas de casa, precisava trabalhar fora de casa, cumprir cargas horárias extremamente cansativas e tarefas humilhantes, impossibilitando que ela pudesse exercer outros aspectos de sua vida, pois, após tantas horas de trabalho, não havia disposição nem horário suficiente para lutar por suas causas em movimentos feministas.

Sobre a situação de mulheres escravizadas, Davis (2016) esclarece que homens e mulheres eram submetidos a explorações desumanizadoras, entretanto, considera-se que apenas a mulher era vista e tratada como objeto sexual, lidando com o estupro constante, as dores da gestação para aumentar a mão de obra escravizada ao mesmo tempo em que exerciam os trabalhos da escravidão aos quais eram condicionadas. Havia a opressão sofrida pela população negra em geral, mas em relação às mulheres, havia violências específicas de seu estado biológico corrompido por estereótipos negativos:

A exploração racista das mulheres negras como trabalhadoras quer nos campos ou como domésticas na casa grande não era tão desumanizada e desmoralizante como a exploração sexual. O sexismo colonial dos homens brancos patriarcais poupou os homens negros escravos da humilhação da violação homossexual e outras formas de assalto sexual. Enquanto o sexismo foi um sistema social que protegeu a sexualidade dos homens negros, ele (socialmente) legitimou a exploração sexual das mulheres negras. (HOOKS, 2014, p. 19)

A cisheteronormatividade é um dos maiores instrumentos patriarcais, e o fato de os escravizados serem absolvidos da exploração sexual dos patrões não significava empatia, mas conservação da própria virilidade desses patrões. A exploração sexual de mulheres escravizadas iria muito além do prazer sexual, era o exercício do próprio poder e da desmoralização de determinada pessoa. Ao cometer estupro, o homem branco reafirmava sua posição de “dono” e, conseqüentemente, confirmava a subjugação e opressão da pessoa assaltada sexualmente; além disso, o estupro servia como forma de emascular os homens negros que se sentiam impotentes

por não conseguirem proteger as mulheres estupradas. Embora esse pensamento de “proteção” sobre a figura feminina seja reflexo do patriarcalismo, os colonizadores utilizavam justamente essa conveniência sexista para desmoralizar o homem negro, que se sentia insignificante diante da sua incapacidade de exercer sua virilidade:

O efeito sobre a psique negra disto [do estupro] raramente pode ser exagerado. Afetadas não foram apenas as inúmeras mulheres negras que foram vítimas imediatas, mas também todos as outras que viveram suas vidas com medo de que pudessem se tornar também vítimas. Além disso, a escolha sexual branca não levava em conta qualquer relação existente entre uma escrava e um escravo. Humilhados pela sua própria impotência, os negros tinham simplesmente de suportar a violação de mulheres com quem tinham estabelecido uniões de amor e respeito. (SEGAL, 1995, p. 59, tradução nossa)¹

Nesses casos, o machismo servia como fonte de desmoralização da população negra em geral, uma vez que as mulheres abusadas sexualmente eram categorizadas como propriedades de um homem branco – há a ideia de animalização do corpo feminino também – e os homens escravizados se reconheciam em posição de impotência.

Se o “patrão” tivesse a oportunidade de confirmar sua autonomia e superioridade por meio da exploração sexual, sem que seus estigmas de masculinidade e virilidade fossem atingidos, provavelmente, os homens em condição de escravidão também teriam sofrido com esse tipo de abuso. A sociedade patriarcal revalida cotidianamente

¹ “The effect on the black psyche of this can scarcely be exaggerated. Affected were not only the innumerable black women who were immediate victims, but also all the others who lived their lives in fear that they might become such. Moreover, white sexual choice took no account of any existing relationship between a female slave and a male one. Humiliated by their very helplessness, black men had simply to endure the rape of women with whom they had established unions of love and respect” (SEGAL, 1995, p. 59).

as incorporações de comportamento para cada gênero, e isso influencia diretamente no envolvimento sexual entre homens, pois descaracteriza a masculinidade que o sexismo estabelece. Davis reflete acerca da exploração sobre o corpo feminino negro configurar a potencialização da exploração de mulheres escravizadas:

Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas. (DAVIS, 2016, p. 25)

Ao entender como a figura feminina negra foi relegada duplamente à alteridade, pois não era vista como mulher, mas também não possuía o status dos homens negros, Davis entendeu que o conceito de mulher, como percebido pelos sistemas patriarcais mundo afora, não compreendia a mulher negra como mulher, o que fora questionado por Sojourner Truth, em 1851, em seu discurso posteriormente conhecido como *Não sou eu uma mulher?*. Truth foi uma das personagens femininas mais significativas para a defesa pelos direitos da mulher negra e sua voz tem sido recuperada pelos movimentos feministas negros e plurais.

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz

treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (TRUTH apud DAVIS, 2016, p. 77)

O discurso *Não sou eu uma mulher?* foi duplamente importante, primeiro pela fala contra a misoginia e o sexismo que impedia a progressão dos direitos da mulher na sociedade, segundo por causa do racismo que as mulheres negras sofriam dentro do próprio movimento feminista, cometido pelas irmãs brancas. Truth não era menos mulher por ser ex-escravizada e negra, mas conseguiu explicitar que a mulher negra tinha que lidar com o sexismo e com o racismo, inclusive daquelas que deveriam acolhê-la.

Sobre a condição da mulher branca em sociedades patriarcais, Beauvoir (2009), em *O Segundo Sexo*, discute que a mulher não se constitui um sujeito completo e pensante por sua própria individualidade, mas somente se constitui sujeito na existência de um ser masculino, se configurando, assim, como o outro absoluto, pois, se o primeiro é constituído de percepções e vivências positivas, a mulher enquanto o *outro* é constituída de convenções negativas sobre sua individualidade e existência: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 15). Nessa relação, como se caracteriza a mulher negra? Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), subverte essa ideia sobre a mulher e vê que o fundamentalismo do *outro* beauroviano recai, novamente, em um conceito feminista homogêneo, pois não considera outras diversidades que colocam determinadas mulheres abaixo, inclusive, desse outro absoluto:

Toda vez que eu sou colocado como ‘outra’ – seja a ‘outra’ indesejada, a ‘outra’ intrusa, a ‘outra’ perigosa, a ‘outra’ violenta, a ‘outra’ passional, seja a ‘outra’ suja, a ‘outra’ excitada, a ‘outra’ selvagem, a ‘outra’ natural, a ‘outra’ desejável ou a ‘outra’ exótica –, eu estou inevitavelmente experienciando o racismo, pois estou forçada a me tornar a personificação daquilo que o sujeito branco não quer ser reconhecido. Eu me torno a/o ‘Outra/o’ da branquitude, não o eu – e, portanto, a mim é negado o direito de existir como igual. (KILOMBA, 2019, p. 41)

A mulher branca pode, em alguns momentos, assumir a posição de sujeito e confirmar reciprocidade diante da figura masculina, seja homem branco ou homem preto, embora essa equiparação não seja integral e ocorra de forma hesitante, mas realiza-se em algum momento; já a mulher negra não assume essa posição nunca. Sendo assim, para Kilomba, a mulher negra não é o outro absoluto, pois não mantém relação de reciprocidade com um ser masculino nunca, nem mesmo com a mulher branca. Para a autora, a mulher negra, vítima do racismo e do sexismo, é colocada na posição de *outro do outro*.

Diante destas circunstâncias e posições sociais, o homem negro, ainda que beneficiado pela masculinidade patriarcal, quando colocado em confronto com um branco, tem a virilidade retraída, mas isso não o isenta de exercer essa masculinidade quando colocado em conflito com uma mulher que sofre com os mesmos preconceitos raciais. Ribeiro corrobora a ideia de Kilomba sobre o fato de a mulher negra não conseguir manter reciprocidade com homens negros nem com mulheres brancas:

Kilomba, além de mostrar que mulheres possuem situações diferentes, rompe com a universalidade em relação aos homens também mostrando que a

realidade dos homens brancos não é a mesma da dos homens negros, e que em relação a estes deve-se fazer a pergunta: de quais homens estamos falando? Reconhecer o status de mulheres brancas e homens negros como oscilante nos possibilita enxergar as especificidades e romper com a invisibilidade da realidade das mulheres negras. Para Kilomba, ser essa antítese de branquitude e masculinidade impossibilita que a mulher negra seja vista como sujeito. Nos termos de Beauvoir, seria a mulher negra, então, o outro absoluto. (RIBEIRO, 2018, p. 84)

Considera-se, então, que a mulher negra, e não a branca, ocuparia a posição do *outro absoluto*, pois, ela não estaria em status de evidência em nenhuma situação. Em *O olho mais azul*, há uma passagem que representa esse sistema categorizador que impõe, de certa forma, posições sociais de relevância ou irrelevância sobre as pessoas. Por exemplo, quando Cholly, ainda na adolescência, é pressionado, por homens brancos, a estuprar uma menina negra:

Quando ainda era bem jovem, fora surpreendido no meio de umas moitas por dois homens brancos, enquanto se empenhava, com inexperiência mas diligência, em obter prazer sexual de uma garotinha do interior. Os homens iluminaram o traseiro dele com uma lanterna. Ele parou, aterrorizado. Eles riram por entre os dentes. O facho de luz não se moveu. 'Vamos', disseram. 'Vai, acaba. E vê se faz direito, crioulo'. A lanterna não se moveu. Por algum motivo, Cholly não sentiu ódio dos brancos; sentiu ódio, desprezo, pela garota. (MORRISON, 2018, p. 34)

Observa-se, nessa citação, que há duas representações sociais superiores à menina negra: o jovem negro e o homem branco, e este último lidera a situação e se reconhece como superior, se comprazendo com a submissão de Cholly, que não deve ser vista como consciente.

Cholly, como homem negro, cresceu condicionado a incorporar essas ideologizações que, de certa maneira, são tão fortes ao ponto de fazê-lo sentir raiva da jovem negra, que era a principal vítima da situação, e não dos homens brancos. Ocorre que contra os homens brancos, Cholly não podia reagir, mas contra a menina negra sim. A menina negra, aqui, é o *outro do outro*, o verdadeiro *outro absoluto*.

Se, no homem negro, as ideias de humilhação e invisibilidade se faziam presentes e constantes, nas mulheres negras escravizadas ainda havia a animalização de seus corpos, que serviam como objeto de fecundação e posterior procriação para o aumento da mão de obra, principalmente após a abolição do tráfico internacional de escravizados e a menor possibilidade de negociação de sujeitos escravizados capturados no continente africano. Dessa forma, a maternidade das mulheres negras passou a ser um importante requisito para a valorização do preço das escravizadas. Isso não significava que a mulher negra recebia o mesmo tratamento “divino” que a maternidade automaticamente impunha para mulheres brancas que engravidavam, como definiu Beauvoir: “As irmãs, as amigas de infância, as moças puras, todas as futuras mães fazem parte da legião abençoada. E a própria esposa, quando sua magia erótica se dissipa, apresenta-se a muitos homens menos como amante do que como mãe dos filhos” (BEAUVOIR, 2009, p. 219). Mais uma vez, mulheres negras não eram “contempladas” com os estereótipos femininos, pois não eram vistas como mulheres efetivamente, eram vistas e tratadas de forma animalizada e capitalista, como mercadorias:

A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos

que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram ‘reprodutoras’ – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar. (DAVIS, 2016, p. 26)

Enquanto a maternidade para mulheres brancas estabelecia santificação, a mãe negra era vista como objeto de reprodução de lucros. Em *O olho mais azul*, há um trecho que exemplifica bem essa situação, mesmo que a história se passe quase um século após a abolição:

Depois que ele foi embora, vieram outros médico. Um velho e outros moço. O velho tava ensinando os moço sobre bebês. Mostrando como fazer. Quando chegou a minha vez, ele disse que com essas mulher vocês não têm problema algum. Elas dão à luz logo e sem dor. Exatamente como as égua. Os moço deu um sorrisinho. Olharam a minha barriga e entre as minha perna. Não me disseram uma palavra. Só um olhou pra mim, pro meu rosto. Eu encarei ele, ele baixou a vista e ficou vermelho. Acho que ele entendeu que eu talvez não era uma égua parindo. Mas os outro *não entendeu. Foram em frente. Eu vi eles conversando com as mulher branca: ‘Como está se sentindo? Vai ter gêmeos?’*. Conversa à toa, claro, mas conversa boa. Conversa boa e atenciosa. Eu fiquei nervosa e, quando as dor piorou, fiquei contente. Contente de ter outra coisa pra pensar. Gemi muito. As dor *não* tava assim tão forte, mas eu tinha que fazer aquela gente saber que ter um bebê era mais do que ter vontade de ir no banheiro. Eu sentia tanta dor quanto as branca. Não era porque eu não tava gritando e berrando antes que eu não tava sentindo dor. (MORRISON, 2018, p. 90-91)

O tratamento desumanizador às “mães” negras se evidencia quando Pauline, como mulher negra, é comparada a uma égua. Mas, evidencia-se que Pauline não é passiva a isso. Ela reage, como pode.

Entende o tratamento diferenciado, entende que não é vista como as mulheres brancas. Em *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, há uma passagem que demonstra que a abolição havia acontecido apenas em questões nominais, mas que, na prática, pessoas negras continuavam sendo vistas como trabalhadores braçais, mesmo que possuíssem uma situação mais estabilizada que a grande maioria da população negra, como era o caso da avó de Maya:

Algumas famílias lixentas da pobreza branca moravam no terreno da fazenda de Momma atrás da escola. Às vezes, um amontoado delas ia para o Mercado, ocupava o único aposento, tirava o ar do ambiente e até mudava os odores conhecidos. As crianças subiam umas nas outras e nos cestos de batatas e cebolas, falando o tempo todo com as vozes agudas como violões cigarbox. Elas tomavam liberdades no meu Mercado que eu jamais ousaria ter. [...] Elas chamavam meu tio pelo primeiro nome e davam ordens a ele no Mercado. Ele, para minha grande vergonha, obedecia no seu jeito manco-reto-manco. Minha avó também seguia as ordens delas, só que não parecia servil, porque previa suas necessidades. (ANGELOU, 2018, p. 34)

Esse trecho da narrativa expõe que o racismo e a ideia de supremacia branca não permitiam que a população negra vivesse de forma digna. A passividade da avó de Maya é justificada a partir da vivência de uma mulher que, certamente, incorporou qual o seu “lugar no mundo”, qual deveria ser seu comportamento diante de pessoas que, mesmo mais novas e mais pobres que ela, possuíam representatividade mais significativa para uma sociedade racista. Entretanto, nem todas as mulheres foram passivas diante da violência branca, como foi o caso de Margaret Garner (1834-1858), que preferiu

assassinar a própria filha do que *vê-la ser escravizada novamente e reviver todo o sofrimento da mãe*. Essa história real foi transformada em ficção por Toni Morrison, na obra *Amada* (publicada em 1987), em que ela retrata esse assassinato e todo o sofrimento posterior de uma mãe que tenta conviver com a dor de ter matado a própria filha, sua única forma de resistência à escravidão naquele momento.

Em relação à forma negativa com que mulheres negras foram e são vistas, há que se considerar, ainda, o fator estético, que se aplica de maneira diferenciada para mulheres negras e brancas. Por mais que os movimentos feministas tentem reconduzir a sociedade a um caminho menos desestruturado em termos sexuais e socioculturais, a desvalorização étnica de pessoas afrodescendentes continua colocando-as em posições de subalternidade, uma vez que os traços efetivamente negros (cabelo crespo, pele mais escura, nariz menos aquilino, lábios grossos, entre outros), desenvolvem certa inferiorização dessas pessoas sob outras. Ao se tratar das mulheres, esse fato é ainda mais forte por ser conciliado aos estereótipos patriarcais que estabelecem um padrão de beleza ocidental. A pele clara desperta a atenção e o respeito dos outros, enquanto que a pele escura dá ao outro a autorização para desrespeito e preconceito.

É possibilitado que pessoas negras, mas com algumas características ocidentais (traços do rosto mais finos, cabelo cacheado ou liso, pele mais clara, olhos castanhos, verdes ou azuis), sejam mais “aceitas” pela sociedade, pois estão mais perto da padronização de beleza imposta pelo eurocentrismo. Sobre isso, Alice Walker cunhou o termo *colorismo*, na década de 1980, para explicar como o conceito de negritude pode ser mais ou menos opressor de acordo com o tom de pele das pessoas ou traços mais ou menos europeus. Em um

cenário geral, as mulheres são ensinadas a disputar para serem mais bonitas que outras, entretanto, a menina negra que não se enquadra em nenhuma padronização não tem qualquer chance de ser admirada por esse quesito, ocorrendo uma natural inferiorização de si mesma e, conseqüentemente, de seus descendentes. Nesse caso, o padrão de beleza influencia diretamente na desvalorização de corpos negros, pois a menina cresce nesse universo que a faz crer na própria feiura irreversível e indisfarçável. Pode-se observar a figuração desta realidade, primeiramente, em *O olho mais azul*:

O transtorno das estações foi obra de uma menina nova na escola, chamada Maureen Peal. Uma criança de sonho, mulata claríssima, de cabelo castanho comprido, preso em duas tranças grossas que lhe pendiam às costas. Era rica, pelo menos para os nossos padrões, tão rica quanto as mais ricas das meninas brancas, envolta em conforto e cuidados. A qualidade de suas roupas ameaçava nos deixar desvairadas, a mim e a Frieda. Sapatos de verniz com fivelas, de que só ganhávamos uma versão mais barata na Páscoa e que se desintegrava no final de maio. Suéteres felpudos da cor de gotas de limão, enfiados para dentro de saias com pregas tão certinhas que nos deixavam perplexas. Meias três-quartos de cores vivas com bordas brancas, casaco de veludo marrom enfeitado com pele de coelho branca, e um regalo combinando. (MORRISON, 2018, p. 48)

As meninas sentiam-se fascinadas não apenas pela beleza de Maureen, mas, também, por todos os itens utilizados por ela, uma vez que nunca seriam vistos em meninas negras como Pecola, Claudia e Frieda, por não possuírem traços aceitáveis de beleza. Por mais que Maureen seja uma criança negra também, ela se comporta como branca, e utiliza a sua pele clara e os olhos verdes a favor

dessa incorporação de branquitude. Todos os artifícios de beleza são utilizados por Maureen, não apenas porque ela possui condições financeiras para isso, mas também e, principalmente, porque ela possui fenótipos condizentes com esses requisitos dominantes. Sendo assim, tudo que é bom e bonito está associado ao padrão de beleza ocidental, por isso Pecola deseja ter olhos azuis, pois seria, de certa forma, um caminho positivo para que ela fosse habilitada a utilizar esses adereços, uma vez que, mesmo que Pecola possuísse condições financeiras para consumir os produtos que Maureen utiliza, ela não faria isso isenta de julgamentos, já que o padrão de beleza continuaria reprovando a representação social dela e de seu corpo categorizado negativamente como negro.

Uma especificidade interessante desse romance de Morrison é a presença recorrente das estações do ano, podendo manter certa relação com as personagens da obra. Maureen é associada ao verão, pois é uma estação quente, que lembra vivacidade, alegria, beleza; logo, esse tipo de comparação faz o leitor associar a personagem à maneira como ela era vista pela sociedade, como era tratada e como vivia, recebendo afeto, respeito, gerando admiração. Além disso, a introdução de Maureen na narrativa acontece no capítulo intitulado “Inverno”, época do ano em que: “A pele assume o amarelo pálido e melancólico do sol de inverno” (MORRISON, 2018, p. 47), ou seja, uma estação com diversas ideias negativas. Em seguida, há a quebra dessa negatividade, pois a presença de Maureen, que é associada ao verão, causa otimismo, traz beleza, entre outras sensações positivas:

Na altura em que este inverno se havia apertado num nó odioso que nada conseguia afrouxar, alguma coisa o afrouxou, ou melhor, alguém. Alguém que estilhaçou o nó em fios prateados que nos amarraram,

enredaram-se à nossa volta e nos fizeram ansiar pela monótona irritação do tédio anterior. O transtorno das estações foi obra de uma menina nova na escola, chamada Maureen Peal. [...] Havia uma insinuação de primavera em seus olhos verdes amendoados, algo de verão em sua tez e uma rica plenitude de outono no seu jeito de andar. (MORRISON, 2018, p. 48)

A presença de Maureen em uma comunidade com a maioria da população negra pode indicar uma tentativa da autora em fazer um paralelo com uma beleza feminina “aceitável” e “padronizada” pelo colorismo. Maureen era o verão dentro do inverno, era a beleza dentro de um lugar feio; era o quente dentro do frio, úmido; era o delicado dentro do duro, pesado.

Pauline, mãe de Pecola, também figura como um desses sujeitos oprimidos pelos padrões ocidentais, sendo preenchida por todos os mitos de beleza que menosprezam suas características afrodescendentes. Uma das passagens que demonstra o impacto causado na mulher negra é quando Pauline vai ao cinema:

Lá, no escuro, sua memória se reavivou e ela sucumbiu aos sonhos antigos. Além da ideia de amor romântico, foi apresentada a outra – à da beleza física. [...] Ao igualar beleza física com virtude, ela despiu a mente, restringiu-a e foi acumulando desprezo por si mesma. [...] Depois da educação que recebeu do cinema, nunca mais foi capaz de olhar para um rosto sem classificá-lo de alguma forma na escala da beleza absoluta, uma escala que ela absorvera na íntegra da tela prateada. (MORRISON, 2019, p. 89)

Não apenas nas relações cotidianas a estética branca preserva seu privilégio, mas também naquilo que é reproduzido nos diversos meios de comunicações e demais aparelhos ideológicos. De acordo com

Wolf (1992), a beleza é um dos principais artifícios para que a mulher esteja sob o domínio de figuras masculinas, pois, ao personificar conceitos estéticos, a mulher se torna vítima da busca pela perfeição, da rivalidade e disputa com outras mulheres, o que dificulta a união feminina: “A ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino” (WOLF, 1992, p. 11). Morrison caracteriza Pauline como essa mulher que tenta estar de acordo com os padrões de beleza, entretanto, até mesmo no cinema, as realizações positivas estão reservadas para aqueles constituídos por privilégios, por isso, Pauline não se identifica com as pessoas que protagonizam os filmes, pois sabe que se trata de uma realidade muito distante da sua, ocasionando uma natural incorporação de menosprezo próprio, cujo desprezo ela transfere aos seus pares, incluindo seus filhos:

Mas a Pecola, desde o começo parecia que ela sabia o que tinha que fazer. Um bebê esperto. Eu gostava de olhar pra ela. Eles faz uns barulhinho guloso. O olho meigo e úmido. Cruzamento de cachorrinho e homem morrendo. Mas eu sabia que ela era feia. A cabeça coberta de um cabelo bonito, mas, meu Deus, como ela era feia. (MORRISON, 2019, p. 91)

Testemunhar e vivenciar diariamente o padrão de beleza imposto na sociedade, principalmente para mulheres, impossibilitava que uma mãe negra enxergasse beleza nos seus filhos. Percebe-se que, na passagem acima, Pauline cita algumas características positivas na filha, mas logo reafirma a falta de beleza, como se ela estivesse constantemente tentando situar-se na realidade, além de desde cedo preparar sua filha para o mundo e os princípios que o constituem.

Em *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, Maya também é afetada pelas ideologias acerca da beleza feminina. Embora ela viva em um local bem estruturado, cercada de amor e cuidados por sua avó e seu irmão mais novo, isso não a isenta de sonhar com uma beleza branca. Diante da impossibilidade de atingir ao ideal estético feminino, sempre branco, só lhe restava imaginar ter esse tipo de beleza:

Eu ia parecer uma daquelas garotinhas brancas fofas que eram o sonho ideal de todos sobre o que era certo no mundo. Pendurado [o vestido] delicadamente por cima da máquina de costura Singer preta, parecia magia, e quando as pessoas me vissem com ele, elas correriam até mim e diriam ‘Marguerite (às vezes era ‘querida Marguerite’), nos perdoe, por favor, nós não sabíamos quem você era’. E eu responderia, com generosidade: ‘Não, vocês não tinham como saber. Claro que perdoe vocês’. (ANGELOU, 2018, p. 14)

Assim como a cor preta é rotulada negativamente em diversos aspectos, a cor branca é sempre colocada como algo bom, delicado ou fofo, e essa concepção é estendida às pessoas de acordo com a cor da pele de cada um. Como pode ser observado na passagem acima, a criança associa pessoas brancas às coisas fofas e como o “sonho ideal” de todos, o que era correto, e tal percepção não classifica o pensamento dela, em particular, mas durante a vivência e a interação com a sociedade em geral, ela percebeu que as pessoas favoritas de todos sempre eram brancas; conseqüentemente, o foco não é, apenas, ser bonita, mas há a aspiração em ser querida por todos, algo incomum para pessoas negras. A isso, se atrela sua “bondade” e capacidade de perdoar, características positivas que Maya, inconscientemente, conecta à branquitude. Sendo branca, seria mais bondosa e generosa. Maya não sabe, de fato, o porquê de

agir com essa passividade e bondade, mas são situações intrínsecas, com suas razões fundamentadas no racismo estrutural, em que o preto está sempre ligado ao negativo e o branco ao positivo.

Em ambos os casos, as duas crianças negras consideradas feias pela comunidade da qual fazem parte carregam a bagagem do preconceito, da desvalorização e da segregação, mesmo que muito novas. Para elas, o problema maior estava associado à questão estética, pois era essa percepção externa que se caracterizava como mais visível diante da discriminação sofrida pelo negro e da valorização feita ao branco. O desejo de Pecola em possuir olhos azuis e o de Maya de ser uma garotinha branca e fofa demonstram que as pretensões não estavam apenas em serem consideradas bonitas, mas na associação feita às pessoas com características ocidentais de serem sempre aceitas, não serem silenciadas ou invisibilizadas.

Sobre Pauline, mãe de Pecola, ainda se pode analisar sua vivência diária como empregada doméstica, sendo diariamente confrontada entre duas realidades, uma dessas sendo sua própria vida e todas as questões que envolvem seu cotidiano: será mãe de uma família desestruturada, com um marido alcóolatra e, diante de sua incapacidade de transmitir afeto aos filhos, vivenciar frustrações diárias. Em contrapartida, há uma realidade mais reconfortante e que possibilita que a personagem, finalmente, se sinta parte completa e significativa da sociedade, que é quando ela está no local de trabalho:

Ali encontrava beleza, ordem, limpeza e elogio. [...] Ela reinava sobre armários abarrotados de comida que não seria consumida durante semanas, meses até; era a rainha de legumes enlatados comprados às caixas, dos fondants especiais e docinhos em minúsculos pratos prateados. Os credores e os vendedores que a

humilhavam quando ela os procurava em seu próprio nome a respeitavam, ficavam até intimidados com ela, quando falava pelos Fisher. Recusava a carne que estivesse ligeiramente escura ou cujas beiradas não estivessem bem aparadas. O peixe ligeiramente malcheiroso que aceitava para a própria família ela praticamente atirava na cara do peixeiro, se ele o mandasse para a casa dos Fisher. Naquela casa ela tinha poder, elogios e luxo. (MORRISON, 2019, p. 93)

Quando está trabalhando para a família Fisher, composta por brancos bem estruturados e ricos, ela consegue realizar-se como sujeito, pois pode experimentar a dignidade que nunca será vivenciada quando está fora desse convívio glamourizado. A patroa de Pauline pertence à classe alta e, através dessa personagem, é possível verificar o cuidado da autora ao caracterizar uma figura feminina que demonstra ser consciente quanto aos discursos e movimentos feministas, mas que pratica um feminismo elitista, sem considerar mulheres que estejam fora desse sistema privilegiado. Esse fato pode ser notado quando Pauline descreve que sua demissão ocorreu por causa de seu marido, Cholly, que invadiu a residência dos Fisher para conseguir o dinheiro da esposa; nesse momento, a patroa condiciona sua permanência no trabalho à *separação* do marido, e isso ocorre de forma totalmente distante das prerrogativas raciais que Pauline enfrenta:

Quando aquela branca viu ele, ficou vermelha. Tentou se fingir de forte, mas tava morta de medo. Disse pro Cholly ir embora ou ela chamava a polícia. Ele xingou e começou a me puxar. Eu podia avançar pra cima dele, mas não queria encrenca com a polícia. Então peguei as minhas coisa e fui embora. Tentei voltar, mas ela não me queria mais, se eu fosse continuar com o Cholly. Ela disse que me deixava ficar se eu largasse dele. (MORRISON, 2019, p. 88)

Essa passagem demonstra que, embora houvesse o patriarcado como fator comum de discriminação entre as mulheres, esse fator não era suficiente para que elas superassem as convenções racistas, classistas e capitalistas existentes na sociedade. A patroa personifica a mulher branca de classe alta, que possuía total desconhecimento sobre a realidade das mulheres negras, uma vez que ela tenta influenciar Pauline a abdicar do seu casamento para continuar no emprego, sem entender seu contexto de vida.

Apesar de a Sra. Fisher expor seu conhecimento em relação às questões de gênero, o mesmo não ocorria quanto às demais subjugações às quais Pauline estava exposta. Sobre esse tipo de situação, afirma Davis (2016, p. 112), “a serviçal [...] trabalhava com o único propósito de satisfazer as necessidades de sua senhora. Provavelmente enxergando sua criada como mera extensão de si mesma, a feminista dificilmente poderia ter consciência de seu próprio papel ativo como opressora”. A patroa, por mais que demonstrasse ter pensamentos mais críticos em relação à liberdade feminina, ainda se apresenta como alguém que não reflete sobre questões raciais e classistas, que também são importantes nesse processo de desconstrução patriarcal:

Ela disse que me deixava ficar se eu largasse dele. Pensei no caso. Mas mais tarde não achei muito inteligente uma preta abandonar um preto por causa de uma branca. E ela nunca me pagou os onze dólares que me devia. Isso foi terrível. O homem do gás tinha cortado o gás e eu não podia cozinhar. Eu implorei pra aquela mulher me pagar. (MORRISON, 2019, p. 88)

É mais fácil lutar por questões que dialoguem com a realidade na qual se está inserido. Nesse sentido, a marginalização decorrente da

discriminação racial não faz parte do contexto de vida de mulheres brancas, ocasionando em lutas e discussões que não envolvem esses temas. Por isso, hooks (2019), em sua obra *Teoria Feminista: da margem ao centro*, afirma que, para as mulheres conduzirem os movimentos feministas de maneira justa, elas precisam, primeiramente, internalizar e praticar a sororidade, pois apenas dessa maneira haverá a quebra de alguns rótulos e das rivalidades que impedem as mulheres de unirem-se contra o sistema sexista:

Ensinam-nos que as mulheres são inimigas 'por natureza', que nunca existirá solidariedade entre nós, pois não conseguimos, não devemos unir-nos umas às outras, nem o fazemos. Aprendemos bem estas lições. Se queremos construir um movimento feminista duradouro, temos de as desaprender. Temos de aprender a viver e trabalhar em solidariedade. Temos de aprender o verdadeiro significado e valor da Sororidade. (HOOKS, 2019, p. 46)

Essa fragmentação do gênero feminino em questão de luta pela autonomia feminina resulta na falta de sororidade, pois a grande maioria das mulheres não conseguem compreender que as lutas devem ocorrer de forma coletiva e, ao mesmo tempo, heterogênea. A patroa de Pauline expõe a falta de sororidade quando não se solidariza pela situação de uma mulher negra:

Aí eu fiquei tão desesperada que perguntei se ela me emprestava o dinheiro. Ela ficou calada um tempo e depois disse que eu não devia deixar um homem tirar vantagem de mim. Que eu devia ter mais respeito e que era dever do meu marido pagar as conta, e que se ele não podia pagar, eu devia ir embora e fazer ele me pagar uma pensão. Tudo muito simples. Com que dinheiro ele ia me dar uma pensão? (MORRISON, 2019, p. 88)

Nesse trecho, é possível perceber como era confortável que as mulheres brancas “feministas” exigissem o mesmo posicionamento de luta e consistência política de mulheres negras que viviam em uma realidade totalmente oposta. É importante observar a contradição presente nos movimentos feministas iniciais que, embora utilizassem o lema de “luta pelas mulheres”, ignoravam totalmente as disparidades sociais entre brancos e negros. O fato de a patroa de Pauline expor um pensamento progressista totalmente baseado em suas vivências elitistas demonstra que não havia empatia real em relação ao outro absoluto; além disso, ela não pagou o que devia para Pauline, não porque não podia pagar, mas porque era normal que o negro não fosse visto pelo viés da solidariedade, apenas pela perspectiva da exploração e objetificação. A Sra. Fisher luta de acordo com suas prerrogativas, mas Pauline, apesar de não possuir a mesma politização da patroa, detém uma crítica racial que não a permite colocar o feminismo elitista acima de suas raízes.

Importa, sobre os papéis femininos, entender que, ao contrário do que o patriarcalismo pregava para as mulheres brancas, em serem subservientes, donas de casa, entre outros estereótipos de fragilidade, submissão e docilidade, as mulheres negras, escravizadas, precisaram aprender a ter autonomia, força, resistência, sendo mesmo masculinizadas. Ao contrário, homens negros não foram forçados a assumir papéis femininos:

As mulheres negras trabalharam nos campos lado-a-lado com os homens, mas poucos ou nenhum homem negro trabalhou lado-a-lado com as mulheres negras na casa (com a possível exceção dos mordomos, cujo estatus foi mais alto do que a criada). Assim, seria muito mais justo que os estudiosos examinassem a dinâmica da opressão sexista e racista durante a

escravatura à luz da masculinização das mulheres negras e não da desmasculinização dos homens negros. (HOOKS, 2014, p. 18)

Pauline, de *O olho mais azul*, é a personificação dessa mulher forte que não teve outras alternativas para sobreviver que não fossem de muito trabalho. Mulheres negras não eram vistas como delicadas, indefesas e dependentes, como esclareceu Sojourner Truth, pois, para a sociedade em geral, elas não se caracterizavam, de fato, como mulheres – apenas quando era conveniente para uma sociedade dominada pelo racismo e pelo sistema monetário que influenciava diretamente na exploração. Além disso, essa intensa rotulação a mulheres negras como fortes e indelicadas ocasiona na falta de afeto para essas pessoas na sociedade. Essa diferenciação de estereótipos para pessoas brancas e negras influencia em certa animalização do grupo marginalizado, que acaba internalizando esses conceitos e aceitando a falta de cuidados e afetos por parte do outro, por isso, como colocado anteriormente, tanto Pauline quanto Cholly não são capazes de amar Pecola.

No caso de Pecola, o contexto era ainda mais desolador, uma vez que ela vivia em um local totalmente desestruturado, nunca recebeu afeto real ou respeito. Embora Maya também pertencesse a um grupo de pessoas marginalizadas pelo racismo, ela tinha quem lhe desse amor, ela tinha uma fuga desse mundo; Pecola nunca teve esse lugar de acolhimento, de afeto, mesmo que mínimo. Em *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, a personagem principal demonstra ser extremamente carinhosa, principalmente pela forte ligação com o irmão. Ela mostra ser totalmente contrária a esses padrões impostos à figura feminina negra, pois uma suposta demonstração de carinho

por parte do padrasto fez com que ela se apegasse a ele, evidenciando o ser ingênuo e delicado que ela era. Pela falta de informação e de conhecimento, Maya não percebeu que se tratava de um abuso sexual e acreditou que o homem estava fazendo carinho nela:

Então ele ficou quieto, e aí veio a parte boa. Ele me abraçou com tanto carinho que desejei que nunca me soltasse. Eu me senti em casa. Pelo jeito como ele estava me abraçando, soube que nunca me soltaria nem deixaria nada de ruim acontecer comigo. Ele devia ser meu verdadeiro pai e nós finalmente tínhamos nos encontrado. Mas aí ele rolou para o lado, me deixou em um lugar molhado e se levantou. (ANGELOU, 2018, p. 65)

Maya cresceu sem a presença paterna e materna, sempre foi criada pela avó e pelo tio, diante disso, ela transferia todo amor e carinho para o seu irmão, mas sentia falta de ser amada pela mãe e pelo pai. Ao ser abusada pelo padrasto, Maya não possuía conhecimento sobre o próprio corpo e confundiu o assalto sexual ao amor que ela queria receber de um pai. Esse fato também mostra a necessidade de uma pessoa negra ser aceita e amada, no caso de Pecola e de Maya, que acreditavam que isso só seria possível com a mudança étnica e de fenótipo, ambas foram violentadas por adultos que deveriam demonstrar cuidado: no caso de Pecola, pelo pai; e no caso de Maya, pelo padrasto.

Após Cholly tornar-se alcóolatra, Pauline é quem sustenta os filhos, mas não consegue demonstrar-lhes afeto. A filha de Pauline cresce vivenciando essa falta de afeto e a violência do pai. A isso, se acresce o fato de que era vista e apontada como feia, o que influencia nela o sentimento de inferioridade. Não se trata de uma desvalorização própria sem fundamentação, mas da incorporação ideológica que é

reproduzida diariamente nos aparelhos ideológicos e que fazem com que a população em geral, inclusive os atingidos, vejam determinadas características como feias e repugnantes. Nesse contexto, Pecola vive em uma sociedade que desvaloriza todas as suas características físicas, sendo impossível para ela pensar em desacordo a esse sistema opressivo que a acompanha durante toda a vida. Por isso, ela expressa seu desejo em possuir olhos azuis:

Toda noite, sem falta, ela rezava para ter olhos azuis. Fazia um ano que rezava fervorosamente. Embora um tanto desanimada, não tinha perdido a esperança. Levaria muito, muito tempo para que uma coisa maravilhosa como aquela acontecesse. Lançada dessa maneira na convicção de que só um milagre poderia socorrê-la, ela jamais conheceria a própria beleza. Veria apenas o que havia para ver: os olhos das outras pessoas. (MORRISON, 2019, p. 37)

Em muitos casos, ter olhos azuis está relacionado ao embelezamento, entretanto, como pode ser analisado na obra, o desejo por essa particularidade está além da aspiração estética. Para Pecola, ter olhos azuis significaria, também, viver de maneira confortável e tranquila, algo que nunca foi possível diante do preconceito racial que sofria. De certa forma, esse pensamento é reflexo não apenas de características físicas naturais de cada ser humano, mas também da reprodução desses traços em outros tipos de referências – como no cinema, citado anteriormente –, demonstrando que, mesmo em uma sociedade com sujeitos multifacetados, os produtos consumidos pela sociedade em geral possuíam referências homogêneas da branquitude.

As duas personagens protagonistas dos romances aqui analisados, Pecola e Maya, além de outras personagens, podem ser vistas como

figurações simbólicas de como mulheres negras são interpeladas por questões além do sexismo, como o racismo, a pobreza e a marginalização estética decorrente dessas condições. As análises aqui empreendidas evidenciam que é importante desenvolver estudos que discutam outras camadas além daquelas que frequentemente estão em notação. Nesse caso, o feminismo negro torna-se uma temática de extrema relevância e necessidade diante das conjunturas raciais e sociais envolvidas no processo de desmoralização da mulher não-branca. Também é importante investigar não apenas os estereótipos negativos impostos para essa figura feminina, mas quais os contextos históricos que possibilitaram atingir esse nível de segregação e preconceito. São questões que devem ser exploradas desde os contextos mais antigos (como a escravidão negra), pois é desde essas épocas que o preconceito pela mulher negra se fortaleceu, e potencializou efetivas e duradouras discriminações.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES (NUNCA FINAIS)

Percebe-se que os movimentos feministas não devem ser discutidos e vivenciados como se fossem hegemônicos, pois, historicamente, existiram situações que impossibilitavam a igualdade entre as próprias mulheres. Diante de lutas que, de certa forma, não contemplam mulheres que sofrem diversos tipos de discriminações, não há efetiva oposição contra a opressão feminina, mas um reforço do racismo estrutural que impossibilita mulheres não-brancas de possuírem opções para ocupar outras áreas, estando sempre limitadas aos trabalhos domésticos e outros que as coloquem em posição de submissão e inferiorização social e econômica.

A universalização do feminismo é também elitista. Ao não se discutirem as diferenças de classe e de raça, os movimentos

continuaram seguindo as pirâmides de opressão. Por não haver qualquer consciência que restituísse o pensamento limitado desses movimentos, as mulheres não-brancas e de classe baixa jamais foram contempladas integralmente pelas reivindicações, além disso, por serem pretas e pobres, sobreviviam a partir de opressões ainda mais potencializadas. A falta de empatia e reflexão dentro dessas organizações não permitia que elas fossem nem mesmo consideradas. De acordo com Crenshaw:

O problema não é simplesmente que ambos os discursos falham às mulheres não-brancas ao não reconhecer a questão ‘adicional’ da raça ou do patriarcado, mas que os discursos são muitas vezes inadequados até mesmo às tarefas discretas de articular as dimensões completas do racismo e do sexismo. Como as mulheres não-brancas vivenciam o racismo de maneiras nem sempre as mesmas que as experimentadas por homens não-brancos e sexismo de maneiras nem sempre paralelas às experiências das mulheres brancas, o antirracismo e o feminismo são limitados, mesmo em seus próprios termos. (2017, p. 13, tradução de Carol Correia)²

É muito difícil que mulheres não-brancas se sintam acolhidas por lutas que não pautam suas necessidades integralmente. A vivência da mulher negra não se equipara ao sexismo da mulher branca, pois cada corpo possui representação diferente para a sociedade racista e sexista; assim como as lutas antirracistas também não a contemplam, por não perceberem as discussões sobre gênero como necessárias.

2 “The problem is not simply that both the discourses fail women of color by not acknowledging the ‘additional’ issue of race of patriarchy but that the discourses are often inadequate even to the discrete tasks of articulating the full dimensions of racism and sexism. Because women of color experience racism in ways not always the same as those experienced by men of color and sexism in ways not always parallel to experiences of white women, antiracism and feminism are limited, even on their own terms” (CRENSHAW, 1991, p. 1252).

Como colocado anteriormente, é essencial analisar profundamente e investigar os estereótipos atrelados à figura feminina, pois se dá certa percepção de que todas as mulheres são incluídas nesses estereótipos, o que não acontece na realidade.

Como pode ser observado em *O olho mais azul*, a comunidade na qual Pecola está inserida e a convivência estabelecida com as pessoas desse espaço é a representação ideal de uma mulher negra incluída em um sistema completamente desfavorável às suas raízes. Por consequência da marginalização imposta a ela, diversas formas de violências se interseccionam e contribuem para seu processo de sofrimento e posterior loucura. Da mesma forma, em *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, Maya, em sua capacidade de amar e sua carência por afetos, confunde o assalto sexual com carinho.

Outro aspecto observado é como a maternidade é vista em mulheres negras, mesmo décadas após a escravização, quando as mulheres escravizadas eram estupradas para terem mais e mais filhos, gerando lucro aos escravizadores. Pauline é comparada a um animal em seu parto, sem nenhuma romantização sobre sua gravidez ou seu bebê, o que normalmente se dava com mulheres brancas, de classes média e alta.

Evidencia-se o colorismo agindo de maneira a fragmentar mesmo as relações negras, de tal modo que Pecola e Maya sonham com a branquitude. Em *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, Maya possui um ambiente familiar mais acolhedor, mas ainda assim imagina-se branca e “fofa” para conseguir ser mais aceita, admirada, vista como bonita, o que também a transformaria em alguém mais bondoso, numa associação entre a branquitude e a bondade. A mesma inadequação estética assalta Pecola e sua mãe Pauline,

ambas lutando contra a feiura internalizada, uma desejando olhos azuis e tudo o que isso representaria, um mundo de branquitude e aceitação; a outra, incapaz de amar a própria filha, negra demais, feia demais para ser amada. Todas as personagens incorporaram os reais e verdadeiros padrões estéticos impossíveis, inatingíveis, pois brancos, o que leva à internalização da invalidação de seus corpos, de sua aparência, de sua própria existência.

REFERÊNCIAS

ANGELOU, Maya. *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*. Tradução de Regiani Winarsk. São Paulo: Astral Cultural, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. 2 livros. Tradução de Sérgio Millet. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CRENSHAW, Kimberle W. *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas*. Tradução de Carol Correia. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

CRENSHAW, Kimberle W. *Mapping the margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color*, 1991.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANINI, Angela Maria Rubel; AMARAL, Jucélia; SANDRINI, Paulo Henrique da Cruz. Maya Angelou: biografia e crônica social em *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola*. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 27, p. 163-181, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/171161>. Acesso em: 5 mar. 2023.

HOOKS, bell (1981). *Não sou eu uma mulher*. Mulheres negras e feminismo. Plataforma Gueto, 2014. Disponível em: https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf. Acesso em: 5 mar. 2023.

HOOKS, bell. *Teoria Feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MORRISON, Toni [1970]. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

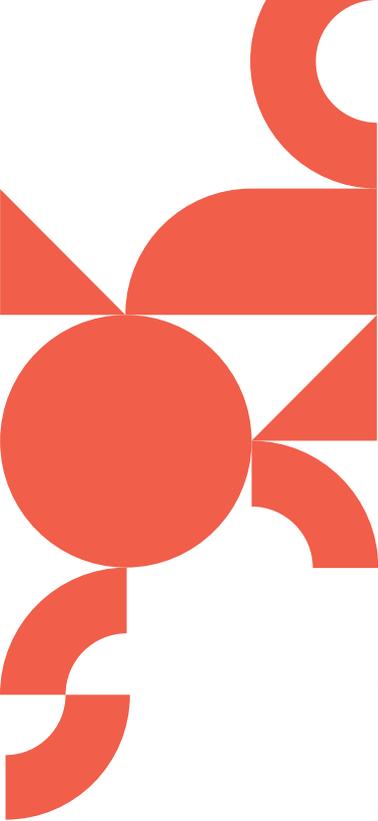
RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2018.

SEGAL, Ronald. *The Black Diaspora: Five Centuries of the Black Experience Outside Africa*. New York: Noonday, 1995.

SOUZA, Luiz Augusto de Assis. *Episódios de opressão cotidiana no romance O olho mais azul*. 2022. 61p. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras – Inglês). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens: womanist prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.



ARTIGO/DOSSIÊ

CORPO-DOCUMENTO E O ESTADO DE MAAFA NA DRAMATURGIA *BURAQUINHOS* DE JHONNY SALABERG

AZA NJERI
THIAGO CATARINO

Aza Njeri (Viviane Mendes de Moraes)

Doutora em Literaturas Portuguesas e Africanas de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras, UFRJ, 2015.

É professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade PUC-Rio, coordenadora e professora das graduações em Letras PUC-Rio. Fundadora e coordenadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre o Continente Africano e as Afro-diásporas PUC-Rio.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1860525609823702>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0307-1467>.

E-mail: contatoazanjeri@gmail.com.

Thiago Catarino

Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo PPGLCC PUC-Rio, 2023. Graduado em Artes Cênicas PUC-Rio, 2019. Membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre Continente Africano e as Afro-diásporas PUC-Rio.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5364112817137692>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-2755-4142>.

E-mail: thiago.catarino@hotmail.com.

Resumo: Este diálogo visa evidenciar as impressões do corpo-documento negro (RATTS, 2006; NASCIMENTO, 2018) no teatro brasileiro contemporâneo, a partir da perspectiva da *Maafa* (ANI, 1994; NJERI, 2020), isto é, da desumanização radical destes corpos. Ativadores que permeiam as discussões desta análise social, artística, filosófica e econômica tomando como corpus a dramaturgia do espetáculo teatral *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, escrito por Jhonny Salaberg (2018). Deste modo, contribui-se para os estudos da Literatura e Dramaturgia de autoria negra discutindo conceitos-chaves e integrando os esforços da luta anti-genocida, antirracista e anti-*Maafa* no Brasil.

Palavras-chaves: Teatro Negro. *Maafa*. Corpo-documento. Literatura Brasileira. Jhonny Salaberg. Literatura Negra. Amefricanidade.

Abstract: This dialogue aims to highlight impressions of black body-document (RAATS, 2006; NASCIMENTO 2018) in the contemporary brazilian theater, based in the *Maafa* (ANI, 1994; NJERI, 2020), perspective, the radical dehumanization of its bodies. The activators permeate the analysis of this social, philosophical and economic discussions, taking as corpus the dramaturgy of the play *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, written by Jhonny Salaberg. Thus, it contributes to the studies of Literature and Dramaturgy of black authorship, discussing key concepts and integrating the efforts of the anti-genocidal, anti-racist and *anti-Maafa* struggle in Brazil.

Keywords: Black Theater. *Maafa*. Body-document. Brazilian Literature. Jhonny Salaberg. Black Literature. Amefricanity.

INTRODUÇÃO: AS LOCALIZAÇÕES DOS CORPOS-DOCUMENTOS NEGROS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

“Qualquer pessoa que concilie a relação com a produção cultural contemporânea e a prática de gastar a sola dos sapatos pelas favelas e subúrbios do Rio de Janeiro já terá percebido a explosiva química

de produção teatral de qualidade e um público cada vez mais interessado nessas montagens”.
Ecio Sales e Julio Ludemir

A Arte em geral e o Teatro, em específico, têm o Poder Político-Poético (NJERI, 2020) de construir semióticas, interrogar mundos e projetar futuros (im)possíveis. Quando se trata da dramaturgia de autoria negra, novas camadas são adicionadas e a *Maafa* (ANI, 1994; NJERI, 2020), ou seja, a experiência de desumanização radical da população negra em África e nas afro-diásporas, torna-se uma balizadora que impacta nestas subjetividades. Enquanto agente de construção semiótica, o Teatro reflete a sociedade em que está inserido, funcionando como ferramenta de difusão cultural. Através das artes da cena, histórias são contadas, ideias são passadas e pensamentos são construídos.

Historicamente, as dramaturgias que vinham e vêm sendo publicadas em território brasileiro ainda pouco incluem protagonismo negro e muitas se esbarram na objetificação e superficialidade destes corpos e narrativas atravessadas pelo racismo estrutural. Embora a tradição do Teatro Negro em nosso país date do período da escravidão e colonização, como aponta João Roberto Faria (2022), é no Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944, que temos o nosso mais basilar alicerce.

Na contemporaneidade, percebemos movimentações e tensionamentos do cenário teatral nacional que se materializam nas discussões dos Fóruns Nacionais de Performance Negra realizados em 2005, 2006, 2009 e 2015, do Fórum Estadual de Performance Negra – RJ e o Fórum Estadual de Performance Negra – SP realizados em 2019, além dos Festivais Segunda Black – RJ (2018-2023), Segunda Preta – MG

(2017-2022), Segunda (e Terça) Crespa – SP (2017, 2019, 2020 e 2021) e A Cena Tá Preta – BA (2003, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019 e 2021) que reivindicam para si estéticas e criticidade negras.

Salientamos que este artigo é fruto das discussões provocativas que nós, autores, tivemos ao longo de uma amizade acadêmica em que uma — Dra. Aza Njeri — vem desenvolvendo em suas pesquisas sobre Literaturas, Teatro, Cultura e Negritude no Laboratório de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre África e Afro-Diásporas (LEPECAD PUC-RIO) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras PUC-Rio, e o outro — Thiago Catarino — propõe como ator e autor da dissertação de mestrado “Marcha Lenta para Pés Desbravadores” sob orientação da Dra. Aza Njeri no programa já citado, membro da organização e mediador de “Preto no Branco: exercícios de letramento”, seminário realizado no curso de Representações da Africanidade na PUC-Rio e crítico na *Segunda Black* realizado em 2023.

Das leituras das produções dramático-literárias contemporâneas brasileiras — entre 2011 e 2023 —, nós começamos a nos interessar sobre as localizações dos corpos negros nas dramaturgias contemporâneas de autoria negra e no que elas contribuíam para a leitura de um mundo atravessado pela *Maafa*. A partir de nossas observações, somos instigados a contribuir para os Estudos Decoloniais (SANTOS; MENESES, 2009), Estudos Contra-Coloniais (BISPO, 2023) e os Estudos Afrocêntricos (ASANTE, 2009) confluindo numa perspectiva teórico-prática em direção ao pensamento complexo (MORIN, 2015) nas análises que partem das experiências do Sul, para de fato nos debruçarmos ao conteúdo artístico-filosófico produzidos por dramaturgos negros contemporâneos, particularmente no texto

Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã escrito por Jhonny Salaberg em 2016 e encenado em 2018 por Jhonny Salaberg, Clayton Nascimento e Ailton Barros com direção de Naruna Costa. A publicação da dramaturgia se dá no mesmo ano através do ProAC (Programa de Ação Cultural de São Paulo), e também em uma coletânea chamada *Dramaturgia Negra* organizada por Eugênio Lima e Julio Ludemir em 2018, notoriamente reunindo dramaturgias exemplares da múltipla potência do teatro negro nos últimos anos.

A encenação teve grande repercussão e foi sucesso de público e crítica, garantindo plateias diversas na temporada de estreia, o prêmio de direção para Naruna Costa na APCA 2018 (Associação Paulista de Críticos Teatrais), primeiro nesta categoria destinado a uma mulher negra; além da indicação ao prêmio de dramaturgia, sendo Salaberg o autor mais jovem homenageado nessa categoria até então. A montagem foi realizada graças ao edital da Quarta Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos, organizado pelo Centro Cultural São Paulo, palco disputado da cidade onde ocorreram as primeiras apresentações de *Buraquinhos*.

E a partir do lançamento de *Dramaturgia Negra* faz-se possível interagir oferecendo à indústria cultural escolhas de consumo próximas às preferências de autorias negras. A antologia marca o leitor por via da qualidade dos textos apresentados, e da competência de uma série de profissionais estabelecida em redes de afeto, ligações entre a arte e a negrura. A Funarte é a responsável em 2018 por editar o livro recebido como importante ação afirmativa e incentivo à cultura periférica e negra. Detemos o olhar a esses textos dramaturgícos capazes de suscitar características da *Maafa* (ANI, 1994) presentes em nossas conversas mais recentes.

Buscamos, ainda, na base referencial de Beatriz Nascimento (2018) e Alex Ratts (2006), o conceito de “corpo-documento” para investigar inscrições do corpo negro no texto teatral *Buraquinhos* compreendendo que ao serem sequestrados e desembarcados nas Américas para o início da desumanização negra — ou da Maafa (ANI, 1994) —, os africanos portavam o corpo, a palavra e seus valores civilizatórios (NJERI, 2019; 2020). O corpo é político e circunscreve a memória, ao mesmo tempo que reivindica poder:

O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria. Um lugar ou uma manifestação de maioria negra é ‘um lugar de negros’ ou ‘uma festa de negros’. Não constituem apenas encontros corporais. Trata-se de reencontros de uma imagem com outras imagens no espelho: com negros, com brancos, com pessoas de outras cores e compleições físicas e com outras histórias. O corpo é igualmente memória. Da dor — que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria — do olhar cuidadoso para a pele escura, no toque suave no cabelo enrolado ou crespo, no movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte, na vida. Um golpe de cabeça, um jeito de corpo para escapar dos estereótipos, dos preconceitos e do racismo explícito. Um jeito de corpo para entrar nos lugares onde negros não entram ou ainda são minoria desigual. (RATTS, 2006, p. 68)

A essa experiência de dor e desumanização iniciada com a escravidão, damos o nome de *Maafa* (ANI, 1994), isto é, um fenômeno de poder construído pelo sistema ocidental que se inicia com a invasão do continente africano para fins de dominação e passa pelo sequestro, embarque, travessia, desembarque, leilão, escravidão, pós-escravidão, favelização, guetificação, imigração e, atualmente,

o genocídio da população negra contemporânea com seus múltiplos tentáculos (NJERI, 2019; 2020).

Maafa é, desta maneira, o processo de sequestro e cárcere físico e mental da população negra africana, além do surgimento forçado da afrodiáspora. Este termo foi cunhado por Marimba Ani (1994), e corresponde, em Swahili, à ‘grande tragédia’, à ocorrência terrível, ao infortúnio de morte, que identifica os 500 anos de sofrimento de pessoas de herança africana através da escravidão, imperialismo, colonialismo, apartheid, estupro, opressão, invasões e exploração. (NJERI, 2019, p. 7)

Importante frisar que a *Maafa* existe para os corpos negros africanos e afrodiáspóricos, cada um com seus atravessamentos singulares de territórios e culturas, mas todos pautados pela necropolítica (MBEMBE, 2019) e pelo genocídio e suas facetas que vão da morte física ao epistemicídio (SANTOS; MENEZES, 2009; CARNEIRO, 2023). Consideramos, assim, o *Estado de Maafa* (NJERI, 2020) como uma experiência contínua de desumanização criadora de males psíquicos, comportamentos autodestrutivos e desorganizadores da comunidade, além de facilitar a execução do Monstro do Genocídio (NJERI; AZIZA, 2020). Ao mirar *Buraquinhos* de Jhonny Salaberg parecemos bastante frutífero verificar essa circunscrição na construção do protagonista, apontando não apenas a estética, mas, sobretudo verificando sua subjetividade e interação com a comunidade.

O objetivo esperado ao tratar da categoria corpo-documento é falar de criações artístico-literárias afro-diaspóricas a partir de localizações e agendas (ASANTE, 2009) que partam de outro repertório, não ocidental. Ao analisar o cenário, visamos o tensionamento da dicotomia Eu x Outro a partir das circunscrições oriundas da presença/ausência dos

corpos negros, com suas histórias, memórias e subjetividades. Afaste-se, portanto, do ideário europeu perpetuado na indústria cultural e nos polos educacionais homogeneizados em ações supremacistas para então se fomentar o compartilhamento das vivências próprias a realidades periféricas imbuídas de tradições negro-africanas.

Na Performance Negra, criações artísticas estão continuamente em contato com a *Maafa* (ANI, 1994; NJERI, 2020), seja por consciência ou alienação, e com as suas consequências, tais como a discriminação (ou a injúria) racial, epistemicídio (CARNEIRO, 2023), nutricídio (ALKEBULAN NOSSA RAÍZ, 2022), pobreza intergeracional etc. Nos tópicos a seguir pretende-se discutir a experiência do *Estado de Maafa* sob a ótica de modos de sociabilidade observáveis na experiência negra brasileira contemporânea, percebendo que estratégias *anti-maafa* são corporificadas na cena.

BURAQUINHOS E OS ASPECTOS DO ESTADO DE MAafa

“Em terra de fogos, quem ouve tiro é rei”.
Jhonny Salaberg

O termo *Maafa*, cunhado pela Dr^a Marimba Ani a partir da publicação de *Yurugu – uma crítica africanocentrada do pensamento e comportamento cultural europeu* (1994), endereça questionamentos aos processos de colonização dos corpos negros através do “sequestro e cárcere físico e mental [...] afetando-os (os povos negros africanos) em todas as áreas de suas vidas: espiritualidade, herança, tradição, cultura, agência, autodeterminação, casamento, identidade, ritos de passagem etc.” (NJERI, 2019, p. 7).

O caráter desumanizador da *Maafa* em diáspora Atlântica não termina após o decreto de abolição da escravatura. A abolição

representou a continuidade da exploração de corpos negros em novos modelos econômicos de mão-de-obra subvalorizada e ainda, o complexo espaço de convivência entre a luta de pessoas negras, inclusive no campo de teatro, para seu acontecimento e o alto contingente de pessoas negras nas ruas, desatendidas pelas autoridades. *Maafa*, palavra em Swahili, é definida por ANI (1994) como “holocausto negro”, mas ressignificada por nós, considerando nossa localização amefricana (GONZALEZ, 2018) e o contexto político-cultural brasileiro, como “desgraça coletiva” ou, ainda, desumanização radical (NJERI, 2020).

Nesta perspectiva, um espetáculo teatral como um objeto artístico dependente da performance de corpos com histórias e experiências particulares amalgamadas. Esses diversos objetos artísticos, enquanto corpos negros flutuam e chocam-se na criação artística, e antes dela, veem-se intimamente atravessados por todas as marcas constituídas por encontros com a cidade e por percepções duras do *Estado de Maafa*. Colocando-se todos os dias, no exercício da sala de ensaio, essas experiências de vida movem o corpo em deslocamento na cena, acrescentando à atuação em improviso, informações já adquiridas em fatos vividos, imaginados. É também nos caminhos geográficos e imateriais até a sala de espetáculo onde se constitui a argamassa básica da criação à disposição do acordo coletivo. Traços de personalidade e de condições socioeconômicas inerentes às pessoas envolvidas no processo criativo misturam-se aos textos e partituras, dando a cada encontro teatral o caráter de singularidade do momento presente.

Os caminhos vêm imbuídos também de escolhas, de opções entre o que está dado por um sistema econômico gestor da cidade e evidencia-se neste aspecto a necropolítica (MBENBE, 2019) deixa

para as interações entre corpos negros e a cidade. A cidadania da pessoa negra é negada diariamente nas ausências de interesse de autoridades públicas na vida dos mais pobres e esse processo incorre em escolhas cada vez mais comprimidas pela redução dos parâmetros de humanidade para com a pessoa negra em *Estado de Maafa* (NJERI, 2020).

O *Estado de Maafa* (NJERI, 2020) muda a perspectiva desse longo período histórico, para nos sugerir a compreensão da experiência vivida nesse modelo e de seu intuito de opressão, a partir de uma mudança de localização na leitura dos fatos e dos dados.

Na Modernidade, a elaboração de um modelo econômico baseado em competitividade e exploração deu à pessoa negra valorações reduzidas à base da pirâmide de divisão do trabalho e sua exploração foi justificada pela lei e pela religião, num acordo estrategicamente definido pelo capital. Essa exploração deteriora muitos parâmetros de humanidade destas pessoas em suas constituições mentais, físicas, sensoriais, sociais, emocionais, criativas e espirituais. A formação dos Estados modernos europeus dependeu economicamente desses modelos e das conseqüentes destruições, responsáveis por integrar um sistema rentável entre metrópole e colônia. Nesse contexto, as colônias portuguesas contêm registros de violência apagados por uma interpretação abrandada das relações de dominação e desumanização da expansão marítima ibérica, fase tão estudada na história econômica de ascensão do continente europeu. De certo modo, essa visão romantiza a cruel capacidade de inserir em grandes proporções a presença negra no mundo atlântico através do deslocamento populacional forçado, com conseqüentes ressignificações identitárias. (CATARINO, 2023, p. 18)

Trade-off como dilema, em uma livre tradução, é um termo comumente utilizado em um contexto de finanças em escolhas corporativas, “fria negociação onde se pode perder muito ou perder ainda mais, jogo do colonialismo, esse em que nunca há vitória prevista” (CATARINO, 2023). Na condição de pessoa negra, o *trade-off* de *Maafa*, portanto, trata de todas as elucubrações financeiras unicamente voltadas para a sobrevivência de pessoas negras em seu exercício de contínua criatividade e resiliência ao longo de todos os anos do processo pós-abolição brasileiro. O tema vem da dissertação para o título de Mestre em Letras (Literatura, Cultura e Contemporaneidade) escrita por Thiago Catarino sob a orientação da Prof^a Dr^a Aza Njeri em projeto de pesquisa chamado *Corpo-documento: o corpo negro na literatura afro-lusófona contemporânea*. Em *Marcha Lenta para Pés Desbravadores* (CATARINO, 2023) a pobreza é analisada como conexão entre as famílias negras e o poder estatal.

Como as pessoas enfrentam trade-offs, a tomada de decisões exige comparar os custos e os benefícios de possibilidades alternativas de ação. [...] Em economia, t-off é um termo que define uma situação de escolha conflitante, isto é, quando uma ação econômica que visa à resolução de determinado problema acarreta, inevitavelmente, outros. (MANKIW, 2020, p. 4)

Vê-se o vazio de solução para dilemas entre a exaustão advinda dos intermináveis esforços laborais no limite das capacidades, a solidão dos isolamentos sociais e psíquicos específicos aos traumas da *Maafa* (ANI, 1994), a precariedade das ruas e o subemprego. Para assimilar melhor a definição do termo *trade-off de Maafa* visualizando-se que não há como dizer que se tenha uma “escolha ótima” entre essas opções, sobretudo para quem urge por sobrevivência, abordamos

essa indefinição, ou esse dilema, através do conceito onde nasce o termo *trade-off de Maafa*.

Podemos considerar como exemplo, o dilema da pequena escolha em disputa no início do texto *Buraquinhos e o vento inimigo do picumã* no qual o problema acarretado é infinitamente maior que o esperado, buscar pães torna-se sentença de morte.

Na volta para casa, me deparo com a viatura vindo em minha direção. Um dos policiais está com os olhos fixos na sacola de pão. Eu diminuo os passos e observo as rodas da viatura capturarem toda a poeira do chão por conta do excesso da graxa. As folhas das árvores dançam vagorosamente com o vento.

Policial: – O que você tem aí, menino?

Eu: – Alguns pães que a minha mãe mandou comprar.

Policial: – Mentira! Abre essa sacola aí!

Eu: – Eu preciso voltar para casa, senhor, minha mãe está me esperando.

Juro que é só pão.

Policial: – Você tá surdo? Abre essa sacola, agora!

Eu: – Senhor, eu preciso ir.

Policial: – Aé? Vamos ver se você não vai abrir essa sacola agora!

O policial que está no banco do passageiro sai da viatura com a mão direita na arma pendurada em seu cinto. Eu começo a correr para o sentido contrário. Ele corre atrás de mim com toda a fúria que se pode ter. Os pães pulam dentro da sacola e eu os agarro em minha barriga. As folhas das árvores dançam agora com as tiras de rabiola que estão presas nos fios de eletricidade. Perto delas estão alguns pares de tênis amarrados pelo cadarço. Em rua de periferia, sempre tem muitos postes e muitos fios. As teias eletrônicas

dão luz aos ‘gatos’ que iluminam uma vila inteira. Eu avisto um poste com alguns buracos e começo a subir até chegar nos fios de eletricidade. Ele me olha lá de baixo com a arma apontada em minha direção. Eu corro nos fios tentando me equilibrar para não cair. Seguro a sacola cheia de pães com força e olho para os postes, existem muitos deles, vou correndo nos fios, alcançando todos os postes que vejo. Eu olho para baixo e o vejo correndo com uma mão no cinto e a outra segurando a arma. Aqui começa a jornada para salvar esse pequeno corpo negro ambicioso, que corre com uma sacola de pães nas mãos [...]. (SALABERG, 2018, p. 152)

E a indignação não-ouvida mediante a percepção deste cenário é parte do receituário clássico nos processos tão inseridos na sociedade brasileira, já que para a população negra no Brasil as disparidades sociais explicam-se desde a formação do país. Advindos de tais mitos, os atos de barbárie em nome de um status de civilização, a partir da perspectiva do autor camaronês Achille Mbembe (2019), constituem a política da morte, a necropolítica, gerando aproximações a termos das ciências econômicas, dados e estatísticas das políticas públicas e, conseqüentemente, às atividades paulatinas de violência e aniquilamento produzidas socialmente contra as camadas mais pobres e as populações negras no Brasil. A prática do “mapeamento de toda uma dinâmica de vida e morte” através dos dados (NOGUERA; SEIXAS; ALVES, 2019, p. 153) favorece o desenvolvimento de noções da utilidade econômica voltadas para a vida humana, decidindo o que é útil ou não. Sendo assim, o processo de escravização de pessoas negras as deixou no exterior da civilização e dos direitos.

Falar de *trade-off de Maafa* no caso específico da dramaturgia do espetáculo *Buraquinhos* possibilita pensar na construção feita por

artistas negros inseridos na maior megalópole da América Latina, a cidade de São Paulo. Jhonny Salberg referencia seu bairro Guaianazes como periferia paulistana recrudescida por vivências de negritude por vezes extremamente adoecedoras. Vivências estas que são relatadas pelos próprios artistas não dando margem para generalizações. Clayton Nascimento, ao tratar do espetáculo e de sua construção em 2017, narra uma situação de ataque racista vivida trinta dias antes do início do espetáculo. Um encontro ocorrido em um ponto de ônibus no qual um casal de pessoas brancas sente-se no direito de acusá-lo de um roubo que este não cometeu, agredi-lo e roubá-lo (SESC POMPEIA, 2021, 25'22").

A crueza das disputas e das confirmações imediatas da rua dadas pelo que se vê geram situação tal em que Clayton é agredido por transeuntes. Inconcebível acontecimento sob a direção de Naruna Costa ganha espaço em uma dramaturgia já muito concisa acerca do genocídio de meninos negros e incorpora novas cenas para a obra.

O traço de contemporaneidade observado na obra de Salaberg aponta a íntima relação de criação artística nessa fase com tudo que pode se dar em uma caminhada, na passagem a pé pelas ruas, diferenciando-se do flanerismo boêmio baudelairiano, para chegar à figura execrada do malandro como exemplo primordial de contemporâneo no corpo negro brasileiro, e como o modo de ação da vadiagem nas ruas rivalizou com as autoridades da justiça, com essas atuando em reprimendas a todo o comportamento considerado inútil e suspeito pelo Estado (CÂMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018). A simples ação de comprar pães em *Buraquinhos* promove o indesejado encontro do personagem principal com seus algozes, tirando dele o status de criança a ser protegida pelo Estado

brasileiro e colando nele a imagem de criminalidade erroneamente indissociada de corpos negros.

A dramaturgia possui um vigor estético que corporifica os multiculturalismos que compõem a experiência da *Maafa* no Ocidente, sendo, portanto, a confluência do realismo fantástico latino-americano com o surrealismo europeu e a griotagem africana. A geografia da periferia percorrida pelo corpo esburacado, evidencia uma teia solidária na paisagem amefricana, em que se percorrem montanhas da Bolívia “As montanhas da Bolívia são altas e assustadoras, quase não consigo chegar. [...] As montanhas de La Paz são belas e parecem os bolinhos de chuva que minha mãe faz quando não temos o que comer” (SALABERG, 2018, p. 155); o cemitério de Lima no Peru “Os túmulos de Santa Rosa, na cidade de Lima, no Peru, são pequenas caixas de fósforo que lutam por espaços com seres vivos e seres mortos” (SALABERG, 2018, p. 157); a favela Cité Soleil no Haiti “Corredores rasgam a pequena cidade de Cité Soleil, que se expande nas águas sujas e o afeto descartável daqueles que saem e não voltam” (SALABERG, 2018, p. 167); e a periferia de Guaianases “Em rua de periferia, sempre tem muitos postes e muitos fios. As teias eletrônicas dão luz aos ‘gatos’ que iluminam uma vila inteira” (SALABERG, 2018, p. 152).

O conceito de Améfrica Ladina de Lélia Gonzalez (GONZALEZ, 2018) atua como um localizador de experiências decorrentes dos fenômenos oriundos da colonização na América. A pensadora se debruça sobre os acontecimentos históricos que culminaram em apagamento e silenciamento das culturas originárias e africanas, elaborando uma categoria de posicionamento político cujo propósito é realizar um resgate sobre a legitimidade destes povos.

Dessa maneira, as implicações político-culturais de tal concepção proposta são democráticas, uma vez que todos somos amefricanos, em termos transterritoriais:

Portanto, a América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas/amefricanos designa toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo. (GONZALEZ, 1988, p. 77)

E nessas experiências intercruzadas, a tessitura da dramaturgia se constrói. Pelos contrastes, entre delicadeza e crueza, metáforas dissonantes são trabalhadas afetando o espectador-leitor e criando novas camadas críticas sobre a realidade, inseridas brutalmente em trechos tais como o que finaliza a dramaturgia. Quando o personagem principal conversa diretamente com sua mãe, revela-se ao espectador-leitor um testemunho repleto de apontamentos do garoto sobre como a mãe agiria diante de seu corpo em um saco plástico. Ambos pretos: o saco e o menino. A forma como personagem principal comunica à mãe sobre a brutalidade da situação corpo-documentada por si, evidencia a sequência de dilemas vividos em diferentes vulnerabilidades:

Eu: Mãe, antes de você começar a chorar, se desesperar e vir me socorrer, pare e ouça o que tenho para dizer: meu corpo está lá fora no chão, perfurado com todos os buracos do mundo. Infelizmente não deu para trazer o pão. Essa nossa cor preta provoca os cinquenta tons de bege fortemente armados com seus dentes de sabre afiados, prontos para atacar. Mãe, prepare o velório como pode. Não precisa tirar o dinheiro da aposentadoria para comprar o caixão,

peça à prefeitura. Caso não consiga, me enrole na cortina roxa que está na sala e pronto. Na gaveta do quarto tem duas velas pela metade. Tem também uma camiseta que a senhora me deu neste Natal. Me vista e me perfume com sua colônia de rosas que eu roubava um pouquinho todos os dias para ir para escola. Não chore, mãe, termine de lavar a louça com calma e depois vá me ver lá fora. Certamente estarei empacotado em um saco plástico preto. É bom assim, estou muito feio com todos os meus buracos. Haja lágrima para tapar cada um deles.

Ela se vira em direção ao coração. Suas mãos estão suspensas no ar, próximas aos seios e ao fogão. Os olhos estão marejados e cheios de dor. Parece não acreditar no que está vendo. O coração aos poucos para de pulsar e recolhe as asas. A panela continua na pressão! (SALABERG, 2018, p. 179)

As qualidades do sepultamento a serem dadas pelo garoto contribuem informando a simplicidade e também o limite de escolhas no *trade-off* tão específico vivido por essa família em pobreza intergeracional. A não-reação é sugerida por ele, para poupar a mãe, sem tentar negar ao público a dor sentida. O texto de Salaberg remete a múltiplos movimentos criados por mães e parentes de jovens assassinados no Brasil. Um deles, “Posso me identificar”, retrata a possibilidade de dizer o próprio nome e mostrar documentos como a pauta da reivindicação de mães de jovens negros cujas vidas foram ceifadas em ações policiais com essa marca em comum: essas pessoas não tiveram a oportunidade de sequer pronunciar suas identidades, antes de serem alvejadas. Estaríamos, portanto, diante do tipo de acontecimento vislumbrado pelo conceito de desumanização radical desenvolvido em *Maafa* (NJERI, 2020; CATARINO, 2023), situação essa em um contexto de camadas de realidades sobrepostas gerando

diferentes situações sociais, limites e percepções de humanidade para cada leitura dada a um corpo. Como indícios observáveis na performance dessas pessoas, podemos considerar gestos cotidianos, quaisquer gestos fora do comum capazes de suscitar a leitura da ameaça, fora da naturalidade esperada e artificializada. A constante atitude repressora diante de corpos negros nada mais é senão a intensa campanha de massacre das pequenas ações cotidianas acrescida da associação com a ameaça e a inutilidade naturalizada na vivência de pessoas negras.

Qualquer quebra desse contrato de lentidão e cuidado no trajeto pelas ruas da cidade de coreografia diferente do previsto gera distúrbios que podem ser fatais para homens negros. O que se espera do corpo negro na necropolítica é uma marcha lenta pela cidade, dominada pela letargia do medo e da pulsão de morte (CATARINO, 2023). O contrato prevê ações como correr na rua, virar-se bruscamente, erguer e mesmo portar guarda-chuva, esquecer o documento de identificação, parar em uma esquina, contemplar uma rua considerada suspeita, vestir camisa vermelha em território de determinada facção ou qualquer vestimenta considerada indício, roupas escuras, bonés, *streetwear*, tênis, calça tactel, camisa regata. Através de acordos sociais o contrato de lentidão é estabelecido e ao corpo negro custa caro o rompimento unilateral das cláusulas.

Eu corro. Corro mais. Corro mais ainda. Corro mais rápido. Corro passando por cima das minhas pernas. Corro tentando encontrar um refúgio. Corro porque é a única opção que eu tenho nesse primeiro dia do ano que eu não sei se é o último. Corro porque o café está me esperando. Corro porque em casa tem álcool e algodão e sei que minha mãe vai sarar esses buracos. Corro porque minhas asas não funcionam

mais. Corro porque a boca do mundo tenta me engolir à medida que eu digo: NÃO! Corro porque ele está atrás de mim e está atirando na minha direção. Corro porque sou preto. Corro porque as balas perdidas correm mais rápido que eu. Corro porque o dedo no gatilho se mexe mais do que os meus pés. Corro porque acabei de levar um tiro. Corro porque acabei de levar outro tiro. Corro porque é mais um tiro! Corro porque, até aqui, eu já levei a minha idade de tiros. (SALABERG, 2018, p. 165)

O tema do genocídio da juventude negra é caro ao ativismo do Teatro Negro, como forma de tensionar e incomodar a realidade. Em *Buraquinhos* tudo é acesso à performance negra nos seus referenciais, a dororidade (PIECADE, 2017) na partilha afetiva das mães presentes na obra permite mergulhar no drama de mulheres vítimas da violência urbana e ao mesmo tempo permite encarar uma mãe em lágrimas costurando o filho de outra mãe.

BURAQUINHOS: A ARTE COMO LUTA ANTI-MAAFA

“Nesse momento, meu inimigo é o vento que entra rasgando vagão adentro, atirando para tudo quanto é lado, sem se preocupar com a quantidade de buracos que vão se abrir”.

Jhonny Salaberg

A convite do Sesc Pompeia em 2022, a montagem original da peça *Buraquinhos e o vento é inimigo do picumã* é revista por toda a sua equipe de criação envolvida agora na produção de uma desmontagem. O encontro gera um registro audiovisual a respeito da peça transcendendo a sua realização. Em que consiste a desmontagem de uma obra teatral, senão na avaliação processual dos momentos mais marcantes da construção e execução de suas etapas após os fatos

vividos e no resgate de cenas-chave para exemplificar as principais percepções estéticas abordadas. Uma espécie de análise coletiva da obra, pedagogicamente avaliada para dar a ver a gênese dos eixos principais suscitados pelo encontro.

Há uma analogia entre corpo-documento e o recurso das câmeras sendo discutida na desmontagem de *Buraquinhos*. Ao comentarem a incursão da obra na violência cotidiana e armada contra homens pretos, Salaberg e o coletivo pensam a narração de como se uma câmera pudesse passar pelos corpos e retratar seus detalhes sem o compromisso com o tempo medido em minutos, e assim o público acompanha a obra como se houvesse câmeras em seus olhos. Para esse recurso as funcionalidades são múltiplas, a câmera habita tanto as belezas da fantasia de ver uma criança voar quanto à série de balas disparadas pelas autoridades policiais. E há câmeras atualmente nos corpos de policiais militares em todo o país tratadas como política pública, na tentativa de elaborar modos de registro dos eventos ocorridos nas ações pela cidade, inibir abusos e irregularidades como as citadas em processos judiciais quando os modos de registro encontrados por jovens negros no momento de abordagem policial com seus próprios celulares os defendem de acusações e encarceramentos provocados por distorções dos fatos na tentativa de alteração do curso de determinadas investigações. Câmera-olho e câmera-perspectiva-preta habitam a cena modificando narrativas dominantes fundadas no Brasil.

O filósofo quilombola Antônio (Nego) Bispo (2023) chama a nossa atenção para a diferença entre a decolonialidade e a contra-colonialidade, em que a primeira diz respeito à desconstrução das heranças coloniais pelos seus herdeiros; e a segunda, refere-

se àqueles que nunca herdaram nada, mas sim, foram vitimados pelo colonialismo. Para o filósofo, pessoas brancas que querem se despir da herança colonial, deveriam se alinhar a ética decolonial; enquanto pessoas negras, emparedadas pelo *Estado de Maafa*, sempre lançaram mão de estratégias contra-coloniais de resistência, permanência e continuidade oriundas dos valores civilizatórios herdados de África e ressignificados para as realidades das Américas. Portanto, experiências quilombolas, ribeirinhas, capoeiras, jongueiras, candomblecistas, umbandistas, faveladas são exemplos de práxis contra-coloniais de aquilombamento tornando-se território frutífero para o ativismo teatral negro (CARNEIRO, 2018). No nosso caso, podemos estender o pensamento para a compreensão de que o Teatro Negro contemporâneo também é vítima do sistema colonial que rege a instituição Teatro Brasileiro e seus esforços artivistas de escrita, estética, poética e política são, portanto, práxis contra-coloniais. Assim, enumeramos algumas características de uma dramaturgia negra contra-colonial criadora de estratégias *anti-maafa* presentes em *Buraquinhos*:

1. *Negação da agenda e ethos ocidental* – Nega-se o lugar guetificado que o ocidente impõe para subvertê-lo com referenciais amefricanos (GONZALEZ, 2018). Em *Buraquinhos*, as paisagens amefricanas e a teia de solidariedade entre as personagens que cruzam o caminho do menino esburacado e se comovem, buscando promover sua humanidade.

A mulher se direciona até uma gaveta, pega uma linha e uma agulha e se senta na cama. Ela prepara a costura. O fio passando no buraco da agulha me faz arrepiar. Ela me deita na cama e começa a costurar alguns dos meus buracos. A agulha passa em minha

pele fazendo outros buraquinhos para que mais órgãos não escorram. Nesse momento começa a chover em Cité Soleil, e em pouco tempo a água invade o pequeno cômodo. A mulher e a menina sobem em cima da cama para escapar da água infecta. A mulher se equilibra com a agulha na mão costurando a minha pele, tentando prender os buracos abertos. (SALABERG, 2018, p. 169)

2. *Olhar lúcido sobre o Estado de Maafa* – principalmente em relação ao genocídio da população negra e suas múltiplas facetas: morte física, racismo religioso, LGBTQIAPN+fobia, feminicídio, violência obstétrica, nutricídio (ALKEBULAN NOSSA RAÍZ, 2022), epistemicídio (CARNEIRO, 2023) deseducação etc.

Dentro do vagão, os meninos correm em direção contrária, enquanto os tiros fazem a festa perfurando os tecidos, vidros e sonhos. Eu me abaixo e tento me esconder em um dos bancos descascados. Os meninos pretos continuam correndo, tentando desviar das balas e pular do trem em movimento pelas janelas. Ele segue atirando como quem joga pedra no rio, mas aqui, a realidade sólida abre espaço para que a bala não mergulhe e fique escondida, ela desacelera na lataria, nas barras de ferro e nos corpos dos meninos pretos provocando mais um dos tantos buracos. Os meninos vão caindo no chão feito pássaro baleado em fazenda, um por um. Embaixo do banco, eu permaneço de braços sentindo o relógio apitar e pular dentro da minha barriga. O tempo está se esgotando e tudo diz que dessa vez não vai ter prorrogação. Ele continua atirando e a revoada de asas sangrentas dos meninos pretos diminui. (SALABERG, 2018, p. 175)

3. *Busca de novas propostas de humanidade negra* – que deem conta de integrar esta população, com suas mazelas e felicidades, na centralidade da (sua própria) humanidade. O ato final da dramaturgia

Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã evidencia essa proposta ao negar toda a história desumanizadora e genocida que atravessa a ida de um menino negro à padaria no primeiro dia do ano, para evidenciá-la livre das amarras da *Maafa*. Transformando essa trajetória cotidiana do corpo negro apenas uma situação comum sem sobressaltos, onde os tentáculos do Monstro do Genocídio (NJERI, 2020) não o alcança.

Mãe: – Vai ficar aí parado, é? Vai logo na padaria, menino!

Eu: – Mas é preciso mesmo comprar pão hoje, mãe? Requento qualquer sobra de ontem e pronto. Aliás, ainda tem Dolly ou já acabou?

Mãe: – Se você não for comprar esse pão agora, eu juro que [...]

Eu: – Tá bom! Tô indo.

Eu pego as moedas em cima da mesa e saio rumo à padaria. No meio do caminho eu me lembro que é feriado e sou obrigado a andar cinco quadras para chegar na única padaria aberta. As ruas estão completamente vazias. O sol está forte e elimina todas as possíveis sombras que se pode ter. Coloco as moedas no bolso, elas se mexem provocando um barulho de sino a cada passo. Eu entro na padaria e me deparo com uma fila que eu não esperava. Há apenas um funcionário na padaria. Encosto no vidro do balcão gelado coberto com várias bolhas de água. O contato da minha pele quente com o vidro gelado traz uma sensação interessante. Há uma televisão suspensa na parede, parece ser dessas modernas que não têm botão, nem controle e, se duvidar, nem tomada. Chega a minha vez na fila, pego a sacola de pão e saio da padaria. Sigo até minha casa tentando achar as poucas sombras para me esconder do sol. As ruas ainda estão vazias e o picumã das brasas de churrasco ganha o céu com toda a liberdade do mundo.

Chego em casa e coloco os pães em cima da mesa. O café está pronto e o cheiro invade a casa inteira. O vento dança com o aroma forte e o som de Roberto Carlos que sai das caixas de som na sala. Pego uma xícara, encho de café e sento para me alimentar do miolo seco e macio. Minha mãe lava o pouco de louça que está na pia, faz movimentos circulares em sentido horário para lavar a panela de pressão. A mão que segura a panela está molhada e a que segura a esponja está cheia de sabão. A barra de sua blusa está úmida devido ao contato com a beira da pia. Os dedos estão enrugados, mas firmes. Olho para a geladeira e avisto um bilhete, é um lembrete que coloquei na semana passada para não esquecer. Tenho que ajudar meu tio na construção de sua casa, na rua de cima. Eu pego a minha mochila, tomo o último gole de café e corro para porta. Minha mãe seca as mãos no pano de prato que está em seus ombros, abre um largo sorriso e me abraça.

Eu: – Tchau, mãe! (SALABERG, 2018, p. 182)

Consciente de que viver integralmente é o maior ato de afronta à *Maafa*, narrativas como *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã* revelam propostas e perspectivas positivas que superam, mesmo que artisticamente, a desumanização da *Maafa*, contribuindo para novas fabulações críticas (HARTMAN, 2021), combustível para novas estratégias de resistência.

De todas as características apresentadas, acreditamos que esta seja a mais potente, pois só conseguimos criar aquilo que podemos imaginar, sendo imprescindível que a Arte, em geral, e o Teatro, em específico, nos ajude na formulação do futuro que precisamos.

O personagem principal é morto com cento e onze tiros em referência ao caso de Costa Barros/RJ em 28 dezembro de 2015,

quando essa mesma quantidade de balas foi disferida aos corpos de Carlos Eduardo da Silva, Cleiton Corrêa de Souza, Roberto de Souza Penha Wilton Júnior e Wesley Rodrigues, jovens negros saídos de um passeio ao Parque de Madureira onde foram para comemorar o primeiro salário de Roberto, como auxiliar de supermercado. O carro dos jovens foi alvejado e as mobilizações artistas negras diante dos 111 tiros foram diversas: peças, monólogos, manifestos, ações e performances. Os dois policiais militares envolvidos com a ação foram condenados a mais de cinquenta anos de prisão.

Os olhares curiosos colocam a cabeça para fora da janela. A imagem de um menino negro correndo com o coração nas mãos é de se guardar na memória e nunca mais esquecer. O coração continua pulsando em minhas mãos e eu tento correr cada vez mais depressa. O coração [...] O sangue vai tomando conta da rua inteira. [...] Ele me alcança e atira várias vezes. Atira! Atira! Atira sem dó nem piedade. (SALABERG, 2018, p. 179)

A inquietação do personagem, o correr ensanguentado conduzindo os órgãos na fragilidade da sacola, todos os elementos tão próprios ao lirismo e a linguagem marcada por tradições das periferias convocam o espectador-leitor em *Buraquinhos* de Jhonny Salaberg ao intenso mergulho na arte produzida por pessoas negras em observância dos aspectos da *Maafa*. Dentre eles, o vento faz menção à ação policial nas periferias e se une com o vocábulo do pajubá, linguagem mais utilizada por pessoas LGBTQIAPN+, em que picumã, então, significa cabelo, conectando-se com linguagens e perspectivas diversas. Considera-se, ainda, a interpretação de picumã como teia de aranha enegrecida pela fuligem. Tal polissemia aponta para novas pesquisas a serem feitas com objetos artísticos interessados na humanização de pessoas negras e periféricas.

Compromisso esse assumido como espaço reflexão contínua das narrativas negras contemporâneas e brasileiras.

REFERÊNCIAS

- ALKEBULAN NOSSA RAÍZ. Dr. Llaila Afrika – cultura, açúcar, psicologia e nutricídio. Youtube, 23 nov. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MAGaECKpYc0>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- ANI, Marimba. *Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. Tradução coletiva Esta Hora Real. Trenton: África World Press, 1994. Disponível em: <https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>. Acesso em: 05 jan. 2023.
- ASANTE, MolefiKete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.). *Afrocentricidade – uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, p. 93-100, 2009.
- BISPO, Antônio. (Nêgo Bispo). *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: A Construção do Outro como Não Ser como fundamento do Ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CATARINO, Thiago de Jesus. *Marcha Lenta Para Pés Desbravadores*. 2023. 70f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Literatura Cultura e Contemporaneidade, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- FARIA, João Roberto. *Teatro e escravidão no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- GONZALEZ, Lélia. *Primavera para rosas negras*. São Paulo: Diáspora Africana UCPA, 2018.
- HARTMAN, Saidyia. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- MANKIW, N. Gregory. *Introdução à economia*. 8.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Rio de Janeiro: N-1 Edições, 2019a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2019b.

MORIN, Edgar. *Introdução do pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. 5.ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, Quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição*. São Paulo: Filhos da África, 2018.

NJERI, Aza. Educação afrocêntrica como via de luta antirracista e sobrevivência na maafa. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. [S. l.]. Distrito Federal: UnB, n. 31, p. 4-17, 2019.

NJERI, Aza. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. *Ítaca: Especial Filosofia Africana*. Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, p. 164-226, 2020.

NJERI, Aza; AZIZA, Andara. Entre a fumaça e as cinzas: o Estado de Maafa pela perspectiva da psicologia africana e o mulherismo africana. *Revista Problemata*. João Pessoa: UFPB, v. 11, n. 2, p. 57-80, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53729>. Acesso em: 25 jul. 2023.

NOGUERA, Renato; SEIXAS, Rogério Luis da Rocha; ALVES, Brunior Francisco. A necropolítica na eminência do devir-negro do mundo. *Revista Internacional de Filosofia*, Santa Maria, n. 10, p. 150-167, 2019.

PIEDADE, Vilma *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

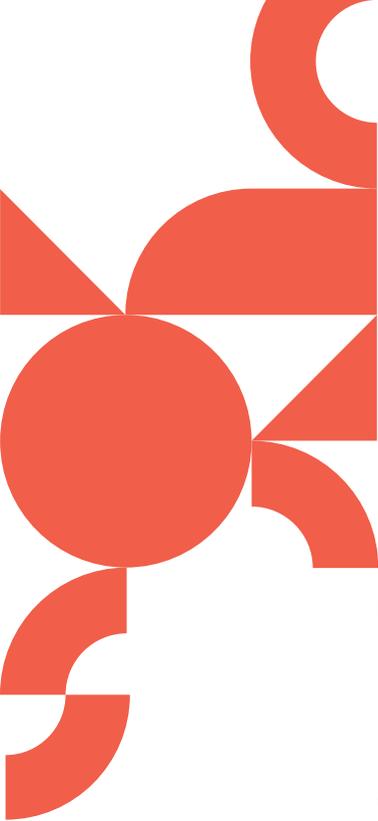
RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

SALABERG, Jhonny. Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Orgs.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, p. 149-182, 2018.

SALLES, Ecio; LUDEMIR, Julio. Apresentação Flup Dramaturgia Negra. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Orgs.). *Dramaturgia Negra*. Rio de Janeiro: Funarte, p. 9-10, 2018.

SANTOS, Boaventura S.; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Edições Almedina, 2009.

SESC POMPEIA. #Desmontagem – Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã. Youtube, 5 de nov. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6a9bkHXcto&t=1522s>. Acesso em: 25 jul. 2023.



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’Salete (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’Salete (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.

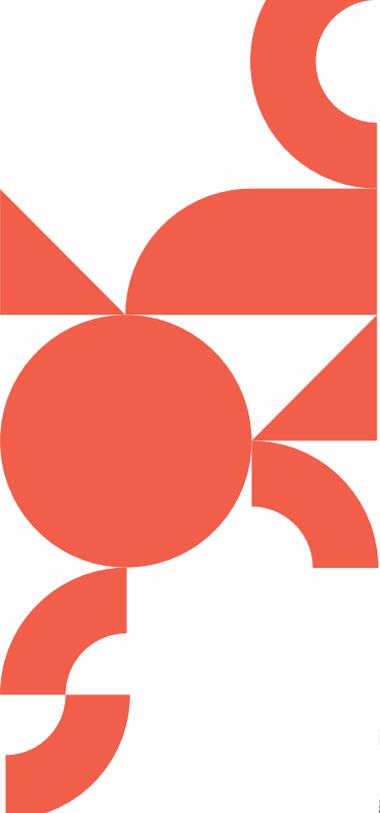
ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

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.



ARTIGO/DOSSIÊ

O CORPO COMO TEXTO: A OBJETIFICAÇÃO COLONIZADORA NOS CONTOS “NEGRINHA” DE MONTEIRO LOBATO E “PAI CONTRA MÃE” DE MACHADO DE ASSIS

RENATA MOCELIN PENACHIO

Renata Mocelin Penachio

Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Paraná na linha de pesquisa “Literatura e outras Linguagens”. Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Paraná na linha de pesquisa “Literatura e outras Linguagens”, 2022.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1214589973294060>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0007-6886-6029>.

E-mail: mocelinrenata6@gmail.com.

Resumo: Neste artigo, busco unir minhas aspirações, a antropologia e a literatura, para uma investigação cuidadosa que emerge a partir da complexa intersecção dos saberes que são as fronteiras da historiografia brasileira. O corpo como forma de elegibilidade do texto e o texto como forma de elegibilidade do corpo. Trazer para o corpo as discussões sobre as problemáticas étnicas do país é materializar as marcas da colonização, mesmo que essas marcas estejam representadas nas lacunas psicoexistenciais que transitam entre a verdade e a ficção. O exercício de alteridade que a literatura

promove é o redimensionar das estruturas subjetivas que o pensamento colonial impõe e provoca antes, durante e pós-período escravocrata. Não é apenas do período histórico que advém a escravidão, mas do pensamento que perpetua na historicidade suas marcas de violência. Aqui, analiso os contos “Negrinha”, de Monteiro Lobato, e “Pai contra Mãe”, de Machado de Assis, na intenção de encarar a importância e impacto da narrativa ficcional na reflexão e (re)constituição da história do país.

Palavras-chave: Racismo. Colonização. Literatura brasileira. Monteiro Lobato. Machado de Assis.

Abstract: In this article, I propose unifying my two aspirations, anthropology and literature, looking for a careful investigation that emerges from the complex intersection of knowledges that constitute Brazilian historiography. Body as a form of eligibility of text and text as a form of eligibility of body. To bring to the body the discussions about ethnical problems of the country is to materialize the impressions of colonization, even though these impressions are represented in the psychoexistential gaps that wonder between truth and fiction. The exercise of otherness that literature promotes is the reshaping of subjective structures that the colonial thought imposes and provokes before, during and after the slavery period. It is not only from the historical period that slavery arises, but from the thought that perpetuates in historicity its impressions of violence. Here, I analyze the tails “Negrinha”, from Monteiro Lobato, and “Pai contra Mãe”, from Machado de Assis, in order to face the importance and impact of fictional narrative in the speculation and (re)constitution of the country’s history.

Keywords: Racism. Colonization. Brazilian literature. Monteiro Lobato. Machado de Assis.

Porque você passa a vida escutando que, apesar de tudo, você tem que aguentar [...] por mais que você derrube as ilusões, sobrar sempre aquela *dúvida sobre suas reais capacidades. E essa é a perversidade*

do racismo. Porque ele simplesmente te impede de visitar seus próprios infernos. (TENÓRIO, 2020, p. 86)

O negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano. (FANON, 2020, p. 27)

INTRODUÇÃO

Neste estudo, abordo através da análise literária e do olhar antropológico algumas nuances da historiografia brasileira e os aspectos colonizadores de objetificação do corpo presentes nos contos “Negrinha”, de Monteiro Lobato (2008), e “Pai contra Mãe”, de Machado de Assis (1970). Ambos autores e contos exploram em seus enredos enlaçamentos narrativos dispostos a problematizar o período colonial brasileiro que é escorado em sua centralidade por uma base escravocrata. Os contos têm como contexto histórico-temporal o referencial ao período da escravidão, mas de maneiras distintas: “Pai contra Mãe” acontece antes do marco da abolição e “Negrinha” depois. Porém, é preciso considerar que o conto de Machado de Assis foi escrito no pós-abolição – também lugar de seu narrador –, assim como o de Monteiro Lobato; isso incita a discussão de que ambos os contos, apesar de se passarem em períodos diferentes, tratam da mentalidade escravocrata persistente na sociedade brasileira. Irei aqui fomentar uma leitura crítica descolonizante que se compromete com uma corrente que prioriza a problematização das questões raciais. Assim, sustenta Bonnici:

Essa abordagem envolve: um constante questionamento sobre as relações entre a cultura e o imperialismo para a compreensão da política e da cultura na era da descolonização; o autoquestionamento do crítico, porque solapa as próprias estruturas do saber, ou seja, a teoria

literária, a antropologia, a geografia eurocêntricas; engajamento do crítico, porque sua preocupação deve girar em torno da criação de um contexto favorável aos marginalizados e aos oprimidos, para a recuperação da sua história, da sua voz, e para a abertura das discussões acadêmicas para todos; uma desconfiança sobre a possível institucionalização da disciplina e sua apropriação pela crítica ocidental, neutralizando a sua mensagem de resistência. (BONNICI, 1998, p. 10)

Saliento que neste artigo o foco de investigação são as fronteiras entre literatura e história. Os aspectos constituintes da estrutura dos contos serão o ponto de partida para as análises aqui incentivadas, considerando o corpo como texto – o corpo como um lugar de elegibilidade. Ou seja, proponho uma chave de leitura que não existe sem a historiografia brasileira, abrindo portas para um debate sobre as relações possíveis entre ficção e aquilo que é reputado como “real”:

No caso, este entendimento da História como uma narrativa sobre o passado liga-se ao conceito da representação, que encarna a ideia de uma substituição, ou ainda da presentificação de uma ausência. Assim, no sistema de representações sociais construídas pelos homens para atribuir significado ao mundo, ao que se dá o nome de imaginário, a Literatura e a História teriam o seu lugar, como formas ou modalidades discursivas que têm sempre como referência o real, mesmo que seja para negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo. (PESAVENTO, 2003, p. 33)

Assim, compreendemos a história a partir dessa transfiguração que permite chaves de leituras literárias condizentes à história do Brasil e suas ficções, recalculando a rota conduzida pelas dicotomias ocidentais e reestabelecendo relações simbólicas indispensáveis para

uma aprofundada investigação daquilo que é tratado como realidade por epistemologias hegemônicas.

O CORPO COMO TEXTO

É da consistência do pensamento ocidental um paradigma filosófico dicotômico, no qual as reflexões são regidas por oposições e contrastes: razão e emoção, bem e mal, mente e corpo, verdade e mentira, história e ficção. Essa forma dualista de compreensão de mundo também é prescrita sobre a temporalidade e suas divisões que determinam epistemologias e criam um tipo de linearidade. Desse modo, o tempo acontece apenas em uma de três possíveis perspectivas historiográficas: passado, presente ou futuro. Desde Tucídides, historiador da Grécia Antiga no século V a.C., estabelece-se uma divisão clara entre o saber criterioso, racional, determinado pela veracidade fatural, e a ficção, disposta naquilo que seria da ordem da imaginação, da invenção, da não-verdade. O saber criterioso seria aquele designado ao papel do historiador, o consultor da documentação do passado que conta a história como ela “verdadeiramente” aconteceu. Essa perspectiva se prolonga até o século XIX, desdobrando-se nas transformações sociais decorrentes da industrialização propiciada, dentre outros fatores, pelo racionalismo cientificista. Essa separação de campos de saber é refreada pela crise dos paradigmas científicos na segunda metade do século XX, principalmente a partir da década de 1970. Essa crise é necessária para que “a ficção se tornasse uma questão chave para o debate da escrita da História, aproximando-a da Literatura” (PESAVENTO, 2003, p. 34).

Podemos entender a história e a literatura como formas de elegibilidade de mundo, em que o corpo desse mundo se condensa

em palavra, em texto. O corpo como texto reverbera na intenção da condição literária, tecendo um fundamento temporal como sua fonte de imaginário: é preciso que o tempo aconteça. Tanto na ficção quanto na história, há um tempo determinado, que pode ser da ordem linear da temporalidade ocidental ou pode se dar por meio de intuítos transformadores, criativos e edificantes, que perpassam uma construção ou reconstrução da realidade.

Esse segundo caminho pode ser uma alternativa à indução hegemônica do pensamento social brasileiro. Aqui, elaboraremos uma perspectiva descolonial sobre o texto e irei estendê-la também sobre o mundo, o tempo e tudo aquilo que envolve historiografia e ficção. Começaremos pensando na genealogia como uma perspectiva de leitura que contempla essa distinção do pensamento ocidental sobre a dicotomia estabelecida entre a veracidade historiográfica e a inventibilidade ficcional. Antônio Candido (1985, p. 171) relata uma “tendência genealógica” da literatura do país que insculpe em sua lapidação criativa um grande desejo de realizar uma literatura tipicamente brasileira, “típica da nossa civilização”:

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário [...] Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os ‘mundos imaginários’. (CANDIDO, 1989, p. 206-207)

Antônio Candido oferece uma leitura sobre um tipo de vazio genealógico; a estrutura de uma literatura que precisa da criação, do imaginário, da constituição do texto para expressar o seu mundo.

É o que também acontece com a historiografia brasileira, que hoje é chamada a ser recriada a partir de uma leitura decolonial, contar “a história que a história não conta” (DOMÊNICO *et al.*, 2019). Partir desse olhar de criação de outras narrativas históricas e de outras análises ficcionais é caminhar pelas sombras da historiografia. Assim divaga José Saramago:

Graças a visões novas, a novos pontos de vista, a novas interpretações, irá tornando sucessivamente mais densa, menos rarefeita, a imagem que temos do passado. Restarão, sempre, porém, grandes zonas de sombra e é aí que o romancista tem o seu campo de trabalho [...] Creio bem que o que subjaz a esta inquietação é a nossa certeza de que não poderemos, nem sequer de modo simplesmente satisfatório, reconstituir o passado. Não podendo reconstituí-lo, fica-nos a viagem pelas zonas de sombra, essas por onde o romancista avança com a sua pequena candeia, iluminando recantos, procurando caminhos que a poeira do tempo escondeu, inventando pontes que liguem fatos isolados, e também, supremo atrevimento, substituindo algo do que foi por aquilo que poderia ter sido. (SARAMAGO, 2000, p. 14)

Podemos entender essa “viagem pelas zonas de sombra” e o “avançar com uma pequena candeia” não só como possível invenção ou criação de narrativa sobre o texto no mundo, mas também uma subversão narrativa sobre o mundo no texto. Se observamos culturas para fora do escopo eurocêntrico, podemos reconhecer outras maneiras de elegibilidade sobre o tempo e as dicotomias em que fomos adestrados. Um exemplo é a mitologia do Candomblé africano, o qual em suas pluralidades ritualísticas ostenta uma filosofia que parte da ficção para condensar a história de seu povo. Exu, um dos Orixás da religião, é uma figura que nos

permite vislumbrar o quanto a forma de designar o que é a história está imbuído de limitações que nos passam despercebidas. Exu é o Orixá da mobilidade, do diálogo, das artimanhas e das estratégias de sobrevivência. Para ele, a encruzilhada é o caminho. Não existe uma cabaça que contenha o bem e uma cabaça que contenha o mal: para Exu se inaugura uma nova cabaça, condizente à mistura, direcionada à invenção, à pluralidade, àquilo que permite vias alternativas de investigação de mundos.

Ou seja, ele ocupa a fronteira como local de subversão e de criação de estratégias de vivacidade, não como um limite ou uma barreira. É assim também com a ficção e a história, quando a mitologia de Exu ensina, ancestralmente, que o povo de um determinado território tem sua história atravessada por tantas outras: ela não é linear e sim espiralada; não é apenas da ordem documental, mas da cosmovisão daquele que a propõe, portanto, um tipo de imaginário. Descolonizar o pensamento sobre a história é também investigar que o mundo a todo tempo estreia e reinstalou novas formas de olhar os acontecimentos históricos e a ficção se torna, a partir dessa perspectiva, um precioso instrumento de análise historiográfica.

Neste artigo, analisarei os contos já comentados anteriormente através dos atributos com que os autores determinam as características dos corpos negros na sociedade brasileira entre o fim do século XIX e início do século XX. A partir dessas criações ficcionais que ocorrem em atravessamentos temporais distintos, poderemos colocar em prática essas reflexões em torno da relação entre história e ficção considerando a cosmologia do Brasil colonial.

OS OLHOS ASSUSTADOS

Para dar início à análise do conto de Monteiro Lobato, traçarei uma breve contextualização sobre o texto e seu enredo. “Negrinha”, escrito em 1920, relata a história de uma menina negra, filha de escravizados. Ela vive em situação de orfandade e acaba tendo de ser criada por Dona Inácia, senhora aristocrata, proprietária de uma fazenda, solitária, viúva e sem filhos. O conto retrata a manutenção do pensamento escravocrata no período pós-abolição, pois a narrativa expõe a forma como Dona Inácia se relaciona com a menina a fim de satisfazer seus prazeres sádicos, próprios de uma mentalidade colonizadora.

Em “Negrinha”, os desdobramentos da prosa são marcados por um narrador em terceira pessoa que, de maneira onisciente, além de comunicar todos os acontecimentos, características e subjetividades dos personagens e do espaço, também propicia em vários momentos uma ironia invocada nas suas descrições, escolha essa que amplia as possibilidades interpretativas. Isso acontece logo de início quando na primeira linha do conto o narrador apresenta a personagem Negrinha com suas definições enumerativas “pobre, órfã, de sete anos” (LOBATO, 2008, p. 18), já erigindo uma ideia de enrijecimento sobre a constituição do sujeito que está sendo apresentado. Então, o narrador prossegue essa apresentação com um questionamento bastante emblemático: “Preta? Não. Fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados” (LOBATO, 2008, p. 18). Ora, a intenção de questionar o lugar racial de Negrinha sinaliza indícios sobre os problemas brasileiros que o conto irá abordar. Substituir o *preta* pelos outros adjetivos coloca Negrinha em posição de enfraquecimento racial; assim, sua identidade, atravessada pelo

racismo, não tem espaço na sociedade. Essa é uma representação do vocabulário hegemônico que articula o mito da democracia racial, no qual ser *mulatinha* ou *escura* está num lugar mais digno do que a condição explícita da negritude.

Encontramos aqui também uma definição importante na caracterização de Negrinha que são “os olhos assustados”. Esses olhos logo a diante são ainda definidos como “olhos eternamente assustados” (LOBATO, 2008, p. 18), inserindo o advérbio como proposta irredutível de violência psíquica determinada a viver dentro de Negrinha para o resto de sua existência, mesmo seu destino ainda não sendo revelado. Essa passagem nos instiga a questionar o porquê dessa condição não ter a possibilidade de cessar, declarando a certeza de perpetuação.

As marcas do racismo adquirem ainda mais evidência se considerarmos os olhos pelo ditado popular: são “as janelas da alma”. No corpo de Negrinha, tornam-se meramente reflexos das marcas físicas, psíquicas e subjetivas da escravidão. Podemos elencar também outra referência moral condizente à sociedade da época: na Bíblia, escritura sagrada da religião dominante, há uma passagem que estipula os olhos como a candeia do corpo; se nossos olhos forem bons, todo o nosso corpo terá luz (BÍBLIA, 2008, Mateus, 6:22). Ou seja, tanto o ditado quanto a passagem bíblica impõem sobre os corpos a condição emocional do sujeito que se manifesta através do olhar. Porém, nenhuma das prescrições concebe a ideia de esvaziamento do sujeito que se passa sobre os indivíduos escravizados e que leva esse olhar a revelar apenas as janelas da violência. A narrativa do conto apresenta um olhar que ausenta características humanas – pois o humano é solapado num corpo inexpressivo e objetificado.

A questão do olhar se repete ao fim do conto, quando Negrinha se encontra na enfermidade da tristeza e então se entende pela primeira vez como “coisa humana” no momento em que “percebeu nesse dia da boneca, que tinha alma” (LOBATO, 2008, p. 21). Negrinha só se reconhece assim a partir de sua experiência com a boneca das sobrinhas de Dona Inácia que lhe desperta a possibilidade de se humanizar. Há aí mais um grande contraste irônico que nos leva a entender o quanto a objetificação do corpo negro não se esgota somente nos aspectos de imobilidade ou flagelos físicos, mas se exponencia nas feridas íntimas que afetam a própria percepção do sujeito sobre o objeto. O potencial mimético, a faceta e a invenção humana são o mais próximo a se alcançar como humanização – a artificialidade humana ou o artifício de se humanizar. Como pondera Valter Hugo Mãe: “para nos tornarmos humanos é preciso que sejamos menos humanos” (EDITORA PORTO, 2013). Essa condição é expressa pela transformação dos olhos assustados de Negrinha que se esvaem de sentido após entender sua possível humanidade, ainda que o substantivo *coisa* venha antes de *humana*. O esvaziamento do susto nos olhos é um indício da possível humanização de Negrinha que transcorre na inundação da tristeza, levando-a à morte e restringindo sua humanização à falta de vida.

A análise da objetificação do corpo negro, em ambos os contos discutidos neste artigo, dialoga com o conceito de *Outro* – de alteridade – formulado por Simone de Beauvoir: “descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazendo outro o inessencial, o objeto” (BEAUVOIR, 1980, p. 12).

O FRUTO DE ALGUM TEMPO ENTROU SEM VIDA NESTE MUNDO

O conto de Machado de Assis, “Pai contra Mãe”, escrito em 1906, relata a história de Cândido Neves, um trabalhador pobre que se torna caçador de escravizados para tentar uma vida melhor. Apaixona-se por Clara e acabam engravidando. Quando o filho nasce, decidem entregá-lo à Roda dos Enjeitados: um tipo de comunidade que recebia os filhos indesejados para que eles conseguissem a partir de então nascer para uma nova vida. Essa modalidade era muito utilizada pelas mulheres escravizadas que colocavam seus filhos dentro da Roda a fim de que eles pudessem viver livres. Para Clara e Cândido Neves, cujos nomes já declaram o tom alvo da cor da pele (e posteriormente também o branco da mentalidade colonizadora), a Roda dos Enjeitados era um lugar muito distante da realidade, mas necessário no momento de extrema dificuldade econômica. A chave do conto acontece quando Arminda, uma negra escravizada, está foragida e, portanto, valendo uma recompensa satisfatória. Exatamente no momento em que Cândido Neves está levando seu filho para a Roda dos Enjeitados, ele se depara com Arminda e vai atrás da sua captura. Conseguindo apanhá-la, a negra diz estar grávida e implora a generosidade do caçador. Ele, sem piedade, prossegue sua incumbência. Arminda sofre um aborto. Cândido Neves pega a sua recompensa, agarra o próprio filho e volta para casa.

Em “Pai contra Mãe”, o artifício do narrador onisciente também opera em terceira pessoa e, assim como em “Negrinha”, ironiza os acontecimentos para que o pacto ficcional (ECO, 1989) não se esgote no entendimento literário, mas se potencialize como fonte de imaginário social. O narrador machadiano utiliza os espaços de lembrança para a reconstrução não só de um acontecimento histórico,

a escravidão, mas também de um lugar contemporâneo à escrita do conto que, mesmo redigido em 1906, no período pós-abolição, busca explicar a perpetuação da escravatura; de fato, não acabou na mentalidade e nas violências simbólicas, físicas e subjetivas da sociedade brasileira. Os fragmentos do passado tratados no conto são as lupas de reconstrução da memória que exibem as feridas abertas do colonialismo. Por esses motivos, o narrador recorre à ironia como um exercício de cadência crítica, que esbarra no enredo e em como ele se manifesta através da mobilização corporal das personagens.

A primeira palavra do conto é *ESCRavidÃO*, em maiúsculo. É ela que imediatamente transporta o leitor ao passado para reviver o período escravocrata. Adiante, o narrador enumera os instrumentos de tortura utilizados à época, construindo um cenário nostálgico. Assim, a máscara de folha-de-flandres aparece como grotesca e o narrador indica: “mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 1970, p. 67). Essa é a ironia que parece justificar a violência, colocando-a de forma naturalizada. Trata-se de uma escolha narrativa que expressa questões sociais do período através de fragmentos do passado, condensando a sensação colonizadora imposta sobre os sujeitos, desumanizando-os. Ainda sobre a máscara, justifica-se seu uso para “tapar a boca” dos escravizados de modo que não pudessem consumir álcool e com isso roubar, “porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas” (ASSIS, 1970, p. 20). Isso remete à lógica cruel do “mais valem pobres na mão do que pobres roubando” (BIANCHI, 2005), articulada na escravidão para endossar a violência.

O narrador concebe mais um elemento de ironia ao mencionar a frequência da fuga dos escravizados: “eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada” (ASSIS, 1970, p. 68). Com isso, o narrador trabalha com uma lógica inversa, na qual o escravizado era designado por “fugido” ou “fujão”, como se essas fossem condições da sua personalidade e não condições impostas pelo contexto escravocrata que imobilizava os corpos necessitados da fuga para recuperarem seu lugar de humanização.

Assim como o início do conto evoca um indicador emblemático trazendo a escravidão para a temática central, o fim do conto é como uma tradução dos aspectos tratados no enredo, que dialogam diretamente com o início, enlaçando um olhar cíclico para os elementos escravocratas. O conto fecha com a sentença: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração” (ASSIS, 1970, p. 89). Aqui, o coração é mais que um órgão a exprimir dramaticidade para a fala final: remete a uma possibilidade de pulsar que contrasta efetivamente com o aborto da “mulata fujona” (ASSIS, 1970, p. 88), Arminda. Aquela vida em geração é destituída de possibilidades. É a objetificação do sujeito que, nesse caso, ainda não tem a vida esvaída através da violência identitária como em “Negrinha”, pois antes é interrompido: “o fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo” (ASSIS, 1970, p. 89). Ou seja, a possibilidade de vida é parte da conjuntura escravocrata que tem na humanização seu lugar de privilégio e não de direito.

O título do texto é mais um aspecto a ser analisado; traz as representações de gênero “Pai contra Mãe”, que evidenciam a dupla violência sofrida por Arminda: a violência de gênero e a violência racial. Retomamos Simone de Beauvoir, complementando a ideia

de alteridade que é retratada no conto pelo lugar simbólico-social vivenciado pela mulher escravizada:

Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é – qualquer que seja sua magia – o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse *parasi* em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. (BEAUVOIR, 1980, p. 90, grifo da autora)

Grada Kilomba faz uma análise coerente à especificidade da alteridade da mulher negra, que seria algo além do *outro*, como aponta Beauvoir, mas o *outro do outro*:

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma [...] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o ‘outro’ do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o ‘outro’ do outro. (KILOMBA, 2008, p. 124)

A dicotomia sujeito-objeto promove uma reflexão sobre o olhar do indivíduo que com a colonização tomou rumos que vão além da interpretação filosófica sobre a individualidade, a autonomia ou a construção do “eu”, concebendo um lugar de disputa enunciativa. Essa disputa perpassa o campo social que provém da manifestação corpórea, em que o corpo precisa ocupar um espaço, um território e uma identidade que desembocam nas relações de poder. A transmutação da ideia de indivíduo para a ideia de sujeito ocorre através do discurso:

Para Marx (1982, p. 25): ‘Não é a consciência do homem que determina seu meio, mas, ao contrário, seu meio social que determina sua consciência’. Isso porque a classe dominadora, além de dominar, fabrica as ideias através das quais ela determina como a sociedade deve ver. Assim, o sujeito desde que nasce acha-se inserido dentro de uma ideologia. Considerando isso, o sujeito acaba por acolher a ideologia imposta, em razão de esta ser a única disponível e aceita pela família e pela sociedade em que vive, bem como lhe possibilita construir sua identidade por meio da linguagem, das convenções e dos códigos sociais. (BONNICI, 2005, p. 52 apud BERGAMASCO, 2010, p. 255)

O colonizador invade o território e ocupa o lugar de poder, enquanto o colonizado, apesar de muito resistir, tende a ocupar o lugar de menor capacidade de ação. Os corpos violados, violentados e escravizados demonstram que o campo do discurso para o colonizado reside na linguagem corpórea que, no fim, é a arma possível de resistir em uma realidade a qual as máscaras de “tapar a boca” são invisíveis, mas se perpetuam. Portanto, é aí que o sujeito é capturado pela lógica hierárquica “em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador” (BONNICI, 1998, p. 14). Essa relação colonizador-colonizado estabelecida reflete a dicotomia sujeito-objeto: são nesses processos que o sujeito enfraquece a humanização do outro, removendo-lhe a condição humana para a manutenção de seu próprio lugar enunciativo de poder.

Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior [...] Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): adoto os valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o

outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores. (TODOROV, 1999, p. 223)

MEUS TRAUMAS FREUD NÃO EXPLICA¹

Como vimos, as análises propostas neste artigo endossam o olhar para aquilo que ultrapassa a historiografia em seus parâmetros arquivísticos: o pensamento. Avaliar os comportamentos das personagens dos contos não se restringe ao lugar da delimitação que suas ações determinam, mas nos dão a oportunidade de ir exceder as mesmas. É um dos papéis da ficção que tem dentro dos seus espectros narrativos uma tendência a explorar para além dos fatos em si, com uma onisciência capaz de adentrar a mentalidade que está por trás da ação – ou melhor, que extrapola a ação.

Numa leitura multidimensional, partindo do fato histórico da colonização e da escravidão, não podemos deixar de mencionar o pensador e psicanalista Frantz Fanon, autor de *Peles Negras, Máscaras Brancas* (1952) e de uma obra significativa que enfatiza a relação entre raça e psicanálise. Assim, o autor embasa as análises psíquicas oriundas da psicanálise clássica, com a necessidade de transcender a “dimensão psicoafetiva para compreender os indivíduos e os seus conflitos existenciais em seu contexto histórico e social concreto” (FAUSTINO, 2020, p. 37).

O que Fanon faz é também intercalar o pensamento de alteridade com a psicanálise, entendendo que uma pessoa só é, em si, quando

1 Referência à canção “Fogueira Doce” do cantor afro-brasileiro Mateus Aleluia (2017).

deixa de ser um fenômeno e passa, assim, a encontrar a face do outro. Portanto, é esse *outro* que me revela a mim. Ora, se só há uma consciência de si ao avistar o outro, a psicanálise enquanto ciência – de maneira quase antifreudiana – não existe se não for uma ciência que prepondera o coletivo: “O que implica dizer que a pessoa sã é uma pessoa social. O que implica dizer ainda que a medida da pessoa sã, psiquicamente, será sua mais ou menos perfeita integração ao *socius*” (FANON, 2020, p. 315-316).

Pensar o corpo é pensar nas implicações políticas que a representatividade onipresente da matéria relata em símbolos culturais que são desnudos “pelos lentes da biologia genética, como um dos mais relevantes dilemas da modernidade” (CUNHA, 2002, p. 150). O corpo é também o relato da memória e a possibilidade de transmutação e atualização da mesma. Portanto, esse corpo atravessado pelo pensamento escravocrata é o próprio imaginário de descolonização.

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduz no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, na verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a ‘coisa’ colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta. (FANON, 1979, p. 26-27)

É a partir desses apontamentos que Fanon redireciona a psicanálise para aquilo que estrutura as estratégias de violência,

subordinação e desumanização produzentes do colonizado. O psicanalista traz à luz questionamentos frente à profundidade da psicanálise quando “nem Freud, nem Adler, nem mesmo o cósmico Jung contemplaram os negros no decorrer de suas pesquisas” (FANON, 2020, p. 166), ou ainda questionando, “em que medida as conclusões de Freud ou Adler podem ser empregadas numa tentativa de explicar a visão de mundo do homem de cor” (FANON, 2020, p. 157). É assim que o autor inaugura a sua interpretação psicanalítica do mito negro (SOUZA, 2021 apud FERREIRA, 2022, p. 56), avaliando as condições inóspitas que a colonização registra nos corpos, a partir das mentes: lugar em que ambos não se separam.

É nesse “corpo social” que a neurose freudiana se desdobra por Fanon, como lugar de pensamento no qual a mesma não se restringe à condição humana, mas se multidimensiona em sociedade colonial. Ou melhor: “passamos do indivíduo à estrutura social. Se há um vício, ele não reside na ‘alma’ do indivíduo, e sim em seu meio” (FANON, 2020, p. 223-224). O corpo é o organismo que carrega em si as marcas e diferenças – e diferenciação – biológica e cultural. O corpo é primordial: é ele quem escancara estéticas e políticas que na modernidade transpassam da biologia para a cultura.

Para Fanon, o “mito negro” é um tipo de alienação ideológica que orienta as relações sociais e determina noções objetificantes sobre o corpo racializado, o definindo como uma espécie de corpo mitológico, visto como biologicamente selvagem e inferior. São esses aspectos que instauram na população afrocentrada os “complexos psicoexistenciais da situação colonial” (FERREIRA, 2022, p. 56) vigentes a partir das marcas que o racismo registra sobre os corpos, enfatizando os signos afirmativos do status branco de poder. A partir

disso, conceber a descolonização do pensamento é também conceber a ideia de desalienação postulada por Fanon, na qual apenas a análise psíquica é capaz de mobilizar a estrutura, para além das marcas físicas.

O CORPO E O MUNDO: TEXTOS E TESSITURAS

Com a análise dos contos, ficam evidentes que os paradoxos e as relações objetificantes consequentes da colonização que germinam na sociedade escravocrata naquela abolição é um não-fato em potencial: ela existe em termos legais, mas perpetua as violências na lógica psico-social para a manutenção dos privilégios do colonizador.

Assim, Lobato revela em uma passagem de “Negrinha”: “o 13 de maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana” (LOBATO, 2008, p. 19). Outro importante aspecto dessa leitura marcada pela colonização é o catolicismo. O projeto catequizador foi uma das maiores armas coloniais domesticadoras dos corpos subalternizados. O teor religioso é evidente nos dois contos e tem relação direta com as artimanhas coloniais de objetificação. Em muitos momentos, tanto em “Negrinha” quanto em “Pai contra Mãe”, os aspectos divinos aparecem pela ironia e pelo contraste, fertilizando as violências colonizadoras, em artifícios bem manejados na lapidação ideológica das narrativas. Em “Negrinha”, quando o narrador apresenta Dona Inácia, vemos logo atributos referentes a uma mulher branca, rica, com fama de “dama das grandes virtudes apostólicas” (LOBATO, 2008, p. 18). Seu reconhecimento é legitimado através da íntima relação com a Igreja, onde tem lugar certo e “camarote de luxo no céu” (LOBATO, 2008, p. 18).

Além dessas vinculações explícitas com a religião, no entremear do texto são dispostos valores simbólicos que sustentam essa

construção. Um exemplo é Dona Inácia chamando Negrinha de “diabo” repetidamente ou quando o narrador afirma que Negrinha via as sobrinhas da “Santa Inácia” como “anjos do céu” (LOBATO, 2008, p. 19). Outra passagem que corrobora essa construção imagética é o momento em que Negrinha descobre que brincar não seria um tipo de ato criminoso, questionando: “pois, não era um crime brincar? Estaria tudo mudado e findo o seu inferno – e aberto o céu?” (LOBATO, 2008, p. 19). Há aí o contraste entre as imagens do branco e do negro, no qual o branco – Dona Inácia e suas sobrinhas – são descritas em comparação com o divino, enquanto Negrinha é sempre relacionada com o lado sombrio e negativo da religiosidade. Esse aspecto se destaca se retomamos a questão das dicotomias oriundas dos paradigmas de pensamento europeu católico, que delimitam os espaços de reflexão, de sentimento e de espiritualidade a “transitar entre a racionalidade e o pensamento mágico-religioso, o expansionismo e o comunitarismo, a modernidade e a tradição, absolutizando definições relativas do bem e do mal, da ciência e da fé” (SILVA, 2012, p. 1088).

Quando Negrinha está em seu leito derradeiro, essas construções divinas são lembradas em seus delírios com a imagem das bonecas, “todas louras, de olhos azuis” (LOBATO, 2008, p. 19), que aparecem novamente como anjos a levando para a morte. Quando esta chega, Negrinha desmaia e “tudo se esvaiu em trevas” (LOBATO, 2008, p. 19). Tanto na sua vivência quanto no seu fenecimento, a relação com a sombra, o ruim e o feio lhe é sempre sobreposta.

Já no conto de Machado, esses artifícios são utilizados principalmente em relação aos nomes que aparecem no decorrer da narrativa. Cândido Neves, personagem principal, exprime a ideia de

religiosidade visto que Cândido designa aquilo que é branco, alvo, puro, inocente, imaculado e Neves reforça tal brancura. A esposa de Cândido, Clara, também remete à ideia de claridade e pureza. O local em que Cândido iria levar seu filho é a “Rua dos Barbonos” que tem igualmente uma ligação direta com a religiosidade cristã, pois Barbonos são os conhecidos Capuchinhos. Assim como esses nomes sugerem uma repercussão divina, o da “mulata fujona” também ocupa seu lugar nessa construção narrativa, pois Arminda é um nome de origem germânica que significa “aquela que possui armas”. Ou seja, essas escolhas de nomenclatura são intencionalmente produzidas, recostadas nas relações dicotômicas entre bem e mal, branco e preto, sujeito e objeto.

CONCLUSÃO

Desse modo, podemos notar o quanto a ficção permeia a realidade, e seu eixo inventivo possibilita, a partir do imaginário e sua não-verdade, uma investigação genuína sobre os cantos obscuros da história do país. É através do esmiuçar da sutileza inventiva que a história emerge. Seja no nome das personagens, nas características, no tom das falas, na ambientação da narrativa, na descrição da imobilidade e categorização de suas (des)humanidades; tudo isso é invenção que o leitor fantasia – lendo o texto e lendo corpo. A objetificação dos corpos em ambos os contos denuncia o período que o país atravessava, não a partir de documentos e registros da época – que são, afinal, redigidos por aqueles que ocupavam posições de poder –, mas pelo caráter emocional das personagens e de sua cosmovisão. Uma reconfiguração do passado que sendo lida hoje se presentifica: explora as realidades contemporâneas que,

infelizmente, continuam perpetuando o pensamento escravocrata. O passado permite múltiplos olhares e é na encruzilhada que a contemporaneidade precisa se debruçar para instruir visões decoloniais nas historiografias brasileiras.

O enlace narrativo dos contos aqui analisados costura uma potência comparativa no âmbito da discussão racial, em que não só a escravidão é a temática central, mas as condições escravocratas persistentes na sociedade. O corpo, manifestação do sujeito no mundo, condição de epistemologia territorial, é tanto em “Negrinha” quanto em “Pai contra Mãe” submetido ao olhar de objetificação. No conto de Lobato, Negrinha não exerce possibilidades de humanização. Seu corpo é imobilizado, mesmo que não seja literalmente preso. É um corpo reprimido cuja “pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço” (LOBATO, 2008, p. 18). Não apenas a violência física paralisa esse corpo, mas também a violência psíquica sofrida a partir da forma com que era tratado pelas pessoas ao redor, inclusive sua falta de personificação que se inicia com seu não-nome. Além disso, sua potência subjetiva só conseguia ser exercida pela imaginação em relação ao cuco – uma possível metáfora à imobilidade corporal. Audre Lorde (apud RIBEIRO, 2016) assim reflete acerca das condições de invisibilidade das mulheres negras: “Fomos socializadas para respeitar mais ao medo que às nossas próprias necessidades de linguagem e definição, e enquanto a gente espera em silêncio por aquele luxo final do destemor, o peso do silêncio vai terminar nos engasgando”. Em “Pai contra Mãe”, o cume da narrativa é o contraste final em que, para conseguir criar o filho, o personagem acaba causando um aborto na escravizada capturada. Essa questão não é sobre escolher uma

das vidas, mas sobre optar não possibilitar a vida de alguém por acreditar que ela não tem valor humano.

O exercício de leitura prática que proponho neste artigo pode e deve ser estendido a qualquer texto, quer seja ficcional ou historiográfico. História e Literatura são invenções de realidades; podem ser manejadas como instrumentos de resistência ou servir à manutenção das desigualdades sociais. Nesta pesquisa, é evidente o incentivo reflexivo sobre a ficção como possível fonte historiográfica. Assim, arremato com o caminho inverso: da mesma maneira que Lobato e Machado realizam escolhas narrativas precisas nas caracterizações de suas personagens para construir um pano de fundo alinhado à dicotomia dos paradigmas morais colonizadores, aqueles que redigem a História também fazem escolhas. O ofício do historiador não é de leitor de um documento ou de escritor de um fato. Ele narra histórias e suas narrações acontecem com decisões tomadas por um olhar específico, situado, interessado, articulando termos, evocando imagens, elencando personagens. Se a historiografia hegemônica brasileira não questiona as engrenagens epistemológicas eurocêntricas com as quais traceja a realidade, podemos alargar o olhar para outros caminhos e pontos de atravessamento: escapar dos dualismos e inaugurar novas cabaças com a sabedoria das encruzilhadas.

REFERÊNCIAS

ALELUIA, Mateus. *Fogueira Doce*. MM RIGHTS, 2017.

ASSIS, Machado de. Pai contra Mãe. In: ASSIS, Machado. *Relíquias de casa velha*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., p. 67-89, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e mitos*. 4.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BERGAMASCO, Rosilda de Moraes. A dicotomia sujeito-objeto no conto Negrinha, de MonteiroLobato. *Uniletras*, PontaGrossa, v. 32, n. 2, p. 363-376. jul./dez., 2010.

BÍBLIA, Sagrada. Antigo e Novo Testamentos [Versão Católica]. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, Bauru, v. 19, n. 1, p. 7-23, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 7.ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Editora Ática: São Paulo, 1989.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Reflexões sobre biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault. *Mana*, v. 8, p. 149-163, 2002.

DOMÊNICO, Deivid et al. História pra ninar gente grande. In: MANGUEIRA, G.R.E.S. *Estação Primeira de et al. Sambas Enredos*, 2019. Disponível em: <https://mangueira.com.br/site/sambas-enredo/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FAUSTINO, Deivison Mendes. “Por que Fanon, por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. 2020. 261f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

FERREIRA, Pedro Donizete. *A recepção da psicanálise em Frantz Fanon: Uso e implicação para o campo psicanalítico*. 2022. 106 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2022.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of everyday racism*. Berlin: Unrast, 2008.

PORTO EDITORA. “A Desumanização”, de Valter Hugo Mãe, na RTP 2 (Agora). Youtube, 3 out. 2013. Disponível em: <https://youtu.be/ptKZMVCrQcs/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BIANCHI, Sérgio. *Quanto vale ou é por quilo?* Direção de Sérgio Bianchi. Roteiro de Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim e Newton Cannito. Produção de Patrick

Leblance Luís Alberto Pereira. *Agravo Produções Cinematográficas*, Riofilme, Rio de Janeiro, 2005, 104 min.

LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. São Paulo: Globo, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jataky. O mundo como texto: Leituras da História e da Literatura. *História da Educação*, ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, n. 14, p. 31-45, 2003.

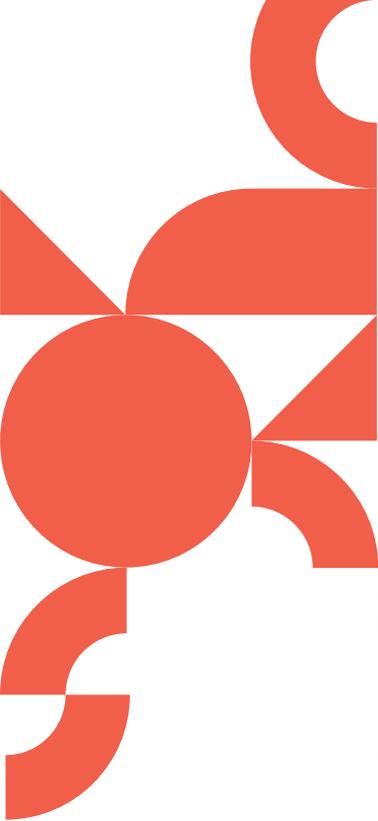
RIBEIRO, Djamila. A categoria do Outro: O olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher. *Blog da Boitempo*. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, n. 27, p. 9-17, 2000.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Exu do Brasil: Tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 1085-1114, 2012.

TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TODOROV, Tzvetan. *A questão do outro: a conquista da América*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



ARTIGO/DOSSIÊ

LIMA BARRETO: ESCRITOR NEGRO E EMPENHADO

ALISSON MATEUS DE LIMA SANTOS
RONIÊ RODRIGUES DA SILVA

Alisson Matheus de Lima Santos

Graduando em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN.

Discente Pesquisador de Iniciação Científica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0190404032302071>.

ORCID iD:

E-mail: alissonmatheus@alu.uern.br.

Roniê Rodrigues da Silva

Pós-doutor em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba, UEPB, 2019.

Professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Membro do Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GPORT).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5453075942539188>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2738-7087>.

E-mail: rodrigopinon2014@gmail.com/ronierodrigues@uern.br.

Resumo: Este trabalho objetiva cartografar o lugar que o escritor Lima Barreto e sua obra ocupam no processo de formação da literatura brasileira, destacando como, na condição de um intelectual negro, o autor se engaja na luta contra um conjunto de práticas que configuram um

comportamento estruturalmente racista. Considerando a relação entre Nação e narração, observamos como a escrita barretiana representa a noção de literatura enquanto instrumento de conhecimento da identidade nacional (BERND, 2011) e, a partir da leitura crítica do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, discutimos a dramatização de um *ethos* do Brasil personificado na obra, problematizando, por último e nos termos do professor Antonio Candido (2000), a natureza da literatura empenhada de Lima Barreto.

Palavras-chave: Lima Barreto. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Literatura empenhada. Nação. Narração.

Abstract: This work aims to map the place that the writer Lima Barreto and his work occupy in the process of formation of Brazilian literature, highlighting how, as a black intellectual, the author engages in the fight against a set of practices that configure a structurally racist behavior. Considering the relationship between Nation and narration, we observe how Barret's writing represents the notion of literature as an instrument of knowledge of national identity (BERND, 2011) and, from the critical reading of the novel *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, we discuss the dramatization of an *ethos* of Brazil personified in the work, problematizing, finally and in the terms of professor Antonio Candido (2000), the nature of the committed literature of Lima Barreto.

Keywords: Lima Barreto. Committed Literature. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Nation. Narration.

INTRODUÇÃO

As investigações críticas em torno da obra de Lima Barreto desenvolvidas com o objetivo de cartografar os elementos que lhe são próprios e assinalar as marcas da produção artística do autor acabam por revelar uma estreita relação entre Nação e narração, a partir da qual o escritor representa o *modus operandi* da sociedade brasileira,

das relações sociais e do *establishment* nacional dos primeiros anos do século XX. Isso porque Afonso Henriques de Lima Barreto é apontado por diversos estudiosos, conforme destaca uma de suas biógrafas, a professora Lilia Schwarcz (2017), como um intérprete do Brasil pós-abolição. Para um sujeito negro, a referência ao acontecimento abolicionista não aparece aludida por acaso, demarcando apenas um marco temporal.

O escritor, nascido em 13 de maio de 1881, sete anos antes da assinatura da Lei Áurea, fora neto de escravas alforriadas. Sua mãe, Amália Augusta, era igualmente mulata e teria sido tutelada pela família Pereira de Carvalho, para a qual a avó e a bisavó maternas de Lima Barreto trabalharam na condição de escravas. Seu pai, João Henriques de Lima Barreto, também afrodescendente, fora funcionário público boa parte de sua vida, e já na juventude apresenta uma personalidade constituída sob o signo da loucura e que haverá de se potencializar na vida adulta e aparecer como um drama também em seu filho – o escritor de quem tratamos neste texto.

Como decorrência dessa origem do escritor, observamos na literatura barretina uma recorrência temática em torno de sua cor, do preconceito racial e de classe social, assinalando uma relação entre vida e obra, algo como uma espécie de escrevivência, que será marcada por um tom de ironia e acidez inconfundíveis em seus romances, contos, crônicas e nos seus artigos, os quais versam sobre a política do dia, a cultura, as artes e os temas do dia a dia carioca, capital do Brasil do final do século XIX e início do XX.

Dessa maneira, Lima Barreto deve ser lido como uma intelectualidade negra, responsável por uma escrita visionária, a partir da qual emprega os princípios de uma literatura empenhada

em mostrar a nu as injustiças de que padece o povo pobre e preto do Brasil, como uma busca por libertar os cativos dos estereótipos e lhes ofertar a plenitude da vida humana mesma, aquela vida que, no Brasil, fora negada às minorias (CANDIDO, 2012). Em suas diversas produções escritas, segundo destaca o crítico Oakley:

Ele [Lima Barreto] deixou bem claro, texto após texto, que seu ideal artístico se compunha de três fatores: o desejo fervoroso de comunicar-se plena e satisfatoriamente com um leitor virtual; a necessidade de se ter muita inteligência, além de talento, para realizar essa comunicação; e, finalmente, essas condições supõem uma meditação sobre a razão de ser fundamental da arte que, para o escritor, representava penetrar e articular o significado da existência e, assim fazendo, criar uma solidariedade humana. (2011, p. 1)

Assim, percebe-se que a literatura barretiana vai além da função de entreter, pois, conforme observa Candido, a respeito da natureza do texto literário, essa não deve se constituir como uma experiência inofensiva, mas carregada do propósito de “incutir em cada um de nós o sentimento de urgência” dos problemas sociais (CANDIDO, 2012, p. 186). Nesse sentido, Lima Barreto não produzirá sua obra tendo nas mãos o índice do que poderia ou não ser dito por aqueles que se lançavam à vida intelectual da época. Ao contrário disso, sua atividade de intelectual e artista literário tem a marca daqueles que não fazem concessões, não usam o artifício milenar da bajulação para conquistar o reconhecimento de seus pares. Sobre a formação dessa personalidade que rompe padrões, destaca o seu primeiro grande biógrafo Francisco de Assis Barbosa:

Na sua aparente humildade, não era homem para se dobrar a ninguém. O orgulho doía-lhe mais que o estômago. E assim, as oportunidades que apareciam

não foram aproveitadas, por inteiro, contribuindo apenas, a cada malogro, para aumenta-lhe o sentimento de revolta, que foi nele, por assim dizer, inato. (BARBOSA, 2017, p. 162)

Portanto, será esse o escritor que percebe em sua vida um desejo profundo de alcançar o ponto nevrálgico da relação entre literatura como crítica social e desenvolvimento humano. No entanto, para conseguir elaborar essa arte em seus próprios termos, com todo o seu potencial de apelo, Lima Barreto, por princípio e personalidade, acaba por abrir espaço para uma escrita que se desenrola muitas vezes pela representação social ao ridículo, à zombaria e à sinceridade impiedosa, conforme demonstraremos no desenvolvimento deste texto.

A FORMAÇÃO DA LITERATURA BARRETIANA

O intervalo de tempo que compreende os primeiros anos do século XX é crucial para Lima Barreto, se constituindo como uma temporalidade em que ele coloca em prática a produção de uma escrita militante, a partir da qual seria possível problematizarmos o (não) lugar do escritor no cenário das Letras nacionais¹. A compreensão dessa posição vai se tornando clara para o leitor da obra barretiana na medida em que observamos criticamente a recepção crítica dos textos do autor pelos seus contemporâneos e o modo como o próprio Lima Barreto reage, utilizando um tom satírico para reprovar a moral vigente. Assim, encontramos uma espécie de embate entre o romancista e os intelectuais que representam o *establishment*, muitos dos quais Lima Barreto torna motivo de ridículo, por meio de

1 A noção de “(não) lugar” advém de uma problemática que considera o fato de a obra do escritor Lima Barreto, apenas após o advento de sua morte, ter superado uma condição de silêncio por parte da crítica literária, que não teria dado aos escritos do autor a importância que eles mereciam.

personagens através da técnica de *romam à clef*², conforme se pode notar pela publicação do seu primeiro romance intitulado *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*.

Esse estratagema de composição literária acaba por tornar o primeiro romance barretiano refém de críticas acentuadas (BARBOSA, 2017). Somado a isso, uma série de fatores – como não ter o refúgio de amigos da alta sociedade da época para o auxiliar na divulgação de seus textos, aliada à sua condição racial e sócio financeira – acabam por render a Lima Barreto consequências que tornam a sua vida e obra um espetáculo dramático. Além de ter que lidar com os primeiros percalços da vida de escritor negro num país que convivia com teorias racistas, Lima Barreto enfrenta um problema sério na ordem da vida financeira, pois seu pai, João Henriques, já depois de alguns anos de viúvo, acaba ficando gravemente acometido de uma doença psiquiátrica, situação que o deixaria inválido até o resto dos seus dias. Em consequência disso, o romancista, aos vinte e dois anos, teria de assumir as responsabilidades da casa, visto que tinha perdido a mãe, falecida ainda quando ele tinha apenas sete anos de idade (SCHWARCZ, 2017).

Sobre essa última perda, abrimos um parêntese visando assinalar como a orfandade precoce do romancista aparecerá como outro infortúnio que se soma ao montante de desventuras amealhadas durante toda uma vida a desembocar numa personalidade introspectiva que acaba por reverberar em seus escritos. De criança à adolescente, aluno do ensino secundário no Colégio Dom Pedro II e depois aluno da escola politécnica do Rio de Janeiro, onde cursou engenharia (SCHWARCZ, 2017), o jovem Afonso Henriques de Lima

² *Romam à clef* é uma concepção de romance segundo a qual pessoas e lugares reais são retratados de modo ficcional (MOISES, 2002).

Barreto mostra, desde cedo, peculiaridades de alguém que tem algo para ofertar ao mundo. Embora o fruto de seu talento ainda não tivesse maduro, ele desperta sobre si suspeitas de genialidade. Acerca dessa fase de transição, afirma o biógrafo do escritor:

[Lima Barreto] um menino contemplativo, vivia metido consigo mesmo, fugindo sempre dos brinquedos, que nunca amou. Enquanto os colegas pulavam sela ou faziam exercício de barra fixa, durante o recreio, ele procurava 'o mais afastado dos bancos', sob uma das mangueiras da chácara, e ia a ler o seu Júlio Verne, ou simplesmente devanear, olhando as nuvens, a recordar as aventuras do Capitão Nemo, de Robert Grant, do Dr. Lidenbrock, de Miguel Strogoff. (BARBOSA, 2017, p. 61)

Assim, o jovem Lima Barreto, desde cedo, tem a sua identificação caracterizada por um modo singular de sentir e estar no mundo. Ele tem quase sempre um comportamento comedido, de poucas palavras, sem fazer questão de ser notado. Quando se impõe, o faz com toques peculiares de ironia, parecendo ser alguém que chega à maturidade muito cedo (BARBOSA, 2017).

Quando já é um homem adulto, e naquela condição de ser responsável por grande parte do sustento familiar (o escritor tinha outros três irmãos) em decorrência da insanidade do pai, Lima Barreto presta concurso para a Secretaria de Guerra, onde atuará como amanuense. A respeito do exercício dessa função, é importante destacar que o serviço burocrático de amanuense sempre rendeu muitos desgostos ao romancista, pois tinha por meta de vida dedicar-se exclusivamente às atividades de literato. Entretanto, Lima Barreto nunca pôde abandonar o serviço para o qual prestou concurso e de onde tirava o sustento para a manutenção da casa, e especialmente

os cuidados com sua irmã Evangelina e o seu pai, João Henriques, que ficou impossibilitado de trabalhar.

De qualquer maneira, mesmo exercendo funções burocráticas de funcionário público, ele passa a colaborar numa série de revistas e jornais da época, publicando suas crônicas, artigos e contos. Quando em 1903, aos vinte e dois anos, o romancista recebe a chefia da secretaria da *Revista da Época* para colocá-la novamente em circulação, o que poderia lhe render algum salário a mais, nota-se a falta de “talento” dele para as coisas arrumadas e para qualquer coisa que lhe parecesse feito por baixo dos panos, ao melhor estilo do jeitinho brasileiro. Como resultado de sua insatisfação, resolve pedir demissão pois, segundo assevera o biógrafo: “é que não se conformaria jamais em escrever louvores, mesmo sem sua assinatura, aos mandarins da política. Por isso demitiu-se meses depois” (BARBOSA, 2017, p. 141).

Desse modo, o que vamos observando ao longo da vida do autor é que o lugar comum dos tratados amistosos, do modo de subir na vida à custa de enterrar suas opiniões, disfarçar preferências, como quem segue religiosamente as orientações das convenções de polidez no trato, são não apenas rejeitadas por Lima Barreto, mas esse modo de existir é ferozmente combatido por ele, principalmente através de sua literatura. Assim, como não consegue se conformar com o status quo da imprensa oficial e visando combater os mandarins da literatura, Lima Barreto gesta com alguns colegas o projeto da *Revista Floreal*, na qual as publicações das primeiras ideias do autor ficariam disponíveis ao público pela primeira vez, de modo claro, em outubro de 1907.

Apesar de ali ter havido apenas o lançamento de quatro volumes e a revista ter fechado por falta de assinantes, esse primeiro momento de atuação pública do romancista carioca pode representar sua

primeira tentativa de atuação intelectual, pois por essa data a escrita do *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, seu primeiro romance, já havia começado. Talvez, com esse seu primeiro aparecimento público através da *Revista Floreal*, o autor pensasse em já marcar presença nos círculos intelectuais da época, visto que lhe faltava condições financeiras de mandar publicar o seu primeiro romance e, não tendo uma editora disposta a colaborar com esse feito, resta-lhe abrir uma revista independente (BARBOSA, 2017).

Ainda que tenha publicizado os dois primeiros e metade do terceiro capítulo do *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* na *Revista Floreal*, logo posteriormente fechada por falta de recursos financeiros, o romance só será de fato publicado na íntegra mais tarde em Lisboa, Portugal, no ano de 1909. A não publicação de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* no Brasil e o fechamento da *Revista Floreal* dão ao romancista um sentimento de derrota perante a quem ele tão ferozmente combate. Portanto, o que pode ser entendido como uma primeira manifestação de atuação pública do romancista tem, desde já, a marca do insucesso. Em vista disso, a literatura do escritor não alcança de imediato o reconhecimento esperado de seus contemporâneos.

Depois da publicação do primeiro livro, o autor lança em 1912, em formato de folhetins, os primeiros fascículos do que mais tarde será o romance *Aventuras do Dr. Bogoloff*, que se constitui por uma série de narrativas. Mas, segundo Barbosa (2017), os folhetins tiveram sua circulação interrompida logo na primeira tiragem. A obra narra a trajetória de um anarquista russo que decide ganhar a vida por meio de fraudes e mentiras, um sujeito esperto capaz de manipular e convencer as pessoas para obter vantagens. Percebe-se, no desenvolvimento do

enredo, a capacidade cirúrgica com que o autor narra o fingimento, o desejo de poder e, representando um comportamento típico de parte da sociedade brasileira, o que as pessoas são capazes de fazer para obter o êxito em seus intentos, muito embora isso possa significar também cometer injustiças e burlar a própria consciência.

Em 15 de março de 1915, Barreto inicia a publicação de *Numa e a Ninfa* em folhetins³ no jornal *A Noite*. A obra, trazida à tona inicialmente como conto em folhetim de jornal, foi escrita após a saída de Lima Barreto da primeira internação do hospital de alienados. A respeito dessa narrativa, consta-se que foi escrita de uma vez e sem ajustes, sem fazer qualquer melhora no texto após escrito (BARBOSA, 2017). A trama principal da obra envolve um jovem, cognominado Numa, que se casa com a personagem Edgarda, e o pai desta faz dele um deputado. Novamente, Lima Barreto apresenta nessa história um pano de fundo em que o fingimento aparece como mote das relações sociais, das razões pelas quais as pessoas tomam esta ou aquela atitude. A obra expõe, por exemplo, a falência do casamento sacramental católico que, com o casamento de Numa e Ninfa, por interesse, revela-se uma falácia, como tudo o mais em que a narrativa toca para descortinar.

No contexto da trama, a personagem Numa é o típico sujeito que deseja ocupar uma posição de destaque na sociedade, pois com isso seria mais fácil a ele conseguir outras vantagens e se manter em evidência. Nesse sentido, trata-se de uma obra em que Lima Barreto agora toca nas relações sociais e políticas para apontar as constantes que faziam do Brasil um país tal e qual era/é. O protagonista é representado como um político sem grandes destaques na atividade de parlamentar, até o momento em que sua esposa Edgarda começa

3 É importante destacar que era uma prática comum à época a publicação de romances em folhetins de jornal antes mesmo da publicação das obras em volume.

a escrever os seus discursos, o que lhe garante certo reconhecimento. O clímax da obra pode ser entendido como o momento em que Numa decide fazer um carinho em Edgarda, no meio da noite, e encontra sua esposa com outro homem com quem ela mantinha um relacionamento secreto. Na sequência, ele decide-se a ouvir o que o casal de amantes estava a conversar e descobre que o amante de sua esposa era quem escrevia os seus discursos, e não Edgarda. Diante da situação, entre flagrar sua esposa com o primo amante e a possibilidade de não ter quem escreva os seus discursos de parlamentar, Numa decide não tomar qualquer atitude, justificando a sua decisão, ironicamente, em nome do bem do Brasil.

Dando sequência ao seu projeto de representar a identidade nacional, em 1916 é publicado o quarto⁴ romance de Lima Barreto, talvez sua obra mais conhecida, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. A narrativa desenvolve-se em torno da personagem Policarpo Quaresma como protagonista, um funcionário público, um homem simples, respeitado e ordeiro que, quase de súbito, começa a dar um exagerado valor à cultura nacional e depois a tudo o que seja nacional de modo muito profundo e marcante. Ao longo da trama, o protagonista não sonhara outra coisa que não a grandeza da nação. Pensava que por suas iniciativas finalmente o Brasil teria um lugar de destaque frente às grandes potências mundiais, sendo o Brasil o maior e mais importante de todos os países. Nessa condição, via-se ele, o Major Quaresma, como um servo condutor, um Sócrates, um Cristo que desenterraria da alma do país sua grandeza escondida. No fim do romance, Policarpo Quaresma é condenado ao fuzilamento,

4 Será o quarto romance se considerarmos a publicação em folhetins de *Aventuras do Dr. Bogoloff* e *Numa e a Ninfa* como as publicações oficiais desses romances. Enquanto publicação em volume, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* seria o segundo romance do autor.

o que talvez justifique o título de *Triste Fim*. Sobre a obra, diz o professor Cunha:

Apesar do lado quixotesco, Policarpo não é um louco como alguns pensam, dado a histerias e tiques; para ser exato, ele é um homem verdadeiramente bom, que busca um ideal justo para o país e para os que fazem parte de seu convívio familiar. [...] é apenas alguém que deseja que uma espécie de bondade tenha efeito no asilo de lunáticos que se transformou a capital do país e que mudava lentamente o seu cotidiano. (CUNHA, 2015, p. 85)

Nesse sentido, a narrativa pode ser vista como uma apresentação geral do que seria o Brasil do final do século XIX e início do XX, desde a representação dos espaços do Rio de Janeiro, onde se passa a trama, até a construção psicológica das personagens, que denunciam um apego marcante aos lugares-comuns dos intelectuais, políticos, e artistas, denotando um profundo apego aos títulos. Contudo, há na representação do protagonista, o Major Quaresma, o desprezo do que seria a encarnação daqueles valores.

Nas primeiras páginas do romance, há um momento em que o Doutor Segadas, personagem secundário da obra, mostra-se inconformado porque o Major Quaresma possuía livros em casa. Assim, faz-se a denúncia ao Major, e, nesse sentido, talvez denuncie também um modo nacional de percepção do que represente a vida intelectual como um todo, diz o Doutor Segadas:

Se não era formado, para quê? Pedantismo! O subsecretario não mostrava os livros a ninguém, mas acontecia que, quando se abriam as janelas da sala de sua livraria, da rua podia-se ver as estantes pejadas de cima a baixo. (BARRETO, 2018, p. 208-209)

Numa leitura crítica dos textos de Lima Barreto, esse romance pode ser entendido como o primor da arte literária barretiana, em que o autor cria o personagem principal, o Major Quaresma, com características semelhantes ao Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, e que também pode ser percebido como a encarnação da verdade em um país que não consegue mais discernir entre aquilo que realmente importa e aquilo que é transitório, ilusório e moda de uma época (CUNHA, 2015).

O seu outro romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, em meados de 1908, já estava em fase avançada de escrita, o prefácio da obra é de 1906. Portanto, ainda que não tenha sido o primeiro a ser publicado, já havia tido sua escrita iniciada antes da publicação de *Recordações*. O lançamento do *Gonzaga de Sá* fica, no entanto, para depois, porque quando houve oportunidade de publicação de um primeiro romance Lima Barreto decide-se por *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* e deixa o *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* para outra oportunidade⁵. O fato é que parece que o autor, ao lançar primeiro o *Recordações*, que pode ser entendido como um livro de denúncia, possa ter desejado causar um impacto naquilo que podia representar os padrões de intelectualidade e de literatura daquela época, visto o teor crítico da obra (BARBOSA, 2017).

Particularmente em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, ele descreve os espaços do Rio de Janeiro, suas paisagens naturais, ao mesmo tempo em que narra as divagações das personagens frente às perspectivas de o que será o futuro do Brasil. Em um momento de reflexão acerca de o que lhe reservou a vida, a personagem Gonzaga

5 A publicação da obra teve a ajuda de Monteiro Lobato que ao fechar contrato com Lima Barreto garantiu a publicação do romance em 1919.

de Sá traça um paralelo com a própria vida dramática do autor, Lima Barreto, e dos infortúnios que parecem estar resguardados aos que se aventuram a ouvir o chamado do que os clássicos denominavam de “vocação”, entendida como única possibilidade de realizar-se o propósito da existência. Assim reflete Gonzaga de Sá:

Por que não sou assim como aquele barrigudo senhor, inconscientemente animalesco, que não pensa nos fins, nas restrições e nas limitações? Longe de me confortar a educação que recebi, só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado, dando-me ódios e, talvez despeitos! Por que ma deram? Para eu ficar na vida sem amor, sem parentes e, porventura, sem amigos? Ah! Se eu pudesse apaga-la do cérebro! Varreria uma por uma as noções, as teorias, as sentenças, as leis que me fizeram sorver; e ficaria sem a tentação danada da analogia, sem o veneno da análise. Então, encher-me-ia de respeito por tudo e por todos, só sabendo que devia viver de qualquer modo [...] Mas [...] era impossível, impossível! Era tarde e os culpados de que eu sofria não eram a minha educação nem a minha instrução. Era eu mesmo; era o meu gênio; era o meu orgulho a um estúpido medo. Arrependi-me da maldição e reconciliei-me comigo mesmo. Havia de curar-me. (BARRETO, 2018, p. 665-666)

O romance tem a marca das crônicas escritas pelo autor, conforme aponta Barbosa: “O certo é que acabou por considerá-lo, de todos os seus livros, o único começado e acabado, quer dizer, a sua obra mais perfeita” (2017, p. 270). Assim, a narrativa é fruto de um longo processo de reflexão do autor que apresenta Gonzaga de Sá como um saudosista de tudo o que não viveu, mas que poderia ter vivido, se isto ou aquilo tivesse sido de outro modo. Nesse sentido, vida e obra mais uma vez se confundem em Lima Barreto, e sua produção literária

se mostra de novo um enfrentamento a tudo o que seja desvirtuado do real sentido da vida, que transparece na obra como um todo.

O romance *Os Bruzundangas*, apesar de datado de 1917, só foi aparecer em volume em 1922, um mês após a morte do escritor. A obra se trata de uma paródia do *establishment* nacional, e aborda os meandros das articulações políticas e a representação do intelectual brasileiro da época com muita vivacidade. Na primeira página do texto, ao narrar a língua do país *Bruzundanga*, faz referência a uma linguagem específica usada pelos membros da elite: “Quanto mais incompreensível é ela [a linguagem usada] mais admirado é o escritor, por todos que não lhe entenderam o escrito” (BARRETO, 2018, p. 94).

Ainda sobre a narrativa do que acontece no país da *Bruzundanga*, acerca dos louvores que recebem os intelectuais e sobre o que significa o reconhecimento de méritos por atividades de labor intelectual, diz-se:

Lá [no país da Bruzundanga], o cidadão que se arma de um título em uma das escolas citadas obtém privilégios especiais, alguns constantes das leis e outros consignados nos costumes. O povo mesmo aceita esse estado de coisas e tem um respeito religioso pela sua nobreza de doutores. Uma pessoa da plebe nunca dirá que essa espécie de brâmane tem carta, diploma; dirá: tem pergaminho. Entretanto, o tal pergaminho é de um medíocre papel de Holanda. (BARRETO, 2018, p. 114)

Assim, o imaginário formado em torno das situações narradas nesse romance pode apontar para uma permanente compreensão do mundo e da vida que se limita a circunscrição espacial daquelas experiências do Brasil que, no conjunto da obra barretiana, mostra-se desligada da história do resto do mundo. O que torna o país um ente

deslocado do conjunto no passo rumo ao desenvolvimento humano, restando aos *Bruzundangueses* a mera simulação. Outro excerto de *Os Bruzudangas* alude a quem são aqueles que conseguem chegar ao sucesso naquele país:

[...] é este homem que só viu a vida de sua pátria na pacatez de quase uma aldeia; é este homem que não conheceu senão a sua camada e que o seu estulto orgulho de doutor de roça levou a ter sempre um desdém bonachão pelos inferiores; é este homem que empregou vinte anos, ou pelo menos, a conversar com o boticário sobre as intrigas políticas de seu lugarejo; é este homem cuja cultura artística se cifrou em dar corda ao gramofone familiar; é este homem cuja única habilidade se resumiu a contar anedotas; é um homem destes, meus senhores, que depois de ser deputado provincial, geral, senador, presidente de província, vai ser o Mandachuva da Bruzundanga. (BARRETO, 2018, p. 142)

Desse modo, o conjunto da obra barretina é uma fonte abundante de aspectos de um imaginário nacional que se comunica com a formação política, cultural, artística e social do Brasil. Esses elementos que aparecem na literatura de Lima Barreto podem ser entendidos como uma produção literária que justifica a abordagem da análise literária a partir da perspectiva da relação entre literatura e identidade nacional (BERND, 2011).

Desse modo, o romancista é mais do que um literato, no sentido de que seja mais do que um escritor de romances, contos e crônicas. Lima Barreto apresenta em sua obra um modo nacional de existir no mundo, de maneira que os sofrimentos em decorrência do preconceito por causa das condições raciais de suas personagens e a negação da plenitude da vida em sociedade, por ocasião da má sorte

da condição financeira dos sujeitos representados em suas narrativas, vão delineando uma relação entre vida e obra do escritor, mas mais do que isso, um perfil do comportamento nacional.

Nessa perspectiva, a obra do romancista carioca pode ser lida como uma espécie de cartografia geral do comportamento nacional. Dessa forma, os escritos de Lima Barreto podem oferecer-se como objeto de pesquisa às mais diversas áreas das ciências que busquem compreender os processos de personalização da sociedade brasileira (CUNHA, 2015).

Lima Barreto ainda teve publicado o romance *Clara dos Anjos*, lançado postumamente em 1948, seguido dos seus cadernos de diário, escritos durante sua internação no hospital de alienados, que foram lançados com os títulos de *Diário Íntimo*, de 1953, e *Cemitério dos Vivos*, de 1956. O romance *Clara dos Anjos* foi começado e abandonado algumas vezes pelo autor, escrito quase que em paralelo a *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, mas que só ganhou publicidade quase trinta anos após a morte do autor. Os diários lançados de Lima Barreto condensam mais ainda a relação entre vida e obra, nos diários se reconhece no autor carioca a tragédia que o destino lhe reservou, o que talvez narre com semelhante louvor o que ele disse ao Brasil no conjunto de sua obra.

É a partir desses fatos supramencionados que se delineia a trajetória de Lima Barreto no mundo das Letras. Sobre a atuação intelectual do romancista, aponta o crítico Cunha: “Lima sabia que havia algo de errado no país onde vivia; e sua obra literária é uma tentativa de localizar essa mancha e, quem sabe, limpá-la com toda eficácia possível” (2015, p. 129).

Considerando essa apresentação da obra barretiana, a partir daquelas características que lhe são inerentes, passaremos, doravante, a realizar uma leitura crítica da literatura do autor numa associação com a noção de literatura empenhada, conforme problematizada por Antonio Candido.

A NATUREZA EMPENHADA DA LITERATURA DE LIMA BARRETO

As discussões levantadas nesta passagem do texto, acerca da natureza empenhada da literatura de Lima Barreto, buscam perceber na obra do autor, segundo a concepção de literatura empenhada do professor Antonio Candido (2000), as relações objetivas existentes entre a metáfora de uma identidade nacional dramatizada, na arte literária, pela evocação de personagens, espaços e demais elementos da narrativa, e situações que convergem para a interpretação do *ethos* nacional, como também a concepção de arte literária e o seu sentido teleológico.

Assim, partindo deste princípio, mais do que a representação realista, quase descritiva da literatura barretina, busca-se uma compreensão a partir da perspectiva da relação confluyente entre o entendido teórico concernente ao sentido da arte em Lima Barreto, e as consequências e as manifestações de uma literatura empenhada, compromissada com a representação e o enfrentamento dos problemas sociais, mas sob situações e objetivos específicos, os quais, tratando-se de Lima Barreto, sob uma norma estética sensível, são capazes de alcançar os grupos marginais (FIGUEIREDO, 2017).

Posto isso, é importante salientar que a recepção crítica do primeiro romance do autor muito diz sobre o comprometimento de Lima Barreto desde uma perspectiva de literatura empenhada. Em

um primeiro momento, pode-se dizer que a obra carrega consigo as consequências de ser um romance agressivo, denunciador, que expunha os mandarins da política, das Letras e das Artes ao conhecimento público (BARBOSA, 2017). Enquanto o autor esperava elogios, críticas, reconhecimento, debates, enfim, participar da discussão entre os intelectuais sobre o destino que tomara o país, recebe a resposta do silêncio. Os jornais não publicam sobre o romance, os críticos nada dizem, os intelectuais da época continuam a falar sobre os mesmos temas, ou seja, fora como se não significasse nada o aparecimento daquele texto de estreia do autor (BARBOSA, 2017).

Não obstante a isso, Lima Barreto não foge dos temas pertinentes a sua contemporaneidade, antes é um dos autores que, de maneira mais veemente, combate as injustiças da sociedade brasileira. Portanto, o romance é a amostra do potencial crítico do autor que alcança os temas mais variados, porém tem um eixo central sob o qual gira o mais em torno, a finalidade última da literatura: proporcionar a compreensão entre a humanidade, sob a qual se chegaria à felicidade (BARRETO, 2017). Nesse sentido, pela voz da personagem Isaías Caminha, que rememora sua vida para narrar suas “recordações”, temos a seguinte confissão sobre a motivação de se fazer literatura: “Não é o seu valor literário que me preocupa; é a sua utilidade para o fim que desejo” (BARRETO, 2018, p. 75). Dessa maneira, Lima Barreto, (em) vida e obra, manifesta uma atuação que compactua com as noções de literatura empenhada discutidas por Antonio Candido (2000), segundo a qual haveria de se chegar, a literatura brasileira, ao posto de literatura Ocidental.

Nesse sentido é que, desde o primeiro romance do autor, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, observamos uma obra

conduzida, em seu sentido maior, pela finalidade de manifestar um comprometimento do escritor com o seu país e uma ideia de que a literatura deva ser uma produção interessada, que carrega consigo elementos de uma literatura empenhada, a partir dos quais representa e problematiza o (não) lugar social dos sujeitos marginalizados. Seguindo essa perspectiva, a literatura para ele, conforme observa Candido:

Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência. (CANDIDO, 2011, p. 46)

A exemplo desse teor empenhado nos textos de Lima Barreto, seu engajamento com a representação e a defesa dos socialmente menos favorecidos, rememoremos uma passagem da narrativa em que é possível ver o personagem Isaías Caminha sendo levado preso acusado de roubo, uma reprodução, em arte literária, de uma realidade social nacional verossímil. Sobre esse momento de clímax da obra, Isaías se encontra dentro da delegacia e aguarda o momento de ser inquirido pela autoridade policial, quando assim reflete o protagonista:

– E o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal ‘mulatinho’? Não tenho pejo em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as lágrimas me vieram aos olhos. Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo; a minha sensibilidade, portanto, estava cultivada e tinha uma delicadeza extrema que se juntava ao meu orgulho de inteligente e estudioso, para me dar não sei que exaltada representação de mim mesmo, espécie de homem diferente do que

era na realidade, ente superior e digno a quem um epíteto daqueles feria como uma bofetada. Hoje, agora, depois não sei de quantos pontapés destes e outros mais brutais, sou outro, insensível e cínico, mais forte talvez; aos meus olhos, porém, muito diminuído de mim próprio, do meu primitivo ideal, caído dos meus sonhos, sujo, imperfeito, deformado, mutilado e lodoso. Não sei a que me compare, não sei mesmo se poderia ter sido inteiriço até ao fim da vida; mas choro agora, choro hoje quando me lembro que uma palavra desprezível dessas não me torna a fazer chorar. Entretanto, isso tudo é uma questão de semântica: amanhã, dentro de um século, não terá mais significação injuriosa. Essa reflexão, porém, não me confortava naquele tempo, porque sentia na baixaza do tratamento todo o desconhecimento das minhas qualidades, o julgamento anterior da minha personalidade que não queriam ouvir, sentir e examinar. O que mais me feriu, foi que ele partisse de um funcionário, de um representante do governo, da administração que devia ter tão perfeitamente, como eu, a consciência jurídica dos meus direitos ao Brasil e como tal merecia dele um tratamento respeitoso. (BARRETO, 2018, p. 68)

Atento ao desenrolar da trama narrativa, o leitor é conhecedor de que não existia qualquer indício de que Isaías fosse aquele que havia roubado no hotel, ou até mesmo que tivesse qualquer envolvimento com o fato criminoso. Na verdade, a personagem é intimada a comparecer à delegacia para prestar depoimento apenas por ser negro e por aquele tipo de crime ser comumente, de maneira preconceituosa, atribuído ao sujeito pertencente a essa raça. Esse é um momento da história no qual a personagem começa a entender as implicações de ser negro naquele espaço que representa o Brasil, ou um modo de ser nacional (RODRIGUES, 2020).

Assim, faz-se notar, na obra, a retratação do negro e os modos de protesto ao racismo enfrentado pela personagem. E esse preconceito racial, quando comunicado pelas vias literárias, é dotado de todo um poder de apelo próprio à linguagem literária (CALVINO, 2007). Essa perspectiva de “apelo”, de chamado à reflexão, pode ainda veicular o aspecto da literatura empenhada na obra barretiana (CANDIDO, 2000) como uma denúncia do comportamento social que, caso descrito em linguagem denotativa, não teria o mesmo efeito de impacto no leitor; pois assim assevera o próprio escritor: “a obra de arte tem por fim dizer aquilo que os simples fatos não dizem” (BARRETO, 2017, p. 173). Portanto, ao adotar no arcabouço de sua literatura o tema da discriminação do negro em contraste com a solidificação de uma identidade política e cultural, a obra barretiana se posta como comprometida com uma causa que supera as noções de construção, ou homogeneização estética, para fazer-se empenhada.

Ainda acerca desse aspecto comprometido da literatura barretiana em educar a sociedade para os grandes dramas da existência humana, mas tendo em vista a experiência comum à sociedade brasileira, o professor Oakley disserta assim:

Lima Barreto contempla a arte e a política de seu tempo como desonestas em si (bovarismo), bem como para com os demais (retórica). Só o artista ou o político verdadeiramente militante, comprometido, é capaz de preencher o vazio que ele vê a seu redor. Este discípulo brasileiro de Tolstoi e Carlyle está consciente de que seu engajamento pode acarretar sua própria marginalização inexorável, e é possível acompanhar esta trajetória na gestação e na sorte do protagonista do romance em que ele viria a depositar todas suas esperanças a partir do ano de 1905: *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. (OAKLEY, 2011, p. 48)

Dessa forma, a marginalização do discurso literário barretiano é proveniente não apenas dos temas abordados em seus textos, ou da vida habituada aos gostos e costumes da periferia (BARBOSA, 2017). Barreto não só tem uma obra empenhada em desvelar injustiças, comunicar a grandeza da capacidade humana, ou elevar o meio cultural onde vive, mas mais: Lima Barreto tem uma vida empenhada, de modo que o combate a tudo aquilo que significara para ele o oposto de seu ideal de arte, de cultura, de sociedade, de política, torna-se alvo de seus protestos. E isso, talvez, rendeu-lhe prejuízos na consagração de seu lugar junto ao cânone da literatura brasileira. Dito de outro modo: assim como a personagem Isaías Caminha foi decisivamente impactado pelo ambiente corruptor do jornal *O Globo*, tendo inclusive se afastado de seus ideais artísticos para se tornar um homogêneo com a sociedade onde vive; Lima Barreto, por outro lado, em sua vida de intelectual é o símbolo de uma resistência heroica por meio da qual o autor consagra sua literatura ao seu real propósito de existência. Isso porque, segundo assevera o crítico: “tudo em Lima Barreto girava em torno de suas ‘humilhações’ e da vocação de escritor, em permanente conflito com o meio em que vivia” (BARBOSA, 2017, p. 178).

Dessa maneira, a simbiose entre vida e obra em Lima Barreto contribuem para uma atuação literária com vistas a alcançar o grande número daqueles que, até então, quase sempre figuram como objeto, mas muito pouco como sujeitos de suas próprias existências. Nesse sentido, para a literatura barretiana seria possível dizer algo semelhante ao que observa a professora Regina Dalcastagnè em sua discussão a respeito da literatura brasileira como um espaço em disputa: Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer

visível dentro dele (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13). Portanto, talvez seja razoável inferir que o autor tem objetivos literários que a publicação livresca, dentro do conjunto das estéticas dominantes e pelos parâmetros do que a época considera relevante, não conseguem perceber (BARBOSA, 2017). E, nesse sentido, Lima Barreto é um “Triste Visionário” (SCHWARCZ, 2017). Sobre o primeiro romance do autor, assevera Barbosa:

Ele mesmo havia provocado a luta, escrevendo um livro de combate, ‘propositalmente mal feito’, como disse a Gonzaga Duque, para desagradar ao literato convencional e escandalizar o burguês. Com um romance ‘brutal’ (o adjetivo é do próprio Lima Barreto), queria mostrar que a sociedade estava errada, cheia de mazelas e preconceitos. (BARBOSA, 2017, p. 188)

Portanto, a produção literária de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* tem endereço. E sendo essa obra a sua criação literária primeira, aquela em que o autor se debruça mais atentamente (BARBOSA, 2017), é de se notar que a obra se condensa para relatar injustiças⁶.

Assim, quando o personagem Isaías finalmente é preso após discutir com aquele que lhe inquiriu na delegacia, mandado à prisão, reflete:

Fui para o xadrez convenientemente escoltado. Pelo caminho, tudo aquilo me pareceu um pesadelo. Custava-me a crer que, no intervalo de horas, eu pudesse ter os entusiasmos patrióticos do almoço e fosse detido como um reles vagabundo num xadrez degradante. Entrei aos empurrões; desnecessários aliás, porque não opus a menor resistência. As lágrimas correram-me e eu pensei comigo: A pátria! (BARRETO, 2018, p. 68)

6 Naturalmente que a obra literária não se esgota nesse aspecto, mas queremos dizer que o tema da injustiça se sobressai aos demais temas que atravessam a obra.

Dessa maneira, ao ser preso por uma suspeita de crime, cogitada a partir da relação feita entre o roubo de significativo monetário baixo e a cor da pele da personagem, Isaías fica convencido de que aquele ambiente transitado tinha outros valores, regras e leis até então desconhecidas por ele. A personagem que, ao sair do interior, tinha o propósito de ser doutor, ser alguém importante, dar orgulho a sua família e apagar da imaginação os medos sentidos e os dramas vividos por ser negro, agora é posta na cadeia justamente por ser quem é. Dos olhares de preconceito e de reprovação, do tratamento diferenciado do rapaz louro no café, para a segregação patrocinada pelo estado, observamos a potencialização do racismo. A prisão não mais é o preconceito velado, é o racismo legal, autorizado e incentivado pela lei em prender os “criminosos”, entre os quais Isaías se torna um por ser pobre e preto.

Naquele espaço, o Rio de Janeiro, capital do Brasil e representação de um modo de ser nacional, as capacidades intelectuais do protagonista, sua boa criação, sua honestidade e sua compaixão com os demais seres humanos não são postas como virtudes que valham algo significativo naquela sociedade; naquele convívio impera as qualidades da cor da pele, da tradição familiar, das posses e da capacidade dos indivíduos de dissimular, mentir, conseguir e prestar favores. Era essa a pátria que Isaías descobria mais um pouco naquela prisão, fazendo-o compreender ainda mais o país que ele começara a conhecer bem cedo no enredo da obra, quando foi pedir um favor ao coronel da região com seu tio Valentim, mas, talvez só agora ele começasse a sentir em si o que é, de fato, ser brasileiro pobre e preto.

Há ainda passagens do romance que mais parecem o próprio Lima Barreto a narrar as cenas que poderiam se desenrolar consigo mesmo

do que propriamente com o narrador-personagem Isaías Caminha. Tão empenhada seja a literatura barretiana que não deixa de mostrar a vida do autor como também empenhada em um propósito que ganha contornos de universalidade. Assim, aponta Isaías Caminha o propósito de narrar suas recordações:

Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele. É este o meu propósito, o meu único propósito. Não nego que para isso tenha procurado modelos e normas. Procurei-os, confesso; e, agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali O Crime e o Castigo de Dostoiévski, um volume dos contos de Voltaire, A Guerra e a Paz de Tólstoi, o Rouge et Noir de Stendhal, a Cousine Bette de Balzac, a Education Sentimentale de Flaubert, o Antéchrist de Renan, o Eça; na estante, sob as minhas vistas, tenho o Taine, o Bouglé, o Ribot e outros autores de literatura propriamente, ou não. Confesso que os leio, que os estudo, que procuro descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. Mas, não é a ambição literária que me move o procurar esse dom misterioso para animar e fazer viver estas pálidas Recordações. Com elas, queria modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo; a não se encherem de hostilidade e má vontade quando encontrarem na vida um rapaz como eu e com os desejos que tinha há dez anos passados. Tento mostrar que são legítimos e, se não merecedores de apoio, pelo menos dignos de indiferença. (BARRETO, 2018, p. 76)

Nesse sentido, a obra barretiana manifesta, a partir de uma crise quase ontológica na formação da identidade nacional, um propósito de superar as fatalidades de seu tempo. A narrativa

para tal fim se serve das personagens e dos espaços que mais exemplificam a nódoa social de seu tempo. Isaías está convencido de que as obras de Tolstói e Dostoiévki, Balzac e Flaubert, mais outros tantos ilustres literatos, filósofos e artistas que, não por acaso, são os mesmos que comportaram a biblioteca de Lima Barreto, são aqueles que elevaram a humanidade, e esse é o patamar esperado para as suas recordações.

Não obstante a isso, Lima Barreto sabe que uma obra com tantas críticas e denúncias, sendo os seus alvos através das *Recordações* postos às zombarias, iria lhe render uma recepção ruim ao romance, em que pese a soma de outros embates anteriores ao lançamento de seu primeiro livro (BARBOSA, 2017). Ainda sobre o propósito de uma literatura empenhada, temos a seguinte reflexão feita pelo protagonista do romance:

De forma que não tenho por onde aferir se as minhas Recordações preenchem o fim a que as destino; se a minha inabilidade literária está prejudicando completamente o seu pensamento. Que tortura! E não é só isso: envergonho-me por esta ou aquela passagem em que me acho, em que me dispo em frente de desconhecidos, como uma mulher pública [...] Sofro assim de tantos modos, por causa desta obra, que julgo que esse mal-estar, com que às vezes acordo, vem dela, unicamente dela. Quero abandoná-la; mas não posso absolutamente. De manhã, ao almoço, na coletoria, na botica, jantando, banhando-me, só penso nela. À noite, quando todos em casa se vão recolhendo, insensivelmente aproximo-me da mesa e escrevo furiosamente. Estou no sexto capítulo e ainda não me preocupei em fazê-la pública, anunciar e arranjar um bom recebimento dos detentores da opinião nacional. Que ela tenha a sorte que merecer, mas que possa também, amanhã

ou daqui a séculos, despertar um escritor mais hábil que a refaça e que diga o que não pude nem soube dizer. (BARRETO, 2018, p. 76-77)

Nesse sentido, Isaías Caminha e Lima Barreto, criação e criatura, estão convencidos de que a arte literária comporta grandezas e glórias (BARRETO, 2017) que não podem ser enterradas com o tempo e, nesse sentido, se justifica a forma de uma arte empenhada que almeja um fim superior e, portanto, que ultrapassa a sua localização geográfica e o espaço temporal das gerações. É uma arte literária com princípios teleológicos bem definidos.

Esse “propósito” de que fala Isaías é a felicidade universal, pois para o autor esse é o objetivo último de sua arte (OAKLEY, 2011), e nisso, talvez mais do que em outros aspectos da obra, apresente-se o “empenho” da literatura barretiana. Portanto, a figura que personifica o negro na obra não encerra a manifestação do aspecto empenhado da literatura barretiana, mas dirige sua compreensão para o conjunto dos elementos da narrativa literária que, na obra, apontam para a finalidade última da literatura segundo a concepção de arte literária do autor.

O professor Antonio Candido contribui ainda nessa discussão quando oferece a seguinte reflexão crítica sobre o tema da teoria da arte literária para o autor das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*:

Essas ‘questões particulares’ expostas com ‘espírito geral’ exprimem o ritmo profundo da escrita de Lima Barreto, a sua passagem constante da particularidade individual para a generalidade da elaboração romanesca (e vice-versa), que importa numa espécie de concepção do homem e do mundo, a partir de um modo singular de ver e sentir. Daí o interesse de tudo aquilo que, na sua obra, pode ser chamado literatura íntima: diários, correspondência, até os desabaços freqüentes dos escritos de circunstância. (CANDIDO, 2011, p. 49)

Portanto, o combate de Lima Barreto na insistência em apresentar uma literatura empenhada não se limita aos lugares comuns daquilo que se convencionou chamar de “literatura engajada”, e quando o autor faz uso do típico personagem negro e pobre não o faz para, só por isso, protestar. Os sentidos reclamados para as personagens do romance convidam para uma literatura empenhada em elevar a compreensão dos dramas humanos até a perspectiva da universalidade a partir da individualidade, e o contrário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento deste artigo, realizamos uma leitura crítica da literatura de Lima Barreto, destacando como a sua obra dramatiza um *ethos* nacional, representado a partir dos dramas humanos, sobretudo daqueles que afligem sujeitos socialmente desfavorecidos por uma condição racial e econômica.

Nesse entendimento, foi possível investigar a obra barretiana como uma literatura empenhada em representar uma relação entre Nação e narração sob uma perspectiva do *modus operandi* do arquétipo de brasileiro. Sendo esse sujeito um típico (tipo), e que, portanto, personifica qualidades e defeitos, grandezas e baixeiras etc., da sociedade brasileira que forma e é formada por todos esses seres, e que é palco das relações humanas.

Desse modo, pudemos desenvolver uma leitura crítica da obra desde a compreensão de Candido (2000) acerca da relação entre literatura empenhada e as noções de teoria da arte para Lima Barreto. Assim, mostramos que o aspecto “empenhado” da literatura barretiana não comporta exatamente aquilo que contemporaneamente se consagrou como literatura “engajada”,

entendendo aqui essa concepção de literatura como ligada mais ao aspecto de uso da literatura para fins políticos, ou para indicar uma ideologia política como a justa, em separação de outras. Dessa maneira, pudemos compreender que o “empenho” da literatura barretiana é em função de construir uma solidariedade humana (OAKLEY, 2011), e esse aspecto de “construção” não se deve apenas a ação política direta. Pode-se entender, portanto, que a literatura, com princípios teleológicos honestamente bem definidos, para o autor, consegue construir pontes entre os seres humanos e lhes proporcionar a felicidade e a paz.

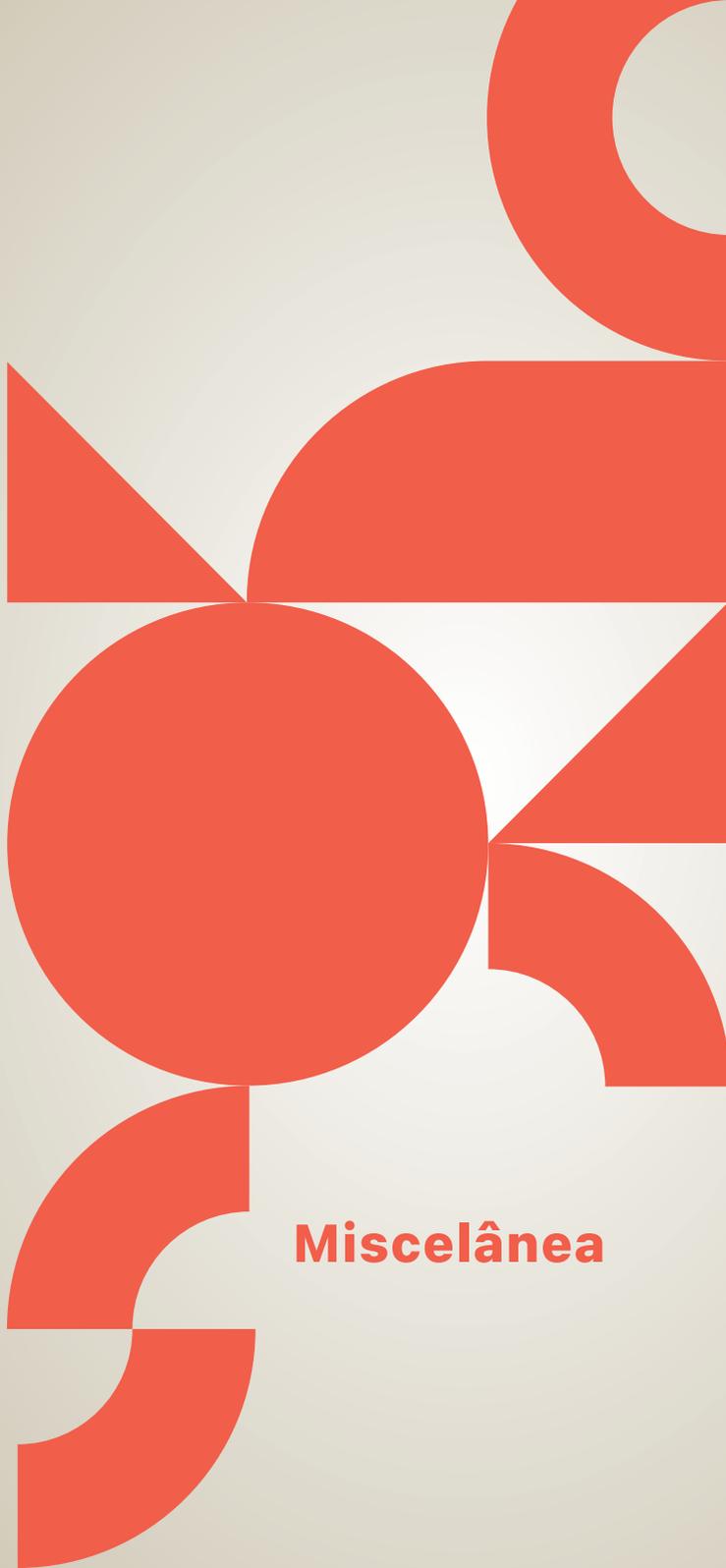
Nesse sentido, a denúncia barretiana ao racismo enfrentado pela personagem Isaías Caminha é símbolo de uma literatura que absorve os imperativos de seu tempo para superá-los e que convoca a sociedade à plenitude de suas potências. Naturalmente que esse amadurecimento da sociedade é também de ordem social, mas mais do que isso, para o autor, o objetivo desejado por sua literatura empenhada significa ainda a reconstituição de um axioma que definiu a base da identidade nacional vigente.

Portanto, a literatura barretiana supera as noções de mera representação realista da sociedade carioca enquanto estética literária. Sua obra propõe uma reflexão profunda sobre os elementos que compõe a identidade nacional. Ao denunciar os fingimentos, as adulações, as concessões e o mais, de modo tão feroz, a obra barretiana pode se voltar para cada um de seus leitores e lhes perguntar acerca do sentido da existência humana, quais os seus valores, crenças, medos etc. Nessa perspectiva de leitura, compreender essa identidade nacional que perpassa, forma e deforma os sujeitos, e refletir criticamente o que é ser brasileiro

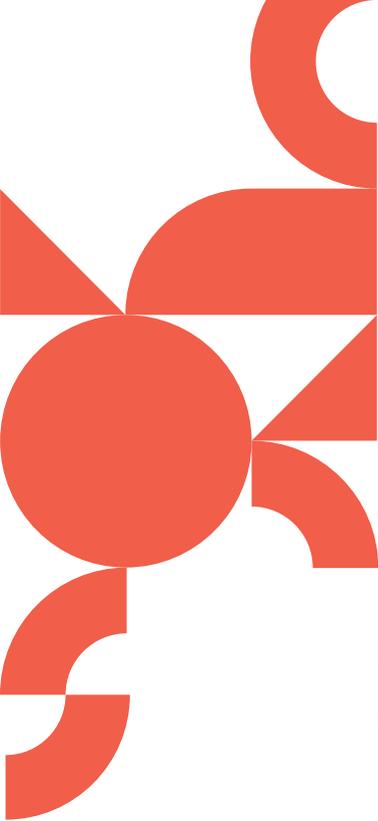
significa, também, conhecer a si, e ao outro, além de entender que aquele que é diferente é, em alguma medida, igual a mim.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A Vida De Lima Barreto: 1881-1922*. 11.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BARRETO, Lima. *Impressões de Leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- BARRETO, Lima. *Lima Barreto: obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BERND, Zilé. *Literatura e Identidade Nacional: Síntese Universitária*. 3.ed. Rio de Janeiro: UFRGS, 2011.
- CALVINO, Ítalo. *Por Que Ler Os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca e o espelho. In: CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CUNHA, Martim Vasques da. *A Poeira Da Glória: uma (inesperada) história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: Um território contestado*. Vinhado: Editora Horizonte, 2012.
- FIGUEIREDO, Cármen Lúcia Negreiro de. *Lima Barreto, Caminhos de Criação. Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Edusp, 2017.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o Destino da Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- RODRIGUES, Davidson de Oliveira. *Cidade e Modernidade na Literatura de Machado de Assis e Lima Barreto*. Curitiba: Appris, p. 23, 2020.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



Miscelânea



ARTIGO DE OPINIÃO/MISCELÂNEA

A NOVA GERAÇÃO DE ESCRITORES MOÇAMBICANOS E O VELHO PROBLEMA DA QUALIDADE LITERÁRIA

LUCÍLIO MANJATE

Lucílio Manjate

Doutorando em Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino de Línguas pela Universidade Pedagógica de Maputo.

Mestre em Filosofia pela Universidade Eduardo Mondlane (2019).

Professor da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane.

Vencedor da primeira edição do Prémio Literário Eduardo Costley-White, da Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento, em 2017, com o romance Rabhia.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4221-1063>.

CV: <https://www.cienciavitae.pt/2B13-B880-93C0>.

E-mail: luciliomanjate@gmail.com.

Resumo: O presente artigo discorre sobre a ideia de qualidade literária, questão cara na história das literaturas. O nosso exercício, porém, é feito no âmbito da literatura moçambicana, numa época em que se assiste à “consolidação” de uma nova geração de escritores. Todavia, esta geração tem lançado duras críticas aos estudiosos nacionais de literatura, críticos literários e jornalistas culturais pelo facto de estes não se debruçarem sobre as suas propostas estéticas. Deste cenário resultam duas abordagens, mercê dos escassos pronunciamentos que, entretanto, vão surgindo: uma

metalinguagem literária produzida por escritores consagrados e uma metalinguagem produzida por estudiosos e críticos literários não apenas moçambicanos. É para a metalinguagem literária que tem sido produzida, geralmente na forma de prefácios, que voltamos o nosso olhar, a partir de uma hermenêutica que procura descortinar o que chamamos de vícios discursivos e visando sugerir, finalmente, uma ideia de qualidade literária. Com efeito, concluímos que a expressão *qualidade literária* deve corresponder a um método, um aparato crítico ou discurso que integra uma certa tradição literária, o mundo da subjectividade do crítico e critérios objectivos.

Palavras-chave: Qualidade literária. Literatura moçambicana. Nova geração de escritores. Metalinguagem literária. Vícios discursivos.

Abstract: This article discusses the idea of literary quality, an important issue in the history of literature. Our exercise, however, is carried out within the scope of mozambican literature, at a time when we are witnessing the “consolidation” of a new generation of writers. However, this generation has harshly criticized national literature scholars, literary critics and cultural journalists for not focusing on their aesthetic proposals. This scenario results in two approaches, due to the scarce pronouncements that, however, are emerging: a literary metalanguage produced by consecrated writers and a metalanguage produced by scholars and literary critics that are not just mozambicans. It is to the literary metalanguage that has been produced, generally in the form of prefaces, that we turn our gaze, from a hermeneutic that seeks to uncover what we call discursive vices and to finally suggest an idea of literary quality. Indeed, we conclude that the expression literary quality must correspond to a method, a critical apparatus or discourse that integrates a certain literary tradition, the world of the critic’s subjectivity and objective criteria.

Keywords: Literary quality. Mozambican literature. New generation of writers. Literary metalanguage. Discursive vices.

INTRODUÇÃO

O que é *qualidade literária*?

Estamos cientes de que propomos uma reflexão sobre uma ideia deveras cara aos escritores, críticos literários, estudiosos de literatura, editores e leitores de uma forma geral, quando muito não seja, porque dela depende a (in)determinação dos méritos e deméritos de uma obra ou escritor. Estamos cientes, por conseguinte, da controvérsia a que tal reflexão se presta. No entanto, este pré-aviso não constitui, em si, impedimento à tentativa de desvendar o que chamamos de vícios discursivos, quando alguns textos se propõem a conferir qualidade a determinada obra. Muito pelo contrário, é exactamente o carácter problemático da questão que nos impele a debruçarmo-nos sobre a mesma, considerando que tais vícios não creditam ao conceito de qualidade literária a função de conferir aos textos literários o estatuto que tácita e socialmente se lhes reconhece como “meio e instrumentos privilegiados de conservação e de contínuo renovamento da informação sobre o homem, a sociedade e o mundo, tanto sob a perspectiva da instância de produção como sob a perspectiva das suas inúmeras e historicamente diversificadas instâncias de recepção”¹.

Ora, se concordarmos que os prémios literários, as reedições, as traduções, as adaptações e outras formas pelas quais determinado texto literário mantém a sua marca distintiva como arquivo dos saberes sobre o homem e o mundo, nada impede que se procure determinar, como pretende Lopes (1972, p. 81, grifos do autor), “a *razão por quê*, e a *maneira como*” se gosta de determinada obra ou por que regras ou leis ela é bela, enfim, aferir a sua qualidade.

1 Aguiar e Silva (2011, p. 333).

Esta tarefa permite repensar, em primeiro lugar, a questão da qualidade literária como questão metodológica, isto é, uma questão do método que lê o método que escreveu a obra – o belo artístico resultará de experiências mais ou menos sintetizadas ou mais ou menos conscientes.

Diante de um sistema de paixões, como não deixa de ser o das artes e, particularmente, o da literatura, coloca-se o problema da necessidade do rigor e da objectividade, da consistência e da coerência como requisitos a levar em conta no ajuizamento do que se vai produzindo de artístico, pois desse juízo depende um percurso artístico inicialmente individual, mas resultante dessas inúmeras e historicamente diversificadas leituras por parte de quem escreve enquanto sujeito inserido numa determinada comunidade. Por causa desta inserção comunitária, o percurso artístico pode revelar-se, também, um percurso colectivo: a obra de José Craveirinha já não é sua apenas, é dos moçambicanos, o mesmo podemos dizer do *Nós Matámos o Cão Tinhoso* (1964), de Luís Bernardo Honwana, da pintura de Malangatana, das esculturas de Reinata Sadimba ou da música de Fanny Mpfumo.

Em segundo lugar, sendo a qualidade literária uma questão de apreciação organizada em linguagem crítica, esta permite repensar, com Noa (2008, p. 153), a “presunção daqueles que se julgam os criadores, à imagem de Deus, e que concebem qualquer referência mais ou menos autorizada, à sua obra, como uma afronta. Particularmente quando essa referência não é necessariamente abonatória”. Ou seja, do método advém uma entidade legitimadora credenciada pela comunidade e pelos diversos círculos de interesse artístico-literário e que, como tal, é preciso respeitar, sob o risco de

se cair numa espécie de arbitrariedade total. Isto pode significar que a questão da qualidade literária é, em última instância, contratual e contextual, onde entram em jogo e são pesados o aparato crítico que lê, a entidade que lê, o contexto histórico em que se lê, o destinatário dessa leitura.

A METALINGUAGEM LITERÁRIA E SEUS VÍCIOS

Os sistemas literários, tanto mais de literaturas emergentes, ainda em formação, não são imunes à sua própria inconsciência e inconsistência² e, como refere Rosário (2007), ao tráfico de influências de uma adulação danosa (contratuais ou tácitos), onde a invisibilidade de uns credita o sucesso de outros na rede de relações que se estabelecem entre os diferentes elos do sistema: escritores, editores, livreiros, críticos, estudiosos de literatura, leitores *latu sensu* (jornalistas, professores, estudantes). Quantas vezes lemos ou ouvimos opiniões (desin)formadas sobre quais os nomes maiores da literatura moçambicana, tantas quantas são as suspeitas dessas vozes não terem, sequer, lido uma página sobre o passado e sobre o presente da nossa literatura, ou seja, não estarem em contacto com a nossa tradição literária? Quando se referem, por exemplo, à nova geração de autores, por elisão e ironia, não vislumbram, essas vozes, por exemplo, as aproximações e os distanciamentos entre, por um lado, um Rogério Manjate, Aurélio Furdela, Andes Chivangue prosador, Dom Midó das Dores, e, por outro lado, Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto, Suleiman Cassamo, Marcelo Panguana, Luís Bernardo Honwana; ou entre, por um lado, um Andes Chivangue poeta, Sangare Okapi, Rui Ligeiro, Helder Faife, Celso Manguana, Mbate Pedro,

2 Os debates sobre a nacionalidade literária, surgidos sobretudo após as independências nacionais, são um exemplo paradigmático do que dizemos.

Adelino Timóteo poeta e, por outro, Eduardo White, Luís Carlos Patraquim, José Craveirinha ou Rui Knopfli. Este hábito de roubar aos “pobres” escritores emergentes para dar aos “ricos” consagrados parece-nos a prova inequívoca de que a literatura moçambicana vive uma contemporaneidade particularmente ameaçadora a escritores, editores, jornalistas e críticos que não se permitem debruçar sobre o que se vai produzindo de “novo” e bom?

Cientes deste ostracismo, sobretudo por parte da crítica académica e jornalística, os novos autores vão implorando pela leitura dos seus textos, umas vezes a académicos, outras a escritores que se lhes reconhece a consagração. Ou seja, no caso da nova geração de escritores, regra geral, a metalinguagem sobre os seus textos, sobretudo sob a forma de prefácios e textos de apresentação de obras, pré-existe à publicação destas, não resultando, portanto, da curiosidade em acompanhar os compassos e descompassos do que se vai produzindo. Não se lê um novo autor porque é importante que se leia, lê-se porque a formulação de um pedido obriga a ler.³ Desta atitude resultam duas metalinguagens distintas e que designamos:

- i. textos dos confrades e;
- ii. textos dos estudiosos de literatura.

A *metalinguagem literária*, segundo Aguiar e Silva (2000, p. 112), está imediatamente vinculada à prática literária de um determinado período histórico por uma função de interdependência e, por conseguinte, deve ser integrada no sistema semiótico literário. Segundo o autor, a *metalinguagem literária* é uma poética explícita “cuja finalidade é a defesa ou a condenação, a descrição e

3 Sobre esta e outras questões, vale a pena ler a entrevista de Alexandre Chauque a Lourenço do Rosário, “Na literatura moçambicana há um problema de ambiente e não de raça” (ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidades II*. Maputo: Texto Editores, 2007).

a análise com carácter mais ou menos marcadamente normativo, das convenções e regras que configuram os códigos literários: artes poéticas, tratados de poética e de retórica, programas e manifestos de escolas e movimentos literários, prefácios, epígrafes, etc”. No que diz respeito aos textos dos confrades e dos estudiosos de literatura, eles vão apresentar naturalmente, mas não necessariamente, matizes diferentes. Importa, então, perceber quais são os métodos de abordagem apresentados sob o título de *Prefácio*, que normalmente acompanham as obras dos novos autores e, para tal, tomaremos em consideração, apenas a título de exemplo, alguns textos⁴.

DOS TEXTOS DOS CONFRADES: DO VÍCIO DO SILÊNCIO QUE NÃO CALA AO PREFÁCIO DE RECADOS

Num texto introdutório intitulado “Poéticas”, que abre o primeiro livro de Sónia Sultuane, *Sonhos* (2001), o saudoso poeta Eduardo White apresenta-nos um discurso que, pela interpelação à autora da obra, faz lembrar uma carta. Seria esta uma carta abonatória ao exercício poético de Sónia Sultuane, um panegírico? Não necessariamente, nem tão pouco tem de ser, como se pode constatar:

Sónia: Chega-me à mão um livro de poesia escrito pela própria poesia. Nunca se escreve o que se é. Penso.

E depois detenho-me sobre ele. Leio-lhe os sentidos da forma como se dói. Não se impõe este livro, com certeza, nem tu o ambicionas, como o livro da tua vida, mas ele está, indubitavelmente, cheio de vida. [...] É belo ver-te tu, autêntica. Tu poesia num país onde a poesia se masculinizou.

E tu, também, frágil como os teus versos, como o lugar donde se deslumbram as canções maduras que

4 Desengane-se quem encontrar na análise subsequente qualquer tentativa, da nossa parte, de falar de pessoas. Discutimos apenas textos, ou melhor, mais concretamente, ideias.

adubas para sonhos, amanhã, com o que o poema sonha sempre. Que bom seres bonita para falares de tudo isto, muito embora nem tudo em ti esteja ainda pronto. (SULTUANE, 2001, p. II)

A obra que aqui se apresenta parece não ter absolutamente nada de poético. Isto é o que depreendemos deste texto laboriosamente urdido. Entendemos mais, trata-se de uma escrita frágil, a revelar-se num futuro, portanto, não obstante apresentar-se hoje cheia de vida. A razão por quê e a maneira como, como se vê, não vem aqui ao caso. Não se trata, como se vê, de nenhum panegírico. O discurso poético que encobre as verdades que procuramos desvelar é que é melíflu, de uma retórica eufemística. Como conferir qualidade à obra nestas condições? Este é um vício comum entre nós, o vício do silêncio que não quer calar. Que importa que se diga ao escritor e/ou ao leitor, num texto que abre determinada obra, assumindo ares de texto de apresentação ou de prefácio, que a verdadeira obra está por acontecer? Quantas leituras da obra, e em que tempo e espaço históricos, seriam necessárias para dispensar afirmações desta natureza? Se a obra deve esperar para ser “amanhã”, o que dizer dos prefácios de recados? É que são recados que procuram fugir a uma verdade tão necessária ao escritor e ao leitor, como acontece no Prefácio à obra *O Sentido das Metáforas*, do poeta Manecas Cândido:

Embora não tenha havido muito daquilo que eu chamo de malabarismo técnico, este livro merece, em grande medida, o prémio que granjeou. É, digamos, um começo. O resto, não passa de uma simples necessidade de apuro, e mais labor para quem está disposto a expor-se a todos os riscos que a escrita oferece, quando o propósito é procurar ser um verdadeiro e incansável marceneiro da poesia, à maneira Knopfliana. (Cândido, 2007, p. 4)

Se o “resto” que falta é mais apuro e trabalho, e se a obra não apresenta o malabarismo técnico (quicá à maneira Knopfliana) advogado pelo prefaciador, no caso o insigne poeta Armando Artur, então por que será que a obra ganhou o prémio? Pensamos que o problema reside no facto de o prefácio dizer o que a obra não tem e não dizer o que ela tem, o que, de resto, justificaria, do ponto de vista do prefaciador, a atribuição prémio.

DOS TEXTOS DOS ESTUDIOSOS DE LITERATURA

Se é verdade que as abordagens objectivas sobre a obra literária, reveladoras da técnica e sua relação com o que a obra sugere não são exclusivas dos estudiosos de literatura – aliás, o prefácio de Suleiman Cassamo à obra *De medo morreu o susto* o prova –, não é menos verdade que o discurso académico, ambiciosamente objectivo, é potencialmente menos floreado e, portanto, mais próximo de uma avaliação que procura fugir aos juízos de valor. Mas a falta de sinceridade, a fuga à verdade, é o grande problema de toda uma metalinguagem que teima em abrir obras vencedoras ou não. E se calhar é fácil compreender: por um lado, foge-se à tentação de dizer que determinada obra foi mal conseguida, por outro, e talvez a mais importante razão, é que a verdade deve ser demonstrada. José Craveirinha não é nosso poeta maior, porque assim os deuses o quiseram, demonstraram-no leituras afeiçoadas, cujo compromisso era com a arte. É evidente que há várias formas de ler e criticar, mas nenhuma dessas formas deve permitir-se negar que ainda que determinada obra não tenha qualidade é necessário demonstrar objectivamente como se opera essa falta. Não pretendemos com isto dizer que a metalinguagem académica é mais verdadeira que as outras metalinguagens, pois é sabido que ela também pode ser técnica e

objectivamente floreada, dúbia e manipuladora, mas é preciso levar em consideração que se trata de um discurso cujas teses são passíveis de verificação, testagem, e, portanto, um discurso mais próximo ao que o texto propõe, um sentido mais adequado à obra, sendo assim, chamemos a isso leitura crítica. É essa leitura que permite conferir qualidade literária a determinada obra. Cita-se, a título de exemplo, os casos de Ana Mafalda Leite no prefácio à *Pátria que me pariu*, do poeta Celso Manguana, e Francisco Noa no prefácio às *Tatuagens de Estrelas*, de Chagas Levene, respectivamente:

a. Prefácio à *Pátria que Me Pariu*, de Celso Manguana:

Este conjunto de poemas está organizado em duas partes complementares, mas diversas. A primeira organiza-se com um conjunto de poemas, que poderíamos apelidar de epigramáticos, em que a temática é convertida em Palavras-chave, nelas condensada por uma técnica de repetições. Os poemas articulam sintacticamente proposições simples e directas, que actuam com o desdobramento paralelístico de uma só figura rítmica, e realizam o máximo de intensidade de significação num mínimo de espaço de verso. [...] Ao fazermos uma identificação das palavras-chaves-temas mais significativas do livro, encontramos no primeiro poema o ‘programa’ que orienta esta escrita: pátria, morte e três lugares substantivos de exílio (amor, memória, loucura). (LEITE, 2007, p. 5-6)

b. Prefácio às *Tatuagens de Estrelas*, de Chagas Levene:

Como que movido por um rumorejante apelo rítmico e musical, os poemas vão eles próprios cadenciando-se na descontinuidade da mancha gráfica (alternância entre poemas longos e curtos), no resgate dos tons e dos sons, tal o caso das aliterações presentes, por exemplo, num verso como ‘Pensando bantas pernas

esbeltas ao vento’ (p. 17), das onomatopeias ‘dong, dong, dong’ (p. 46), ‘Bum Bum Bum’ (p. 66). Afinal, como ele próprio assume, ‘A minha língua materna/É o som das palavras’. (p.29)

A vocação musical da poesia de Levene pode também ser encontrada na reiterada identificação com ritmos: o ‘Mtsitso’ (p. 9), o ‘kuduro’ (p. 22), a ‘sungura’ (p. 24), ‘timbilas’ (p. 67), ‘Jazz’ (p. 76), ‘Rap’ (p. 44); com músicos: ‘Paul Simon’, ‘Ray Phiri’ (p. 31), ‘Gabriel, O Pensador’ (p. 73) ou com instrumentos: ‘Mbila’ (p. 9), ‘piano’ (p. 76)

Apesar de afirmar que ‘agora ando ando ando atrás de algo/Que só existe na imaginação’ (p. 11), encontramos, nos diferentes poemas desta obra, múltiplas e variadas referências ao mundo envolvente do sujeito e que traduzem um intimismo do quotidiano, ora dialogante ora questionador quando mesmo celebrativo. (NOA, 2007, p. 6)

É para esta responsabilidade que pretendemos chamar a atenção, para a necessidade de se conferir objectivamente qualidade à obra literária. Isto passa, como se depreende, por um labor metódico, como o faz Cassamo ao considerar, em síntese, que, “mais ágil o enredo, mais densa a imagem, e Furdela não deixará de nos surpreender”; Ana Mafalda Leite, sobre a obra do poeta Celso Manguana: “O livro de Celso Manguana Pátria que me pariu provoca no leitor um singular espanto em ler, de forma simples, escandida em verso breve, uma certa crítica social, visível logo a partir do trocadilho que o título propõe, representativa de uma geração desencantada com a guerra civil e as mudanças do projecto do país”. E, finalmente, Francisco Noa, sobre a obra de Chagas Levene: “A vibração e a sensibilidade juvenis desta obra [...] indiciam que a literatura moçambicana não morreu, afinal”. Pode considerar-se que a *surpresa* é a tónica dominante das

abordagens de Cassamo, Leite e Noa, o resultado, a tese das leituras feitas, enfim, a certificação de que a qualidade preside o exercício dos autores, um certificado, uma verdade passível de ser testada.

A IDEIA DE QUALIDADE LITERÁRIA

Pensamos que todo o texto que fale de determinada obra fá-lo numa relação dialógica com a ideia de qualidade literária, ou seja, pretende dizer aquilo que a caracteriza do ponto de vista de quem a lê. Obviamente que esta tarefa depende ou é determinada pela qualidade intrínseca da obra, como ela foi estruturada, como ela se constrói. Se insistimos na figura do leitor no âmbito da abordagem à nova geração de escritores é por desconfiarmos que certos juízos não nos permitem situar a sua qualidade, para o bem do próprio autor, dos leitores e da literatura moçambicana, de uma forma geral. Como refere Rosário (2007, p. 159): “Para responder à questão quanto a [...] textos em apreço possuírem ou não valor literário, é necessário que se apresentem os instrumentos de aferição literária numa perspectiva histórica e da Teoria Literária, quer a universal quer a de cada nação”.

Do que fica exposto, resulta que a qualidade literária é uma verdade provável e, como tal, deve ser descrita e percebida. A qualidade literária é intrínseca à obra, mas depende, também, da consciência que lê e do método que preside essa leitura – se sociológico, psicanalítico, estrutural, histórico-literário, etc. –, por isso é que ela é uma verdade provável. Afirmações do tipo “este livro não tem qualidade” devem ser tomadas como redutoras, se não argumentarmos que a obra efectivamente não tem, pois, do ponto de vista do leitor, a qualidade materializa-se racionalmente e culturalmente (tal como o autor criou a sua obra), não podendo, portanto, ser-lhe negada a prova. Podem

eleger-se critérios de qualidade, mas tais critérios devem ser passíveis de ser verificados. Depreende-se, portanto, que a expressão *qualidade literária* é o significante de um método que integra uma certa tradição literária (que impulsiona toda a produção e avaliação), o mundo da subjectividade do leitor e critérios objectivos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 2011.
- CÂNDIDO, Manecas. *O sentido das metáforas*. Maputo: Fundac, 2007.
- LEVENE, Chagas. *Tatuagens de estrelas*. Maputo: Ndjira, 2007.
- LOPES, Óscar. *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária/2*. 2.ed. Porto: Editorial Inova, 1972.
- MANGUANA, Celso. *Pátria que me pariu*. Maputo: Fundac, 2007.
- NOA, Francisco. *A Letra, a Sombra e a Água – Ensaios e Dispersões*. Maputo: Texto Editores, 2008.
- ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidades II*. Maputo: Texto Editores, 2007.
- SULTUANE, Sónia. *Sonhos*. Maputo: AEMO, 2001.

